

Retóricas del barroco.

De los lectores del siglo XVIII a los escritores José Lezama Lima y Severo Sarduy.

Autor:

Iriarte, Luis Ignacio

Tutor:

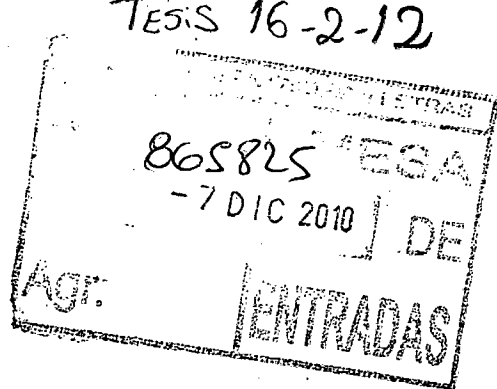
Coira, María

2010

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Posgrado

Tesis
16-2-12



Universidad de Buenos Aires.
Facultad de Filosofía y Letras.
Tesis de doctorado.

Título de tesis: *Retóricas del barroco. De los lectores del siglo XVIII a los escritores José Lezama Lima y Severo Sarduy.*

Tesista: Luis Ignacio Iriarte.

Directores: Dra. María Coira – Dr. Elías José Palti.

Año: 2010.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

ÍNDICE

RECONOCIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	6
Lectores de la Gran Guerra, 7; Otros lectores del siglo XX, 13; Discusión de la bibliografía. La hipótesis del retorno del barroco, 16; La hipótesis hermenéutica, 18; Organización, 21.	
PRIMERA PARTE	25
Lectores de la literatura del siglo XVII (1737-1927)	25
I. CLÁSICOS E ILUMINISTAS. DOS LECTORES DEL SIGLO XVIII	27
Elitismo y racionalidad, 30; Iluminismo, 34; Manuel José Quintana, 37; Hacia el romanticismo, 41.	
II. PRIMEROS RESCATES DEL TEATRO DEL SIGLO XVII	43
La vehemencia romántica de Agustín Durán, 46; La historia de la cultura española, 50; Excursus sobre el alma nacional, 54; La locura de Góngora, 60; La ratificación: Menéndez Pelayo, 64.	
III. GÓNGORA Y LOS SÍNTOMAS DEL MODERNISMO	67
Literatura y poder, 70; El rescate de Góngora, 77; Los síntomas de la modernidad, 81; El barroco modernista de Eugenio D'Ors, 85.	
IV. GÓNGORA EN EL CENTENARIO	91
Barroco y deshumanización, 92; Dos homenajes poéticos: Rafael Alberti y Gerardo Diego, 97; Los rescates de García Lorca, 193; Síntesis de la historia de la recepción y sentidos de la generación del '27, 107.	
SEGUNDA PARTE	110
El Barroco latinoamericano en la primera mitad del siglo XX	110
I. LOS PRIMEROS AÑOS DE LEZAMA LIMA	116
Los paraísos perdidos, 119; Los principios de la cultura cubana, 125; El temprano barroco de Lezama Lima, 128; Infancia, paisaje y sueños, 132.	

II. PRIMEROS PROYECTOS EDITORIALES	134
La revista <i>Verbum</i> , 137; Algunos aspectos del movimiento estudiantil, 139; <i>Verbum</i> , 143; Política de <i>Verbum</i> , 148.	
III. EL AMBIENTE BARROCO DE LA CIUDAD	154
Aires de La Habana, 154; Lezama Lima y el simbolismo, 159; Lecturas de "Muerte de Narciso", 164; Presentación de "Muerte de Narciso", 168; El simulacro, 171; La escritura, 175; Cuba-topía, 179.	
IV. LOS AÑOS DE <i>ESPUELA DE PLATA</i>	182
De <i>Verbum</i> a <i>Espuela de plata</i> , 183; Las ideas de <i>Espuela de plata</i> , 185; Inclusión en el pasado a través del estado de gracia, 189; El lugar de la poesía, 193; Sobre <i>Enemigo rumor</i> , 199.	
V. LOS AÑOS DE <i>NADIE PARECÍA</i>	207
La tradición, 208; Poesía y cristianismo, 212; Heterodoxia, literatura y religión, 216; El cristianismo heterodoxo, 221; El misticismo y la creación, 225.	
VI. De <i>ORÍGENES</i> A LA REVOLUCIÓN	230
<i>Orígenes</i> , 232; La ocupación de lo desconocido, 236; Política y cultura en <i>Orígenes</i> , 242; La imagen y <i>La fijeza</i> (1949), 247; Excursus sobre Lezama y Levi-Strauss, 257; La imagen en la Revolución, 260.	
VII. EL BARROCO DE LEZAMA LIMA	265
De la claridad a los misterios de las catedrales, 265; El barroco como lenguaje americano, 270; Americanismo y barroco, 273; El mapa de las tres actitudes ante el barroco, 277; El mapa y el cuadro, 284.	
TERCERA PARTE	285
El barroco latinoamericano en la segunda mitad del siglo XX	
I. LACAN Y EL BARROCO	287
Primera lectura del barroco, 289; Intermedio sobre la mirada, 293; Segunda lectura del Lacan, 297; Los dos barrocos, 304.	

II. AÑOS DE REVOLUCIÓN	305
<p>Intelectuales Revolución, 307; Transformaciones revolucionarias, 311; La nueva cultura de la Revolución, 315; Primeros textos de Sarduy, 319; Por una literatura revolucionaria, 321; Las luces de París, 326; Los espacios interdictos de la Revolución, 328; Vaciar el tiempo de la Revolución, 333; Catástrofe, tragedia y Revolución, 336.</p>	
III. EXILIO, LIBERALISMO Y NEOBARROCO	339
<p>El oscuro nacimiento de una nueva ideología liberal, 340; Figura de Sarduy en <i>Mundo Nuevo</i>, 345; Primeras definiciones del neobarroco, 348; Los que son son, 353; El archivo de la patria, 356; La china y el mirón, 360; La historia del español, 362; El neobarroco y los signos culturales, 367.</p>	
IV. AÑOS DE CONSAGRACIÓN	368
<p>Reordenamiento internacional, 369; La dialéctica de la Revolución, 376; Sarduy en escena, 380; El barroco como crisis, 384; La cosmología antes del barroco, 387; Las crisis de los barrocos de Sarduy, 391; <i>Cobra</i>: neobarroco y utopía, 396; Los erotismos, 404.</p>	
V. AÑOS OTOÑALES	409
<p>Transformaciones culturales, 410; La experiencia de Sarduy, 411; El desengaño, 416; La inflexión autobiográfica, 419; Las dos partes de <i>Cocuyo</i>, 423; La tragedia del neobarroco, 430; El sida y el misticismo, 436.</p>	
CONCLUSIONES	439
<p>El barroco como margen crítico de la modernidad</p> <p>Breve síntesis del recorrido, 439; Discusión sobre el barroco y la antimodernidad, 441; El barroco y los márgenes de la razón (1737-1927), 443; El barroco y los márgenes de la razón (siglo XX), 445; El barroco como margen crítico de la modernidad, 449.</p>	
BIBLIOGRAFÍA	451

RECONOCIMIENTOS

Los primeros pasos de la investigación que dio lugar a esta tesis los realicé gracias a una beca de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Luego conté con dos becas doctorales del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y realicé mis estudios de posgrado en la Universidad de Buenos Aires. Los trabajos realizados se inscribieron en el grupo de investigación *Latinoamérica: literatura y sociedad*, dirigido por la Dra. Mónica Scarano. Mi mayor agradecimiento a esas instituciones y a las personas que las integran. Esta tesis no hubiera sido posible sin ellas.

Quisiera agradecer a mis directores, la Dra. María Coira y el Dr. Elías Palti. Por los comentarios, las lecturas, la paciencia, el tesón. También a la Mag. Graciela Barbería, con quien comencé a trabajar sobre el barroco latinoamericano. En el transcurso de esta investigación, cursé algunos seminarios dictados por la Dra. Melchora Romanos. En ellos pude acceder a bibliografía indispensable para la primera parte de esta tesis.

Quisiera dedicar este trabajo a dos mujeres: a mi madre, Mabel Echevarría, y a mi mujer, Rocío Grisel Rodríguez. No hay palabras para valorar en su justa medida las lecturas, los comentarios, la paciencia, la compañía, el tiempo y el cariño que me brindaron.

INTRODUCCIÓN

Cuando algún período de la historia preocupa con intensidad al presente, es casi una obviedad concluir que ahí se buscan algunas de las claves para comprender la actualidad. Podemos pensar en el interés que para los románticos tuvo la Edad Media, en la atención que el idealismo alemán puso sobre la filosofía griega, en la atracción que Schorske, en una época no del todo optimista para los Estados Unidos, sintió por la Viena de fin de siglo. El trabajo histórico no está impulsado por el solo deseo de saber qué pasó. Si se reconstruye el pasado, es porque se aspira a darle al presente un espesor histórico adecuado para facilitar su comprensión y/o establecer su legitimación. Esta tesis se ocupa de una de esas obsesiones: de las lecturas, las críticas, los debates, las búsquedas de reactualización de la literatura y la cultura del barroco.

Pocos períodos en la historia despertaron tantos rechazos y admiraciones, tantos intentos de demostrar con él los errores y los aciertos, las razones y las sinrazones del arte y la literatura. Durante el iluminismo, la cultura del siglo XVII cayó en el descrédito. Los escritores y preceptistas del siglo XVIII, atentos a la claridad y la distinción racionalistas, miraron por sobre el hombro lo que entendieron como un arte sensual, extraño, plagado de excesos, una literatura rebuscada, que llevó la dificultad a su verdadero esplendor. Durante la centuria siguiente se fueron acumulando los reconocimientos a escritores puntuales. Primero en Alemania y poco después en España, el romanticismo rescató el teatro del Siglo de Oro, entendiendo que Calderón de la Barca y Lope de Vega habían dado los primeros pasos para la conformación de una tradición nacional. Ya a fines de siglo, con el modernismo, comenzó a dársele valor al escritor y al pintor más criticados desde el 1700: don Luis de Góngora y El Greco. Finalmente, entre 1910 y 1930, varios intelectuales emprendieron una revisión general del siglo XVII. En ese corto período de tiempo aparecieron los trabajos de Heinrich Wölfflin, Werner Weisbach y Walter Benjamin; en Francia, sobre todo alrededor del filólogo Raymond Foulché-Delbosc, se produjo una intensa relectura de Góngora, tarea que continuaron el mexicano Alfonso Reyes y luego los escritores españoles de la generación del '27; años después, Mariano Picón-Salas y Pedro Henríquez Ureña exhumaron el barroco de Indias y Lezama Lima impulsó la primera reactualización del barroco en la región. En tres o cuatro décadas terminó de forjarse lo que podríamos llamar “nuestro” siglo XVII.

En general, se puede decir que desde esa época se asentaron dos grandes tipos de lectura. Por un lado, una “lectura académica”, que busca restituir el significado histórico de los textos a fin de profundizar la comprensión de las tradiciones nacionales. Uno de los primeros representantes de esta línea es Dámaso Alonso. El crítico español se separó de las interpretaciones libres de Góngora para proponer una restitución del significado que en su época tuvo la obra del poeta cordobés. Por el otro, se conformó una “lectura literaria”, que retoma la cultura del siglo XVII como una forma de definir una estética y un pensamiento dentro de la

modernidad. Este trabajo aspira a profundizar el estudio de esta última perspectiva. Por supuesto, las dimensiones que tiene son desmedidas para un único texto y un único autor. Por esta razón, hemos decidido focalizarnos en el ámbito hispánico e hispanoamericano, trazando por un lado un recorrido sobre la recepción del barroco, con una selección de textos fechados entre los siglos XVIII y XX, y por el otro una lectura amplia de dos de los escritores centrales del barroco latinoamericano: los cubanos José Lezama Lima (1910-1976) y Severo Sarduy (1937-1993). Si bien, al reducir el campo del problema a estos autores, las respuestas que acá se establezcan son necesariamente parciales, tienen el propósito de contribuir al esclarecimiento del problema general.

Lectores de la Gran Guerra

Entre 1890 y 1930 se produjeron algunos de los cambios fundamentales para nuestra cultura. Las trincheras de la Primera Guerra Mundial enterraron el viejo mundo y, con él, millones de vidas. La Belle Epoque agitó sus esplendores al ritmo del fox trot, la democracia de masas irrumpió en occidente y las revoluciones demostraron que podían realizarse los sueños de los ideólogos del siglo XIX. En las capitales se llegó a la masividad y aparecieron el teléfono, el avión y los grandes transatlánticos, innovaciones que prometían acortar las distancias, hasta entonces sólo salvables tras largas y penosas jornadas de viaje. Esa revolución tecnológica permitió la invención de un nuevo arte, el cine, que estableció algunos de los principios de su lenguaje con *El nacimiento de la nación* (1915), película racista a través de la cual David Griffith presentó su punto de vista sobre los enfrentamientos entre el norte y el sur norteamericanos. En estos cuarenta años de contradicciones y cambios se produjo, también, un retorno sistemático al arte y la literatura del siglo XVII.

Una de las primeras grandes relecturas de la cultura del barroco le corresponde a Heinrich Wölfflin. Wölfflin publicó los *Conceptos fundamentales de la historia del arte* en 1915. En ese texto, propuso un análisis comparativo de las expresiones plásticas del renacimiento y el barroco. Si bien su trabajo apareció en un clima aciago para los estudios humanísticos, no le dedicó una sola línea al drama de la guerra. Esto se debe a que estableció una perspectiva inmanente para la comprensión de la historia del arte. Lafuente Ferrari observó, en este sentido, que Wölfflin fue uno de los mejores exponentes del formalismo interpretativo, en tanto se ocupó de “la forma pura, aislada de la vida y de sus intenciones expresivas” (1948: 12). Aunque esta afirmación admite algunos matices, ciertamente en su trabajo la historia del arte es la historia de la evolución formal.

Con una notable capacidad de síntesis, Wölfflin explica los cambios entre el renacimiento y el barroco a través de cinco oposiciones que, más allá de los matices que aportan, responden a

un criterio general¹. Según su perspectiva, los estilos clásico y barroco son el resultado del predominio de lo racional y del predominio de la sensación. Esto puede comprenderse a partir de la primera de las reglas, que Wölfflin identifica a través de la oposición entre lo lineal y lo pictórico. En el arte clásico, el artista representa las cosas con líneas firmes y nítidas. El cuadro no muestra el mundo tal cual lo perciben los ojos, sino que, retocado por el intelecto, el mundo aparece tal como debería ser. En cambio, el barroco descarta estas correcciones, ofreciendo pinturas nacidas de la percepción. En este tipo de estilos, las figuras no tienen contornos firmes, sino que se difuminan en matices de luz².

Pero el historiador no volvió a los siglos XVI y XVII únicamente para explicar ese pasado. Wölfflin entendió que se trataba de una oposición nítida a partir de la cual se podían extraer reglas generales para explicar los cambios del arte durante el transcurso de la historia. De acuerdo con los *Conceptos fundamentales*, el clasicismo y el barroco se alternan con una regularidad periódica, aunque vuelven con distintos nombres y diferentes matices, según un movimiento en espiral. Así, la historia del arte puede comprenderse como un péndulo que se mueve entre períodos rígidos y libres, o bien entre formas de representación racionales y formas de representación situadas en la percepción. La sustitución de un tipo de arte por otro no obedece a cambios políticos o sociales, sino a variaciones del gusto. Un estilo triunfa y, luego de un tiempo, se automatiza, para ser reemplazado por una tendencia contraria. Así, al clasicismo del siglo XVI le siguió el barroco del XVII. Luego de que éste se desgastara, se produjo, hacia el 1700, un retorno a la normativa de la antigüedad grecorromana. Pero, con el cambio de siglo, los artistas volvieron a un tipo de arte cercano al barroco, primero con el romanticismo y luego con el impresionismo. De este modo, los siglos XVI y XVII no sólo le sirvieron a Wölfflin para describir el pasado, sino también para comprender el cambio que se dio entre la rigidez racional de la doctrina clásica y las libertades plásticas del siglo XIX.

Hauser criticó implacablemente las ideas de Wölfflin. En primer lugar, consideró que sus categorías no eran sino la aplicación de los conceptos del impresionismo al barroco. Pero lo más importante es que censuró su propuesta antisociológica:

Pero aun si en la sucesión de clásico y barroco hubiera que ver una ley general, nunca se podría explicar por razones inmanentes, es decir, puramente formales, por qué la evolución en un determinado momento camina desde lo estricto a lo libre y no de lo estricto a lo más

¹ Las cinco reglas son: 1) de lo lineal a lo pictórico, o bien de los contornos firmes y palpables al predominio de lo visual, lo que da una obra de márgenes difusos, establecidos a partir de clarososcuros; 2) de lo superficial a lo profundo, o bien de la yuxtaposición de planos en la superficie a los contrastes entre el primer plano y el fondo; 3) de la forma cerrada a la forma abierta, o bien de lo estático a lo dinámico; 4) de lo múltiple a lo unitario, o bien de la yuxtaposición de figuras a la subordinación de todas a un propósito central; 5) de la claridad absoluta a la claridad relativa, o bien de la completa y detallada representación de cada línea a la representación a partir de los matices de la luz (Wölfflin 2006: 37-39).

² Únicamente plantea una restricción en ese sentido con la cuarta regla (de lo múltiple a lo unitario), según la cual el barroco establece una unidad temática, subordinando todas las figuras representadas a un tema claramente establecido (Wölfflin 2006: 38-39).

estricto. No existe ninguna de las llamadas “cumbres” en la evolución; se alcanza una altura y sigue una inflexión cuando las condiciones generales históricas, esto es, sociales, económicas y políticas, terminan su desarrollo en una dirección determinada y cambian su tendencia. Un cambio estilístico sólo puede ser condicionado desde fuera; no existe ninguna necesidad interna (1951: II, 98-99).

Pero no hubo que esperar a Hauser para que apareciera un planteo como éste. Las contradicciones entre la Gran Guerra y las promesas tecnológicas y artísticas de fines del siglo XIX y principios del XX habían generado lo que en la época podía comprenderse en términos de una “situación espiritual” que motivaba una vuelta al pasado. Werner Weisbach es uno de los grandes representantes de esta línea. En *El barroco, arte de la contrarreforma* (1921), estudia la expresión espiritual del siglo XVII como una forma de conservar el patrimonio de Occidente durante los apocalípticos años de la guerra. Si bien no ofrece explicaciones, considera que el barroco es un legado que le toca particularmente a los alemanes:

Escrito en años de guerra, de revolución y de duras pruebas –comenta Weisbach en 1920-, este libro se esfuerza en ascender a ese dominio de lo espiritual y lo universal, el único que permite liberarse de opresoras cadenas y saltar por encima de todo límite estrecho y de toda barrera arbitraria. La conservación de este inalienable imperio puede ser, para los alemanes, un consuelo y una satisfacción en su destino (1921: 53)³.

Weisbach aborda el mismo período histórico que Wölfflin y, en consecuencia, se ocupa de las diferencias que existen entre el renacimiento y el barroco. Sin embargo, presenta una lectura en la cual articula la psicología, la sociología y la estilística para pensar el arte como una expresión de los hombres en un período histórico en particular. Para Weisbach, el renacimiento mantuvo una actitud crítica hacia la Iglesia. El humanismo se levantó contra la tradición escolástica y dogmática de la Edad Media. Se caracterizó, asimismo, por una inclinación hacia la estatización de todos los valores y por una renovación ardiente del catolicismo, que por supuesto llevó a la Reforma. Pero, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, se registra para Weisbach un profundo cambio en cuanto al clima espiritual. Las luchas religiosas y el fin de la universalidad católica, las luchas dinásticas de los soberanos que convulsionaron Europa y, finalmente, el asalto y saco de Roma por las fuerzas imperiales (1527), pusieron fin a la confianza y amenazaron la estabilidad de los valores esenciales. Se propagó, así, una corriente de pesimismo y, en consecuencia, “los hombres buscaron de nuevo en su propia intimidad y en la autoridad de la Iglesia apoyo y protección” (1921: 57).

Como respuesta a esta crisis, la Iglesia definió una nueva política cultural en el marco del Concilio de Trento. Reunido entre 1545 y 1563, para Weisbach Trento no fue exclusivamente una reacción contra la Reforma protestante, sino también una respuesta a los conflictos

³ Como se dijo, Weisbach no explicó por qué ese legado le correspondía a los alemanes. Podemos explicarlo a partir de la labor crítica que los alemanes hicieron desde el romanticismo para reivindicar a los principales autores y pintores del barroco, independientemente de la nacionalidad.

espirituales surgidos del colapso del humanismo. La Contrarreforma se propuso, así, la conducción de los creyentes a los valores esenciales de la cristiandad y por lo tanto buscó transformar el pesimismo en “un fin positivo que satisficiera las necesidades espirituales” (1921: 58). Para esto, reanudó la tradición dogmática de la escolástica, reforzó los elementos tradicionales de la enseñanza de la Iglesia y se esforzó por cortar de raíz los abusos contra los cuales había reaccionado el protestantismo. Consecuente con estas reformas, el Concilio subordinó el arte a los fines propagandísticos de la cristiandad. Esto fue lo que, en términos artísticos, le dio la nota al período. Si bien no todos trabajaron para la Iglesia, tanto el pesimismo ante el mundo como las soluciones estrechamente ligadas a la Compañía de Jesús se movieron alrededor de los esquemas que había definido la Contrarreforma.

En principio, en *El origen del drama barroco alemán*, Walter Benjamin persiguió propósitos similares a los de Weisbach. En esa tesis de aplicación, escrita entre 1923 y 1925, Benjamin también buscó rehabilitar una época que en el pasado había sido despreciada⁴. Así, en su breve estado de la cuestión recordó los esfuerzos del romanticismo y la filología por rehabilitar el patrimonio literario alemán. Benjamin entroncó su tesis en ese campo de los estudios humanísticos. Pero a la vez destacó la novedad de su enfoque en tanto dejó en claro que si bien el romanticismo y la filología habían hecho un trabajo notable en cuanto al estudio de las tradiciones y la lengua nacionales, le habían restado toda importancia al drama barroco alemán. Para los románticos, la luminosidad de Shakespeare y Calderón de la Barca había opacado a los autores vernáculos, en la medida en que, en comparación con aquellos modelos, poco habían logrado en términos estéticos. Para la filología, ocupada en la formación popular de la lengua y por lo tanto en las historias folklóricas, el barroco no era interesante, en la medida en que había sido un tipo de arte autoritario, dirigido por el Estado.

En su tesis, Benjamin se propuso saldar esta deuda de los estudios humanísticos con el siglo XVII. Pero no consideró que los críticos anteriores estuvieran equivocados en cuanto a la imperfección estética del drama barroco alemán. Por el contrario, ratificó esa idea. Sólo que, tras una ardua discusión teórica, afirmó que los dramaturgos alemanes, si bien no habían logrado emular con vitalidad el teatro español, sí habían comprendido perfectamente de qué se trataba, esforzándose en llevarlo a la práctica. Fracasaron estéticamente, pero tuvieron éxito en tanto, a pesar de sus limitaciones, consiguieron plasmar la forma, o bien expresar la idea de lo que era el drama barroco. Benjamin hizo del defecto virtud: si por un lado el drama barroco era una parte del patrimonio alemán, por el otro su ejecución imperfecta y su impostada formalidad lo convertían en un caso incomparable para el estudio de la cultura europea del siglo XVII.

⁴ A grandes rasgos, su trabajo sobre el barroco puede considerarse una continuación de su tesis doctoral, en la que había abordado, según el explícito título que eligió, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. En efecto, este tema pudo haberlo llevado al barroco debido a la valoración, sobre todo por parte de los hermanos Schlegel, del teatro de Calderón de la Barca.

Pero, a diferencia de Weisbach, Benjamin tuvo en cuenta la situación contemporánea del arte y la literatura. Según señala en las últimas páginas de la introducción, el espíritu alemán de la guerra y la posguerra era para él como un enfermo que estaba bajo los efectos de la fiebre. El convaleciente transforma las palabras que oye en imágenes de su delirio, del mismo modo que “el espíritu de nuestro tiempo echa mano de las manifestaciones de culturas remotas en el tiempo o en el espacio para arrebatarlas e incorporarlas fríamente a sus fantasías de la época” (1928: 38). Así, la irrupción del expresionismo, con sus luces y sus sombras, motivó una rehabilitación del barroco. Benjamin entendió que la época contemporánea representaba una etapa de decadencia porque abusaba del recurso enfermizo al pasado y porque privilegiaba el formalismo, dejando de lado el contenido espiritual. Escribe Benjamin:

Las creaciones literarias de estas dos épocas no surgen de la existencia en el ámbito de la comunidad, sino del hecho de que con la violencia de su estilo amanerado tratan de disimular la falta de productos de valor en el terreno de las letras. Pues, al igual que el Expresionismo, el Barroco es una época en la que una inflexible voluntad de arte prevalece sobre la práctica artística propiamente dicha. Así sucede en los denominados períodos de decadencia. La suprema realidad del arte es la obra aislada, cerrada sobre sí misma. Pero hay veces en que la obra redonda se halla sólo al alcance de los epígonos. Se trata de los períodos de la “decadencia” de las artes, de la “voluntad de arte” (39).

Benjamin se interesó por las similitudes que se podían establecer entre el barroco y el expresionismo en lo que respecta a la situación espiritual. Según sostiene, este tipo de énfasis en el plano formal indicaba, en ambas épocas, un conflicto insalvable entre las fuerzas liberadas y las posibilidades de expresarlas discursivamente. Si en el siglo XVII esta crisis se debió a la prohibición, por parte de la Contrarreforma, de trabajar libremente con los contenidos religiosos, en el XX esa crisis inequívocamente se originó con el drama de la Gran Guerra. Por otra parte, Benjamin entendió que estas dificultades en la expresión tenían como resultado una fragmentación del discurso. Si bien no fue explícito en este sentido, este trabajo con pedazos luminosos, articulados gracias a un violento acto de voluntad, está en consonancia con su concepción de la alegoría, colección de partes del mundo, despojadas de sentido religioso, que el escritor recolecta para devolverles un efímero significado. Para Benjamin, la vuelta al barroco estuvo en consecuencia estimulada por las coincidencias espirituales, o bien por la crisis profunda que en ambas épocas atravesó la humanidad.

Si abandonamos Alemania y nos trasladamos al ámbito hispánico e hispanoamericano, se puede notar un resurgimiento equiparable. Como en Weisbach y Benjamin, se impulsó el estudio del siglo XVII como una forma de recuperar el patrimonio literario de cada uno de los países en cuestión. En España podemos poner como ejemplo los estudios sobre Góngora de Dámaso Alonso. En lo que respecta al barroco hispanoamericano, esta labor se demoró algunas décadas, porque recuperar el barroco significaba cambiar la actitud negativa que el siglo XIX había tenido hacia España y todo lo que fuera la época colonial Halperín Donghi (1998: 65-

111). Pero hacia los años cuarenta se publicaron la gran síntesis *Las corrientes literarias en la América Hispana* (1945), texto en el cual Henríquez Ureña ofreció una revalorización del barroco colonial, y *De la conquista a la independencia* (1944), un trabajo en el que si bien Picón-Salas criticó severamente lo que sería “nuestro siglo XVII”, lo entendió como uno de los aportes, aunque repudiados, que conformaron nuestra “realidad espiritual”.

Con todo, éste no constituyó el único uso del barroco. Si en Alemania la cultura moderna volvió a él para encontrar un modelo para el arte contemporáneo, en España y América Latina la ecuación se invirtió: desde Rubén Darío a la generación del '27, la literatura del siglo XVII se tomó como un modelo propio para acercarse a la modernidad de los países centrales. Alfonso Reyes es un excelente ejemplo en este sentido. Entre 1916 y 1921, Reyes colaboró con Foulché-Delbosc en la edición del manuscrito Chacón, uno de los documentos más completos de la poesía de Góngora. Publicó además, en 1923, una edición del *Polifemo* en la colección “Índice” que dirigía Juan Ramón Jiménez, “donde se ha modernizado la ortografía y se ha aclarado la puntuación para uso del lector moderno, en términos que no hubieran sido propios de una publicación exclusivamente erudita”, por lo que, según él entiende, “sólo debe considerarse como un intento de dar, al público literario general, una edición bella, cuidadosa y accesible del poeta cordobés” (Reyes 1923: 156).

Ciertamente, los artículos que sacó durante las primeras décadas fueron estrictamente filológicos. Reyes catalogó las obras de Góngora, cotejó manuscritos, discutió la interpretación dudosa de algún verso y compendió bibliografías. Sin embargo, en la mayor parte de los textos que escribió sobre el poeta, incluso en varios de sus trabajos filológicos, propuso a Góngora como un modelo para que la literatura contemporánea en lengua castellana lograra acercarse a la modernidad de Mallarmé. En 1920 publicó un artículo específico: “De Góngora y de Mallarmé”, reseña de los estudios comparados entre ambos autores. Comenzó su texto afirmando que “Había que esperar a que la juventud de lengua española —que, por de contado, tenía noticia de Mallarmé— alcanzara también un grado de familiaridad suficiente con su tradición propia para decidirse a abrir los libros de Góngora”. Comentó en ese texto los trabajos de los críticos Moimandre y Milner: “Acierta [el primero] al asegurar que Góngora y Mallarmé caen, en el cielo estético, más cerca uno de otro que no lo estaban de sus respectivos contemporáneos” (1920: 161); mientras que, sobre Milner, sacó conclusiones incluso más provechosas, recordando que, aunque temperamentales diferentes, había algo que los aproximaba: “la fuente ideal, el estado psicológico del artista, lo consciente y premeditado del esfuerzo, la religión poética”, así como también “la oscuridad no intentada por sí misma, que resulta como una necesidad interior de ambas tentativas” (161).

Pocos años después, Reyes se alejó de este tipo de interpretaciones. Pero las palabras recién citadas sirven para concluir un cuadro sintético del interés que a principios de siglo despertó el barroco en Europa y América Latina. En un mundo atravesado por la guerra, los

cambios tecnológicos, la masificación de las capitales, la coexistencia de nuevos y viejos criterios de representación literarios, artísticos e intelectuales, el siglo XVII volvió para mostrarle a la modernidad algunas de las claves de su cultura. Por supuesto, esto no significa que las dos épocas quedaran equiparadas. Los críticos recién comentados tuvieron presente con total claridad que, debajo de las similitudes, existían diferencias cruciales. Es innegable que la época del barroco, marcada por la escolástica y el neoplatonismo, inserta en una sociedad en la que la burguesía incipiente todavía se mantiene debajo de la aristocracia y la principal demanda de los productos artísticos proviene de la Iglesia, tiene poco que ver con un período artístico definido por las rupturas de la vanguardia, la reivindicación fuerte de la autonomía literaria y un mundo fracturado por la guerra, la masividad de las ciudades y la mercantilización de las costumbres y la cultura. Pero estas diferencias ponen en evidencia que los intelectuales de la primera posguerra hicieron un uso del siglo XVII.

De acuerdo con los autores comentados, en los años de la Gran Guerra el barroco tuvo tres sentidos. En primer lugar, los intelectuales advirtieron que se trataba de una parte importante del patrimonio europeo. Tanto en Benjamin y Weisbach como en los críticos del orbe hispánico, esto significa que el barroco es una de las contribuciones decisivas para la conformación de las diferentes tradiciones nacionales. En segundo lugar, según la línea de Wölfflin, los siglos XVI y XVII constituyen una oposición modélica para comprender la historia del arte en su conjunto. Por último, la época del barroco se caracteriza como la expresión artística de una profunda crisis espiritual, de manera tal que entra en sintonía con los años también críticos de la Gran Guerra. En síntesis, estos tres usos conforman un mapa de los significados del barroco durante las primeras décadas del siglo XX.

Otros lectores del siglo XX

A grandes rasgos, las interpretaciones sobre la contemporaneidad del barroco se movieron dentro del campo que habían trazado los ensayos de Wölfflin, Weisbach y Benjamin. Tal es el caso de *El barroco* (1935), de Eugenio D'Ors. El intelectual catalán tomó como punto de partida la periodicidad de Wölfflin, pero en lugar de pensar el barroco y el clasicismo como dos formas entre las cuales se mueve pendularmente el gusto artístico, consideró que constituían dos ideas al estilo de las platónicas, que encarnaban en las diferentes épocas de la historia de la cultura. En este contexto, es importante destacar también *El origen de la literatura y el arte modernos* (1965) de Hauser. Si bien en ese texto Hauser se refirió al manierismo, concepto que buscó diferenciar con la mayor claridad posible del renacimiento y del barroco, es importante tomarlo en cuenta porque propuso una visión superadora de la periodicidad de Wölfflin y ofreció una mejor explicación de los "contactos espirituales" entre aquella época y la

contemporaneidad⁵. Para el historiador, entre los siglos XVI y XVII se produjo una crisis profunda, que afectó todos los estratos de la cultura. En política, religión, economía y, por supuesto, en arte y literatura, las viejas ideas colapsaron, produciéndose un interregno de inestabilidad. Fue entonces que emergieron los primeros brotes del capitalismo, la figura del genio artístico, la secularización de la vida y la alienación. Para Hauser, esta primera crisis del mundo moderno se convierte en una corriente subterránea que acompañará desde entonces la historia occidental. Cada vez que las ideas colapsaron, como sucedió entre los siglos XIX y XX, reflató la tendencia manierista original.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la imagen del barroco cambió en consonancia con las transformaciones generales que se produjeron en las reflexiones intelectuales. La filosofía y el psicoanálisis franceses establecieron una férrea crítica a la esencialidad del hombre y a todo tipo de planteos trascendentales. En consecuencia, se produjeron nuevas interpretaciones sobre la contemporaneidad del barroco. Los dos autores centrales, en este período, fueron Lacan y Deleuze. Lacan encontró en el barroco una expresión modélica para exponer su teoría del sujeto. Muy cerca de la lectura de Weisbach, sostuvo que el siglo XVII volvió a las fuentes del arte cristiano. La frase “El barroco es inicialmente la historieta, el anecdotario de Cristo” (1972: 130), perteneciente al seminario *Aun* (1972), es comprensible a partir del agudo acercamiento que el historiador alemán había hecho entre la pintura religiosa del período y los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola. Como se sabe, los ejercicios espirituales se llevaban a cabo durante aproximadamente un mes, período en el cual los creyentes hacían oraciones y meditaban en silencio, representándose vivamente las etapas de la vida de Jesús, con un especial énfasis en las tortuosas escenas de la Pasión. Según Weisbach, la dramática pintura religiosa del barroco fue, en parte, una realización artística de estos ejercicios. En este sentido se puede decir que el barroco muestra, como una historieta, los diferentes cuadros de la vida de Jesús. Lacan, aparte de remarcar esta concentración casi obscena en el sufrimiento del cuerpo, afirma que “El barroco es la regulación del alma por la escopia corporal” (140). Con esto, propone que el arte de la Contrarreforma buscaba gobernar las almas al ponerles ante los ojos las escenas sufrientes de los mártires. Esos cuerpos atravesados por el dolor y el goce no hacen otra cosa que demostrar, con parámetros humanos, la verdad de Dios. Pero no lo representaban de manera directa. Por el contrario, los pintores ponen figuras humanas que sufren el martirio o contemplan en un raptó místico su divina presencia. En otras palabras, muestran a Dios a través de su incidencia en los cuerpos. Si existió una vuelta al barroco, es

⁵ Situado como puente entre el renacimiento y el barroco, el concepto de manierismo tiene un innegable interés. Sin embargo, en esta tesis hemos optado por dejarlo de lado. Esto se debe a que no buscamos hacer precisiones sobre la cultura de los siglos XVI y XVII, sino que nuestro propósito es evaluar los usos contemporáneos de esa cultura. En este sentido, resulta mucho más operativo concentrarse en el barroco, concepto en el que se puede englobar un período amplio y heterogéneo, en lugar de dividirlo en tramos más cortos, lo cual, para los fines de este trabajo, puede llevar a la confusión.

precisamente porque el psicoanálisis volvió a poner en evidencia la verdad de esa estructura cristiana. Pero Lacan le dio un giro al catolicismo, en tanto demostró que el Otro al que está referido el goce no es un ser, sino un lugar, una necesidad estructural, desde el principio vacía.

En *El pliegue*, Deleuze inauguró una nueva lectura. Según su perspectiva, el barroco puso en primer plano el pliegue como método de comprensión de las cosas en general y del arte en particular. Al ser tan abstracta, la idea cautiva por su poder explicativo. Desde el embrión al recién nacido, desde las cadenas de ADN, en doble hélice, a la curvatura del espacio-tiempo, el universo puede definirse de acuerdo con los materiales puestos en juego y las formas mediante las cuales éstos se pliegan. Para Deleuze, el barroco teorizó estas ideas a través de las mónadas leibnizianas y lo hizo materialmente palpable con la arquitectura. Un edificio representativo del siglo XVII, según Deleuze, puede describirse por la independencia entre el interior y el exterior. En efecto, los arquitectos pusieron un particular cuidado en aislar la recámara interna, disimulando las ventanas por las que ingresa la luz, y colmándola de cuadros y decoraciones; asimismo, le dieron independencia a la fachada. Sin embargo, está claro que en las dos partes del edificio se emplearon materiales y técnicas que, si bien presentan variaciones en vistas al resultado, son similares. De este ejemplo Deleuze concluye que en ambos casos se trata del mismo pliegue, sólo que, para la fachada y para el interior, se utilizaron regímenes diferentes de plegado. Otro tanto se puede decir de los rascacielos modernos. El interior no sólo está aislado del exterior, sino que de hecho lo niega. Los vidrios espejados parecen demostrar que el edificio no necesita nada del mundo, ni siquiera la luz, que rebota sobre ellos devolviéndole a la ciudad su imagen deformada.

Pero si Deleuze se interesó por la arquitectura, es porque era un modelo para comprender al hombre. Basta con pensar la fachada como el cuerpo y el interior como el alma, según el modelo de las mónadas, para tener una teoría del ser humano. Lo interesante, en este caso, es que se elimina completamente el supuesto de una esencia interior, para pasar a poner en primer plano que la subjetividad no es otra cosa que un efecto del pliegue que opera universalmente en todas las cosas. A su vez, Deleuze enmarcó esta tesis en una historia de la cultura que, a grandes rasgos, había definido Hauser en la obra antes citada. En efecto, si el barroco descubrió el pliegue como mecanismo de construcción universal, esto significa que operó a lo largo de la historia de la humanidad. Sólo que los pliegues se mantuvieron controlados hasta el siglo XVII. Con el barroco, se liberaron, para luego volverse a cerrar. Como Hauser, Deleuze explicó el retorno del barroco como una crisis epistemológica general.

Todas estas lecturas tuvieron su repercusión en el barroco contemporáneo y en los textos críticos sobre los autores puntuales. En *La expresión americana* (1957), Lezama Lima entendió que el barroco constituía una de las expresiones características de la independencia cultural latinoamericana. Si bien invirtió los términos de Weisbach (en lugar de la idea de arte de la Contrarreforma, el escritor propuso que en nuestro continente el barroco era el arte de la

Contraconquista), retomó la idea de que el siglo XVII había plasmado una de las primeras expresiones de la identidad nacional. Pocos años después, los escritores y críticos se sintieron visiblemente influenciados por las lecturas de Lacan y Deleuze. Sarduy, con el ensayo *Barroco* (1974), planteó una recuperación de la cultura del siglo XVII a partir de la subversión del sujeto del psicoanalista francés. Néstor Perlongher, en una gran cantidad de artículos e intervenciones que comenzó a publicar desde los años '80, retomó en cambio las tesis deleuzeanas. Por una cuestión de cronología, no se hizo eco de la noción de pliegue, sino de la idea de flujo, que, junto con Guattari, el filósofo había presentado en *El Antiedipo* (1972). Pero, como ambos términos constituyen dos modulaciones del mismo concepto, podemos ubicarlo en esa línea, por ejemplo en esta frase ilustrativa, extraída de una entrevista publicada en 1987: "Hay un flujo que recorre toda la lengua española, que se vuelve a desencadenar desde Cuba, desde Lezama Lima, que es la resurrección del barroco" (2004: 317).

En este mismo campo pueden colocarse los ensayos de Nicolás Rosa, particularmente los integrados en *Artefacto* (1992) y en *Tratados sobre Néstor Perlongher* (1997). También las innumerables lecturas sobre la idea del barroco de Lacan, entre las cuales se pueden mencionar dos trabajos recientes: *Lacan y el barroco* (2009), de Lutereau, y el volumen *Las tres estéticas de Lacan* (2006), editado por Recalcati. Asimismo, como Lezama, Sarduy y Perlongher trazaron vínculos explícitos con el barroco, en general la crítica que se ocupó de sus obras tendió a organizar mapas que tuvieran en cuenta las diferentes visualizaciones que hicieron sobre la cultura del siglo XVII. En *El secreto en geranio convertido* (1992), Víctor Bravo propuso la idea de que el barroco de Lezama es un barroco ascensional, un barroco que busca la trascendencia divina; en *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima* (2000), Remedios Mataix (2000) subraya que el interés del escritor por la luminosidad de Góngora está siempre ligado al interés correspondiente por la oscuridad de San Juan. En igual sentido, cabe mencionar el trabajo de Susana Cella, *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima* (2003), volumen en el cual la crítica espone el modo mediante el cual el escritor elabora una concepción propia del barroco, basada en la centralidad que en su reflexión ocupa el tema de la insularidad. En los casos de Sarduy y Perlongher, la crítica fue más consecuente con las ideas que ambos escritores manifestaron sobre el barroco. Los trabajos ya mencionados de Nicolás Rosa, junto con el volumen clásico sobre Sarduy de Gustavo Guerrero, *La estrategia neobarroca* (1987), y los artículos aparecidos en el dossier crítico de la *Obra Completa* (1999) del escritor cubano, constituyen ejemplos representativos en este sentido.

Discusión de la bibliografía. La hipótesis del retorno del barroco

Si bien, como se puede apreciar en estos breves comentarios, estos trabajos sobre la actualidad del barroco tienen intereses muy disímiles, comparten una hipótesis que, más allá de que en muchos casos no está enunciada explícitamente, se percibe con claridad. Esta hipótesis

es la del retorno del barroco. Según esta perspectiva, la vuelta del barroco fue un efecto de la crisis de los sistemas de representación literarios e intelectuales formados en el transcurso de los siglos XVIII y XIX. Wölfflin es el más explícito en este sentido. En su texto le dedicó un apartado de sus conclusiones a lo que llamó "El problema del retorno", evidentemente porque así lo exigía su propuesta de la alternancia periódica de los estilos. Pero la hipótesis estructura también el concepto de crisis de Hauser, la subversión del sujeto de Lacan, ni qué decir de la perspectiva de Deleuze, que en lugar de tomar la cultura del siglo XVII como modelo para la época contemporánea, parece haber hecho al revés, leyendo el barroco como un gran ejemplo de la situación crítica de la actualidad. Igual de representativo, en este sentido, es el volumen de Benjamin. Si bien, entre todos los autores reseñados, es el que más cuidado puso en la historia de la recepción del barroco y el que con más atención reconoció las diferencias entre las dos épocas, el crítico ilustró de la manera más contundente el supuesto básico de la hipótesis del retorno: como primera crisis espiritual moderna, por lo tanto como modelo para la contemporaneidad, el siglo XVII es un objeto que desde su derrumbe estético había permanecido en las sombras, ruina que aguardaba ser reconstruida y puesta a la luz por hombres pertenecientes a una época afín como la de la Primera Posguerra.

Esta hipótesis del retorno tiene un invaluable poder explicativo. La comparación permite irrigar las dos épocas y es un procedimiento satisfactorio para la identificación de recursos técnicos y sentidos específicos de la literatura contemporánea. Podemos recordar la importancia que adquirió la idea de alegoría de Benjamin, que Bürger (1974) transformó en un esquema para los textos inorgánicos que inauguraron las vanguardias. No menos interesantes son las investigaciones de Lacan sobre la mirada o los conceptos específicos de Deleuze, como el modelo arquitectónico de dos pisos o el desarrollo del cuadro desde un fondo oscuro, dos ideas que tienen un innegable interés para una literatura como la de Lezama Lima. Sarduy fue, entre los barrocos latinoamericanos, el que más claramente se hizo eco de este paralelo. En *Barroco*, y en la obra poética, narrativa y ensayística que siguió a ese volumen, el escritor planteó efectivamente que lo que acercaba a ambas épocas era la crisis epistémica generada por los dos grandes cambios en la cosmología: el descubrimiento de Kepler de las órbitas elípticas, que tuvo su repercusión en todos los ámbitos del siglo XVII, y la teoría del Big Ban, que supuso un universo en expansión. En ambos períodos, el hombre perdió sus antiguas seguridades. Los dos momentos críticos generaron, en consecuencia, dos formas del barroco.

Sin embargo, la hipótesis del retorno tiene varias limitaciones. En el mejor de los casos, se apoya en el supuesto de que durante los largos años que van desde principios del siglo XVIII a fines del XIX la crítica no pudo entender la cultura del barroco. Dos datos, entre muchos otros, ponen en evidencia que las cosas no son tan así. El primero es la tesis de que el barroco fue uno de los ejes de la conformación del espíritu nacional. Ante todo, la idea abusa del anacronismo. Como señalaron, entre otros, Hobsbawm (1991) y Palti (2001), la concepción de la nación se

impuso recién a mediados del XIX. Pero lo fundamental es que la idea no surgió de golpe en la época de la Gran Guerra, sino que había sido una de las claves de la revalorización del teatro del siglo XVII que habían emprendido los románticos, tanto en Alemania como en España. En este sentido, el supuesto retorno del barroco no fue sino una profundización de los esfuerzos por constituir una literatura nacional, cuyo surgimiento puede fecharse hacia el 1800. Otro tanto cabe decir de la idea de que la cultura del 1600 es una totalidad homogénea. Como observa Lina Rodríguez Cacho en su reciente *Manual de historia de la literatura española* (2009), “poco tienen que ver el “barroquismo” del *Guzmán de Alfarache* o el del *Quijote*, con el de las *Soledades* de Góngora o *La vida es sueño* de Calderón” (169). Como en lo nacional, lo fundamental en este caso se encuentra en que la idea del barroco como un bloque armónico no surgió de golpe con el esclarecimiento de la Gran Guerra. Por el contrario, tuvo su origen en el desprecio con el cual los preceptistas y escritores del XVIII condenaron sin excepciones el arte y la literatura exuberante de la centuria que los precedió. También desde este ángulo hay que ver el supuesto retorno como una transformación de las lecturas que habían venido desarrollándose desde mediados del 1700. Por estas razones, se impone una revisión.

La hipótesis hermenéutica

Si miramos la bibliografía recién comentada con la suficiente distancia, se puede decir que las diferentes interpretaciones que se fueron dando sobre la cultura del siglo XVII obedecen no a que algunos autores lograron acercarse más que otros a la verdad del barroco, sino a que la imagen del barroco cambió de acuerdo con las necesidades estéticas e intelectuales de cada período desde el cual se lo indagó. Para comprender este proceso, se puede tomar, como argumento analógico, lo que sucedió con la palabra misma que identificó a la cultura del siglo XVII. En España, el término “barroco” es muy tardío. La Real Academia lo registró en 1914, y no como un sustantivo referido a un período de la historia cultural, sino como un adjetivo calificativo. Barroco es, según esa edición del diccionario, “lo irregular por exceso de adornos, y fuera del orden conveniente en arquitectura y artes plásticas”. En 1927 se extendió a cierta literatura en la que “predomina la pompa y el ornato”. Recién en 1970 se volvió un sustantivo específico para la cultura de los siglos XVII y primera parte del XVIII. En Francia hay un comportamiento similar. El concepto, que originalmente designaba una perla irregular o un tipo de silogismo, comenzó a utilizarse para la pintura a fines del 1700. Sin embargo, como en el uso castellano de 1914, era predominantemente un adjetivo. En su edición de 1743, el diccionario Trévoux “identifica baroque con bizarre y establece que tanto un modo de pensar, como una expresión, como un rostro, pueden ser calificados de barrocos” (Hatzfeld 1964: 493). En 1771, casi un siglo y medio antes que en España, el concepto se especializó para el arte, aunque continuó como calificativo (“una pintura donde no se guardan las reglas de la proporción y

donde todo se representa según el capricho del artista” (Hatzfeld 1964: 493)). Sólo a mediados del siglo XIX se convirtió en un sustantivo referido a la producción artística del 1600.

En sentido estricto, la historia de la palabra no es la historia de lo que sucedió con el barroco. Pero de ella se puede desprender un argumento que resulta central. Antes de adquirir el significado con el cual nosotros la comprendemos, en general la palabra barroco tenía sentidos claramente negativos: irregularidad, extrañeza y deformidad. Cuando pasó a designar el período artístico del siglo XVII, estos significados no desaparecieron. Por el contrario, lo que sucedió es que, por alguna razón, dejaron de ser estigmas negativos y se convirtieron en marcas positivas. En efecto, los ideales artísticos habían cambiado enormemente desde fines del siglo XIX. La estética de lo feo, que irrumpió tan claramente con la novela naturalista, e incluso el concepto de grotesco, que Víctor Hugo defendió en el *Prefacio de “Cromwell”* (1825), habían desplazado los ideales de simetría y equilibrio de la belleza, preparando el terreno para la valorización de la irregularidad, la extrañeza y la deformidad.

En el caso de la cultura del siglo XVII, y ya no de la palabra que utilizamos para designarla, el problema difiere en un punto fundamental. En rigor, la irracionalidad y falta de adecuación a los ideales de la belleza no fueron proclamados por los escritores del 1600, sino que fueron estigmas que en realidad le endilgaron los preceptistas del siglo XVIII. En este sentido, no existió un retorno a la verdad del barroco, sino que el resurgimiento fue la consecuencia de un largo desplazamiento semántico, que comenzó hacia el 1700. Del siglo XVII se puede decir lo que Lukács señaló en “Sobre la esencia y forma del ensayo”:

Los hechos están siempre ahí, y todo está contenido en ellos, pero cada época necesita otros griegos, otra Edad Media y otro Renacimiento. Cada época se procurará los suyos, y sólo los sucesores inmediatos creerán que los sueños de sus padres han sido mentiras que hay que combatir con las nuevas “verdades” propias (1911: 31).

A esta idea debemos añadirle, en lo que respecta al barroco, una condición suplementaria. Los jóvenes le reprochan a los viejos las imágenes que éstos tienen de un período cultural. Pero las nuevas interpretaciones no se producen fuera de la historia. Los jóvenes trabajan sobre la base de las ideas que heredaron de sus mayores. Así, si el barroco comenzó a tener interés, no fue simplemente porque se accediera a su verdad o porque comenzara una época equiparable en algunos de sus sentidos fundamentales. Por el contrario, lo que sucedió es que los viejos le habían impuesto significaciones que, por alguna razón, pasaron a tener un valor positivo.

La estética de la recepción de Jauss contiene excelentes observaciones para abordar un problema como el que acá se propone. Según su planteo, el peso no se encuentra en el significado del documento, sino en la interpretación que cada época le otorga. Si el barroco dijo algo para los escritores e intelectuales del siglo XX, esto no se debe a que hubiera encerrado una respuesta, sino por el contrario a que, por algún motivo, la recepción lo colocó al lado de varios

de los problemas fundamentales que inquietaron a nuestra modernidad. Sin embargo, si bien Jauss resulta orientador, su propuesta no deja de tener límites en el marco de los propósitos de esta investigación. En “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria” (1967), estableció una diferencia entre los significados obtenidos por la recepción y los significados virtuales que contiene la obra y que pueden no haber sido actualizados por los lectores de época. Así, “puede ocurrir que un significado virtual de la obra permanezca desconocido hasta que con la actualización de una forma más reciente, la “evolución literaria” haya alcanzado el horizonte que ahora permite encontrar el acceso a la comprensión desconocida” (180). El ejemplo de Jauss interesa de manera muy particular en este trabajo:

Así, la oscura lírica de Mallarmé y de su escuela fue la que preparó el terreno para la vuelta a la poesía barroca, desatendida desde hacía mucho tiempo, y por consiguiente, olvidada, y en especial para la reinterpretación filológica y el “renacimiento” de Góngora [...] o sea, que un pasado literario sólo puede volver cuando ha traído a la actualidad una nueva recepción, bien porque una actitud estética modificada se vuelve a apropiarse voluntariamente del pasado, o bien porque, desde el nuevo estadio de la evolución literaria, recae sobre la poesía olvidada una luz inesperada que permite encontrar en ella algo que antes no era posible buscar (180).

Si bien los significados virtuales pueden tomarse como puntos de referencia, lo importante es que las sucesivas recepciones de la cultura del siglo XVII, negativas y positivas, fueron añadiéndole sentidos nuevos que resultaron fundamentales y que son indisolubles de la comprensión de los escritores contemporáneos. Dicho de otro modo, si hay un retorno del barroco, esto se debe a que previamente existió una compleja resignificación, que lo acercó a los problemas modernos. La vuelta sólo es posible si previamente se produjo un desplazamiento conceptual.

Podemos comprender este corrimiento a partir de las consideraciones que Gadamer hizo sobre el círculo hermenéutico. En *Verdad y método* (1960), el filósofo discutió la descalificación de los prejuicios que había hecho la Ilustración. Cuando interpretamos un texto, nos acercamos con una idea global de lo que éste significa. Esos prejuicios constituyen lo que llamamos tradición. Por ejemplo, no podemos leer a Góngora desprendiéndonos del lugar que éste ocupa en nuestra cultura. Pero la comprensión de sus textos, la interpretación de las partes, pueden producir cambios en esa idea global. Para Gadamer, este círculo hermenéutico, que va del todo a la parte y de la parte al todo, nunca se detiene. Ahora bien, como el lector está inmerso en la tradición, cada lectura no sólo cambia sus prejuicios, sino que, si tiene impacto en las instituciones culturales, transforma también la tradición colectiva. En este sentido, en lugar de la tesis del retorno del barroco, se puede plantear una “tesis hermenéutica”.

Brevemente, la idea tiene el propósito de poner el énfasis en la cadena de recepción como el aspecto central para la elaboración de la imagen contemporánea de la estética en cuestión. En pocas palabras, la imagen contemporánea del barroco es el resultado de los desplazamientos

conceptuales que se fueron operando sobre las ideas del siglo XVII. Así, el siglo XVIII impuso la idea de que la cultura del XVII era fundamentalmente irracional. El romanticismo, enfocando su interés en el teatro del Siglo de Oro, resignificó esa irracionalidad, comprendiéndola como una de las claves para la conformación de una literatura y una tradición separadas de la antigüedad clásica y, por consiguiente, fundantes de las tradiciones nacionales; asimismo, rechazó la lírica de Góngora como una desviación en el formalismo. El modernismo, dirigiendo su mirada a la lírica de Góngora, encontró que, por ese vínculo con lo irracional, el barroco estaba en condiciones de expresar los síntomas de la modernidad. En fin, hacia la década del '20, particularmente a través de la llamada generación del '27, se transformó la idea negativa del formalismo de Góngora, convirtiéndola en una de las claves para situar al poeta como un modelo para la literatura de las vanguardias.

La propuesta se puede resumir en las dos tesis que se formulan a continuación:

1. *La noción de barroco es inseparable de la compleja historia de su recepción. A partir del 1700, los críticos y escritores no sólo interpretaron la cultura del siglo XVII, sino que le impusieron un lugar y una serie de sentidos en el marco de las ideas estéticas e intelectuales propias de las diferentes épocas a las que pertenecieron. Esos sentidos añadidos fueron los responsables del largo desplazamiento conceptual del barroco y por lo tanto resultaron cruciales para su revalorización a principios del siglo XX.*
2. *En lo que respecta al barroco, las obras de José Lezama Lima y Severo Sarduy constituyen eslabones dentro de esta cadena de recepción. En el caso de Lezama Lima, su compleja literatura tomó como punto de partida las discusiones en torno del barroco que se dieron entre el modernismo y la época de vanguardias; en el caso de Sarduy, éstas se centraron tanto en las ideas de Lezama Lima como en las relaciones que estableció con la propuesta teórica de Lacan.*

Organización

Esta tesis está organizada en tres partes. La primera aborda la recepción del barroco entre 1737 y 1927. Las partes segunda y tercera están dedicadas al barroco latinoamericano del siglo XX a través del estudio de las obras de José Lezama Lima (1910-1976) y Severo Sarduy (1937-1992), dos de los escritores centrales de la poética en lo que respecta a los dos tramos en los que se divide el siglo pasado.

En un trabajo como éste, que toma un período tan extendido en el tiempo y una serie de escritores que tienen una gran complejidad, es lógico que los apoyos bibliográficos sean numerosos. En este sentido, como forma de presentar la tesis, es tan indispensable como grato reconocer a algunos de los críticos que resultaron fundamentales para la investigación y la

redacción definitiva. En lo que respecta a la primera parte, el texto central es el libro clásico de Elsa Dehennin *La résurgence de Gongora et la génération poétique de 1927* (1962)⁶. Muchos de los autores tratados en este trabajo están tomados de sus páginas. Por otra parte, esta tesis sigue a grandes rasgos la estructura de ese volumen, que consiste en presentar una serie de antecedentes y luego pasar a una lectura de autores contemporáneos.

Sin embargo, en esta primera parte hay algunas diferencias que es necesario destacar. En primer lugar, se ha ampliado el corpus de referencia. Aparte de la recepción de la lírica de Góngora, estas páginas se ocupan de lo que pasa con el teatro del Siglo de Oro. En segundo lugar, Dehennin respalda la hipótesis del retorno del barroco. Si bien en su texto considera que los poetas de la generación del '27 presentaron una imagen creacionista de Góngora, no toma en cuenta que la recepción crítica anterior había preparado muchos de los sentidos que se le otorgarían al poeta cordobés. Como ya se dijo, en este trabajo se busca definir el desplazamiento conceptual que se operó durante estas recepciones. En la primera parte, este tema está desarrollado a partir de cuatro capítulos, en los que se destacan lectores representativos del período comprendido entre 1737 y 1927. El primer capítulo está dedicado al siglo XVIII, a través de una descripción de las ideas de Ignacio Luzán (1702-1754) y Manuel José Quintana (1772-1857). El segundo hace lo propio con el siglo XIX. Los autores centrales, en este tramo, son Agustín Durán (1789-1862), Ángel de Saavedra (Duque de Rivas) (1791-1865), Alcalá Galiano (1789-1865), Adolfo de Castro (1823-1898) y Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912). El tercero y cuarto capítulos tienen como tema las lecturas del barroco que propusieron algunos escritores del fin de siglo hispánico e hispanoamericano y las interpretaciones que ofrecieron los escritores de la llamada generación de '27.

La segunda parte enfoca el barroco latinoamericano de la primera mitad del siglo XX. Como ya se adelantó, se ha elegido como escritor representativo a José Lezama Lima (1910-1976). Sobre Lezama se ha escrito mucho, aunque es necesario reconocer que no siempre se lo ha hecho bien. Esto se debe a que se trata de uno de los escritores más complejos de la literatura en lengua castellana. Por esta dificultad, en esta segunda parte se ha optado por un enfoque que sigue a grandes rasgos el esquema de la biografía intelectual. Si bien no se abandona el comentario de los textos, esta decisión permite comprender la obra de Lezama Lima como el desarrollo de una literatura y un pensamiento cuyo punto de partida, en sus años juveniles, presenta una estructura algo más despojada que la de sus grandes trabajos de madurez. Por supuesto, hay críticos insoslayables sobre el escritor. Ningún trabajo sobre Lezama Lima puede obviar los textos de Abel Prieto, Cintio Vitier y Víctor Bravo; tampoco se pueden dejar de lado los importantes aportes actuales, como los de Remedios Matix y Susana Cella. Pero, así como Dehennin es fundamental para la primera parte, para esta segunda, como sigue a grandes rasgos

⁶ Agradezco a Melchora Romanos, que me facilitó el volumen.

el esquema de la biografía intelectual, tienen un peso decisivo algunos volúmenes en particular. El primero es *Cercanía de Lezama Lima* (1986), un libro en el cual Carlos Espinosa recogió recuerdos sobre el escritor. A ese volumen hay que sumarle los epistolarios, *Mi correspondencia con Lezama Lima* (1989), *Cartas* (1979) y *Como las cartas no llegan* (1990), publicados respectivamente por Rodríguez Feo, Eloísa Lezama Lima y Ciro Bianchi Ross, así como también los *Diarios* (1994), editados por éste último, y los cuadernos de notas aparecidos en *Fascinación de la memoria* (1993), preparado por Iván González Cruz. Otro tanto cabe decir de las ediciones facsimilares de sus revistas: *Verbum* [1937] (2001), *Espuela de Plata* [1939-1941] (2003), y *Nadie Parecía* [1942-1944] (2006), editadas por Gema Areta Marigó y *Orígenes* [1944-1956] (1992), en siete tomos impecables, con un excelente estudio preliminar de Marcelo Uribe.

Esta segunda parte está estructurada en siete capítulos. El primero está referido a los poemas de juventud de Lezama Lima; allí también se describen los ensayos iniciales sobre el barroco y “Fugados” (1936), el primer cuento que publicó el escritor. El relato continúa con el examen de las cuatro revistas recién mencionadas. Asimismo, se describen los primeros poemas que Lezama dio a conocer y se establecen lecturas sobre los volúmenes de poesía *Enemigo rumor* (1941) y *La fijeza* (1949). La continuidad cronológica concluye con el triunfo de la Revolución. Por cierto, Lezama continuó escribiendo hasta su muerte en 1976. Pero el análisis se corta en este punto por dos razones fundamentales. En primer lugar, hacia fines de los años ’50 Lezama ya tiene definido su sistema literario e intelectual; en segundo término, la novela *Paradiso*, su texto máximo tras la Revolución, ha sido extensa y admirablemente comentado como para redundar en una nueva lectura. En conjunto, en este tramo se presenta el barroco de Lezama como una obra en desarrollo, que tiene como punto de partida la plenitud de la infancia perdida y como punto de llegada el amplísimo proyecto de las eras imaginarias. El paso del punto inicial al final se caracteriza por un movimiento en espiral. Lezama parte del tema de la infancia. Gira alrededor de la plenitud que plantea ese eje, pero en cada vuelta, y a lo largo de los años, abre el verso e integra elementos intelectuales cada vez más numerosos y complejos.

La última parte de esta tesis está dedicada a Sarduy. Si bien se trata de una obra compleja, no puede comparársela con la de Lezama Lima. Pero también en este caso la lectura está organizada tomando como referencia la biografía intelectual. Esto se debe a que, en general, la crítica leyó la obra de Sarduy de una manera que podríamos llamar drástica. Cubano en el exilio; cierto sector tendió a borrar todo tipo de contenido ideológico de su obra, mientras que otro sector, en cambio, lo interpretó todo a partir de su decisión de abandonar Cuba. Distinta es la perspectiva que abrieron, en un caso hace ya varios años, y en otro, recientemente, dos críticos fundamentales. El primero de ellos es Roberto González Echeverría, con *La ruta de Severo Sarduy* (1987), y el segundo es el reciente *Severo Sarduy en Cuba. 1953-1961* (2007), recopilación de los textos cubanos del escritor, editados por Cira Romero.

Estos dos libros cambian la percepción que se podría tener sobre Sarduy. El escritor tuvo un itinerario complejo y contradictorio, irreductible a lecturas simplificadoras. Con publicaciones muy tempranas, luego del 1º de enero de 1959 se convierte en un escritor de la Revolución. Milita en el periodismo y toma como referencia el existencialismo sartreano. En 1960 lo encontramos en París, con una beca del gobierno cubano. Allí, Sarduy se contacta rápidamente con el centro de la intelectualidad parisina y posterga el regreso a la patria. Durante los primeros años continúa con su literatura política. Sus dos primeras novelas lo son. Pero las dificultades de publicación, los problemas con la embajada cubana, los nuevos enfoques teóricos y sus recuerdos de Lezama Lima lo llevan a definir, a fines de los años '60, un barroco del vacío, que organiza a partir de la subversión del sujeto de Lacan. Se trata de una solución política, teórica y literaria: con el "neobarroco" Sarduy cuestiona la interioridad subjetiva, olvida su pasado revolucionario, borra los posicionamientos políticos y se integra en la escena intelectual parisina.

Esta tercera parte está dividida en cinco capítulos. En el primero se establece una mínima descripción del barroco en la obra de Jacques Lacan. Los cuatro capítulos restantes desarrollan una lectura de Sarduy, como ya se dijo en clave de biografía intelectual. Va desde los años de la Revolución a su muerte en el exilio parisino en 1992. La lectura desarrolla dos líneas en paralelo. Por un lado, propone una trama de la historia política de Sarduy, o bien de Sarduy en la historia política cubana y latinoamericana; por el otro, se describe el desarrollo del concepto de neobarroco, que a grandes rasgos consiste en un cruce de Lezama Lima con Lacan, y se interpretan una serie de textos, entre los cuales se destacan las novelas *Gestos* (1963), *De donde son los cantantes* (1967), *Cobra* (1972) y *Cocuyo* (1990). El neobarroco de Sarduy es un cruce de Lacan y Lezama Lima, y también un espacio que se construye en la articulación de estas dos líneas generales. El propósito de esta tercera parte es esclarecer esta doble cuestión.

Por último, es necesario resaltar que, por sobre los objetivos particulares de cada uno de los tramos, este trabajo busca establecer una interpretación global del barroco contemporáneo. En las conclusiones se elabora una lectura en ese sentido. En resumidas cuentas, a lo largo de los casi tres siglos en los cuales escriben los autores acá comentados, el barroco es una invención moderna que sin embargo ocupa los márgenes de la modernidad.

Pero para esta interpretación falta mucho y es mejor que empecemos de una vez.

PRIMERA PARTE.

Lectores de la literatura del siglo XVII (1737-1927)

En *Las palabras y las cosas* (1966), Foucault sostiene que en el siglo XVII se produjo una mutación general del saber. Ese corte epistemológico divide la época clásica de la cultura medieval. Por cierto, Foucault no se detiene en el proceso traumático de ese quiebre, esto es, en la coexistencia de los nuevos y los viejos parámetros del saber. Fiel a su temperamento, toma ejemplos rotundos, conceptos claros y violentamente precisos. Pone de un lado lo que llama a *episteme* medieval de la “similitud”. Se trata de un saber construido sobre la base de la analogía. El ejemplo característico lo constituyen los bestiarios. En ellos, “Conocer un animal, una planta o una cosa cualquiera de la tierra equivale a recoger toda la espesa capa de signos que han podido depositarse en ellos o sobre ellos” (1966: 47-48). La hormiga, por ejemplo, se define por una gran cantidad de atributos. Entre ellos, cabe mencionar que camina ordenadamente como los soldados y guarda los granos que encuentra para llevarlos a su cueva. Su prudencia en la selección y atesoramiento de los alimentos es de gran enseñanza para el hombre, porque le demuestra lo que hay que hacer para pasar el invierno. Se menciona, también, el caso de una hormiga de Etiopía que posee el tamaño de un perro, que se dedica a desenterrar y atesorar oro. Como es de rigor, completa esta descripción el significado alegórico de cada uno de estos atributos (*Plinio* 1624: 871-874). Pero, de acuerdo con Foucault, luego del siglo XVII el panorama cambió de manera absoluta. El saber se organizó a partir de la representación. Las palabras, que hasta entonces estaban diseminadas en el mundo, se separaron de las cosas. En el saber de la representación, el lenguaje es una grilla que sirve para ordenar racionalmente la realidad. En lugar de los bestiarios y las alegorías, los ejes de la época clásica pasan por la gramática de Port-Royal y las ideas claras y distintas del método cartesiano.

Según Foucault, esta mutación tuvo enormes consecuencias en lo que respecta a la razón y la locura. Lejos de las definiciones clínicas de nuestra modernidad, el loco de la época clásica es aquél que ha quedado enredado en el mar de las similitudes. En consecuencia, es un producto histórico de la ruptura producida durante el siglo XVII (1966: 55-56). Como es sabido, Foucault ilustró esta idea con el *Quijote*. En efecto, Cervantes inicia la novela contándonos que al hidalgo se le “secó el cerebro” leyendo novelas de caballería, en las cuales se muestra un mundo desenfrenadamente maravilloso (1605: 29-30). De ahí en más, el caballero corre sus aventuras enajenado. Así, “*Don Quijote* esboza lo negativo del mundo renacentista; la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio” (1966: 54). Para Foucault, *Don Quijote* es la primera de las obras modernas, porque muestra el cambio que se produjo en el siglo XVII. En esa novela, Cervantes asume la *episteme* de la representación y muestra que el loco es aquél que se derrumba en el saber de la analogía.

Pero en el ámbito hispánico e hispanoamericano, el *Quijote* es una obra excepcional. Según los datos de Glendinning, la novela se imprimió treinta y cinco veces a lo largo del siglo XVIII, e incluso se registra un crecimiento sostenido en el número de las ediciones. En cambio, otras obras características del barroco, como el *Criticón* de Gracián y *Los sueños* de Quevedo, vivieron el proceso contrario. Estos datos sugieren que el cambio, que Foucault sitúa en el siglo XVII, en España recién se percibe con toda claridad a partir del primer tercio del 1700. En efecto, en esos años tardíos los eruditos españoles tomaron como modelo a Francia e introdujeron la estética racional del clasicismo. Formularon, en consecuencia, reglas estrictas para la producción y la recepción de las obras líricas y teatrales. Pero lo más importante es que los preceptistas neoclásicos no criticaron el saber medieval, sino el arte y la literatura del siglo XVII. Divididas las aguas a partir de la razón, la cultura que nosotros englobamos bajo el nombre del barroco cayó bajo los estigmas de la oscuridad y lo irracional.

Las interpretaciones del siglo XVIII tienen una particular importancia para la historia de la recepción del barroco. En primer lugar, porque se trata de la primera visión global, unitaria, integrada, de ese conjunto heterogéneo de escritores que florecieron a lo largo del 1600. No hay nada como el rechazo o el desprecio para volver uniforme una época. Esto se debe a que el hombre que hace su severa crítica no quiere tener nada que ver con el pasado y en consecuencia se esfuerza en demostrar que está completamente cerrado y muerto. Pero si las interpretaciones del siglo XVIII son importantes, esto se debe también a que los estigmas con que los preceptistas despreciaron la cultura del barroco perduraron en lo sucesivo a lo largo de la historia de la recepción. En el romanticismo se comenzó a rescatar el teatro y en el modernismo la lírica. Sin embargo, a ninguno de los autores que reivindicaron algún tramo de la literatura del barroco se le ocurrió afirmar que se trataba de un arte racional. Por el contrario, fue precisamente la irracionalidad la que sirvió de aliciente para mirar de otro modo el siglo XVII, precisamente porque ese estigma se fue convirtiendo en una de las verdades del hombre y por lo tanto en una de las fuentes del arte y la literatura.

Esta primera parte está dedicada a un mínimo recorrido de estas recepciones. Desde luego, no pretende ser una historia exhaustiva. Sobre los siglos XVIII y XIX se han escrito innumerables trabajos, de una notable erudición y apoyo documental. En cambio, el propósito de esta primera parte es presentar una lectura sobre algunos textos centrales de la recepción de lo que nosotros entendemos como la literatura del barroco. Este recorrido está organizado en cuatro capítulos, que abordan cuatro momentos fundamentales. En el primero, nos abocamos a la condena neoclásica de la cultura del siglo XVII; en el segundo, al modo mediante el cual el romanticismo reconsideró la irracionalidad del teatro del barroco; el tercero y cuarto, finalmente, están referidos a los rescates de Góngora que propusieron el modernismo y luego los poetas de la generación del '27. Empecemos, por lo tanto, por Ignacio Luzán.

I. CLÁSICOS E ILUMINISTAS. DOS LECTORES DEL SIGLO XVIII

El clasicismo francés está muy estudiado y comentado. La doctrina clásica, de la que dependen una estética, una forma de escritura y un vínculo con el poder, se impuso rápidamente en Francia. Barthes situó su emergencia a lo largo del siglo XVII y, si bien en esto no se distinguió de otros autores, propuso una síntesis de gran utilidad. Para Barthes, el clasicismo fue una acción política de la burguesía que desplazó la espontaneidad de las hablas populares a través de una escritura clara, racional y uniforme que, si en principio se pensó para uso minoritario del poder, con el tiempo logró imponerse como norma universal (2003: 59-65). Como señaló Bürger, fue la burguesía la que reglamentó la doctrina clásica, pero el impulso estuvo dado por el estado absolutista a través de Richelieu. Se trató, pues, de una consecuencia del centralismo, en tanto si por un lado la corona buscó crear, y lo logró en efecto, una administración centralizada, por el otro se propuso establecer un monopolio cultural. Subordinó así, contra sus propios intereses, la racionalidad burguesa, con el propósito de establecer una estética de alta calidad que le sirviera como medio homogéneo de representación de su poder (Bürger 1992: 7-10). El equilibrio y la claridad destituyeron el gusto puesto en los juegos ornamentales; en el teatro, el retorno a las unidades aristotélicas reordenó la escena a través de una jurisprudencia a partir de la cual establecer juicios estéticos y por lo tanto regular el gusto en el marco de la racionalidad.

Esto no significa que en Francia la doctrina clásica se impusiera de golpe por una decisión del estado. Para matizar los contrastes, Barthes recuerda la actitud de Vauguelas, que en 1647 recomendaba la escritura clásica como un estado de hecho, no de derecho, lo cual revela que todavía era de uso exclusivo de la corte. Víctor-Lucien Tapié, en su clásico *El barroco* (1961), precisó un tanto más el proceso. Recordó, como es usual, la acción de Richelieu, el arte poético de Boileau, la búsqueda del equilibrio en pintura y arquitectura y la restitución de los ideales clásicos. Pero entendió que en la Francia del XVII coexistieron expresiones clásicas y barrocas. Si el clasicismo terminó por imponerse, no fue, para Tapié, porque lo barroco nunca hubiera existido, sino más bien porque el estado absolutista hizo su elección en el terreno estético. Esto no se debió enteramente a una decisión solitaria del poder político. De hecho, según comenta Tapié, en su juventud Luis XIV tuvo una franca inclinación hacia la fastuosidad barroca. Se afirmó, a instancias de Mazzarino, “el éxito de las óperas a la italiana, de los espectáculos de tramoya, de los *ballets* cortesanos para los que llamaba a decoradores y ejecutantes de reputación consagrada en Venecia o en las cortes italianas” (1961: 92). Sin embargo, en París se produjo una reacción adversa contra este arte fastuoso, por razones económicas y pruritos religiosos: “Los devotos y la Compañía del Santísimo Sacramento, los jansenistas, los rentistas, los protestantes, se encontraban reunidos, por las mismas u otras razones, en el partido (si cabe llamarlo así) del gusto severo” (1961: 92-93). Continúa Tapié:

después de las penurias de una guerra civil y de una guerra exterior que le dejaron terribles recuerdos, [el pueblo] aspira simultáneamente a la paz y a la gloria. Anhela, en sus iglesias, en los monumentos públicos, alrededor de esa corte y de ese joven rey cuya gracia y reputación le encantan, un arte prestigioso (1961: 93).

En España recién se asiste a un proceso similar a éste durante el siglo XVIII. Ciertamente, tuvo condimentos adicionales. En rigor, el neoclasicismo también constituyó una normativa estética y lingüística impulsada por una monarquía que buscó establecer una cultura y una administración centralizadas. Pero en esto no gravitaron tanto razones como las que ofrece Tapié para Francia, sino que por el contrario existió entre los letrados una búsqueda por aggiornarse a los nuevos vientos europeos. En este sentido, son significativas las discusiones que generaron, a lo largo del siglo, las impresiones que los extranjeros publicaron sobre España. Particularmente célebres, por su larga serie de consecuencias hispánicas, fueron las que expresaron Montesquieu en sus *Lettres persanes* (1721) y Masson en la *Encyclopédie Méthodique* de 1782. En la carta LXXXVIII, el primero ofreció sus pareceres a través de una carta escrita por un francés ficticio durante su hipotética visita a España y Portugal. El mordaz retrato de Montesquieu pinta a sus habitantes como enemigos del trabajo, unos vagos que usan bigote y capa para fingir gravedad, que han descubierto América sin conocer nada de su propio continente y cuyas bibliotecas tienen sólo novelas y libros escolásticos, ambos enemigos de la razón humana. Aludiendo al *Quijote*, escribe que “Le seul de leurs livres qui soit bon est celui qui a fait voir le ridicule de tous les autres” (1721: 55). Hacia las últimas décadas del siglo, no dejaron de levantarse voces en contra de este tipo de opiniones. Se pueden recordar, por ejemplo, la *Oración apologética por la España y su mérito literario* (1786) de Juan Pablo Forner o la *Defensa de la nación española contra la carta LXXXVIII de Montesquieu*, atribuido a José Cadalso. De todos modos, y a pesar de estas expresiones tardías de nacionalismo, un grupo importante de escritores aceptó la condena y buscó remediar las causas del mal, adoptando las nuevas formas racionales.

Al igual que en Francia, en España el impulso lo dio la monarquía. Como dato simbólico, hay que recordar que Felipe V, primero en la dinastía de los Borbones, era nieto de Luis XIV y contaba con el apoyo de la corona francesa durante la guerra de sucesión, que se abrió entre 1700 y 1713. Se inclinó, así, por el sistema político francés, que implicaba también un estilo de cultura racional, que dejara atrás los excesos de la centuria anterior. Hasta cierto punto, esto le dio al neoclasicismo español una direccionalidad más autoritaria, en tanto era impulsado desde la cúspide del poder y los círculos aristocráticos, una característica que se advierte, por ejemplo, en el siguiente panorama de Glendinning, en el cual recuerda la creación de la Real Academia y del primer diccionario, ambas empresas llevadas adelante durante el reinado de Felipe V:

El diccionario, en cuya creación se vio comprometida la Real Academia muy poco después de su creación en 1714, contribuyó a este proceso de uniformidad, mientras que los censores nombrados por las Academias garantizaron, a su vez, la pureza del estilo (tanto desde el punto de vista literario como del político o religioso) de aquellas obras cuya publicación estaba reservada a su dictamen. Hay en España, en efecto, abundancia de datos para afirmar que la difusión del Neoclasicismo era debida en parte al influjo del despotismo ilustrado a través de las academias (1973: 26)⁷.

Como se lee en la memoria que aparece en el sexto tomo del *Diccionario de autoridades*, publicado en 1739, el fundador de la Real Academia de la Lengua fue Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena, quien solicitó al rey su creación debido a que había aumentado considerablemente el número de los asistentes a su tertulia privada. Estaba destinado a lograr que el uso de la lengua fuera el adecuado. Pero como antes en Francia, en España la doctrina clásica se impuso de manera gradual. En principio, la reforma del uso de la lengua y de los valores estéticos apuntó primero a las minorías cultas que ocupaban los espacios de poder y los círculos intelectuales. Así se desprende del *Diccionario de autoridades*. En la "Continuación de la historia de la Real Academia", publicada al final del sexto tomo, se propone este ámbito restringido sobre el cual los académicos buscaban influir:

el Palacio, y sus Regias Secretarías, en los Consejos, Tribunales, Universidades, Cátedras, Púlpitos, Colegios Mayores, y demás Ministerios, a donde respectivamente tenían los Académicos decoroso destino; y con toda esta aptitud, y el ponoso estudio de registrar los más bien admitidos Escritores Castellanos, para autorizar frases, y acepciones, tenían por triunfo no pequeño la total conclusión de la Obra, y por inexcusable el que hubiesen de preceder correcciones, y suplementos, antes de dar por inquiridos los no acotados límites de el Idioma, y por ajustadas propiamente al Latino sus locuciones⁸.

Esta reforma separó las élites letradas del pueblo, todavía ligado a los gustos del siglo anterior. Pero la división atravesó también internamente a los círculos eruditos. Como en la Francia del siglo XVII, en España las tendencias clásica y barroca se disputaron el prestigio por lo menos durante la primera mitad del 1700. Así lo sugieren las listas de autores que los académicos utilizaron para elaborar el *Diccionario de autoridades*, citadas al final de los tomos. En ellas se encuentran, por ejemplo, Góngora, Gracián y Quevedo. La coexistencia de las tendencias clásica y barroca, fielmente reflejada en el voluminoso trabajo de la Real Academia, dividió las aguas en los grupos letrados. Por esta razón, no se trata simplemente de lo nuevo contra lo viejo, sino que se trata de una estética racional que únicamente puede imponerse al precio de convertir en pasado el gusto nacido en el siglo XVII. Esto explica la virulencia con que los primeros preceptistas atacaron ese gusto. De sus enérgicas condenas surgió la primera imagen del barroco y a describir esa imagen nos abocaremos a continuación.

⁷ La fecha de Glendinning no es correcta o la sintaxis es ambigua. La Real Academia se fundó en 1713.

⁸ La cita está extraída del sexto tomo de "Continuación a la historia de la Real Academia", que cierra el sexto tomo del *Diccionario de autoridades* (1739). Ese texto carece de páginas.

Elitismo y racionalidad

Como observa Pedro Salinas, el benedictino Feijoo constituye un buen ejemplo del cambio que se produjo entre los siglos XVII y XVIII (1958: 229-236). En el prólogo del *Teatro crítico universal* (1726), el autor da vuelta la página de la literatura que nosotros llamamos “barroca” con una breve seguridad: “La grandeza del discurso está en penetrar y persuadir las verdades; la habilidad más baja del ingenio es enredar a otros con sofisterías” (1986: 102). Pero, como se advierte en la prosa voluntariosa de Feijoo, este desplazamiento es todavía una meta a conquistar. La vieja literatura no sólo no desapareció de golpe, sino que coexistió con la afanosa búsqueda clasicista de los círculos letrados. Así, mientras buena parte de sus integrantes buscaban erradicar la comedia impuesta un siglo atrás por Lope de Vega, ese tipo de obras continuaron representándose a lo largo del siglo y contaron con un público numeroso. Escribe por ejemplo Rodríguez Cacho: “de poco sirvieron los alegatos y moralizaciones. Las preferencias mayoritarias del público teatral estaban muy distantes de las de los hombres de Letras, pues el pueblo seguía viendo la escena como un lugar liberador” (2009: 78). Como la doctrina neoclásica se impuso a instancias del extranjero y por decisión de la monarquía, confrontó con las inclinaciones y los gustos de la base de la sociedad. Por esta razón, las élites cultas del siglo XVIII condenaron severamente al público de los teatros y a los escritores que se amoldaban a él. Un buen ejemplo es el siguiente pasaje del *Teatro crítico* de Feijoo:

Aquella mal entendida máxima, de que Dios se explica en la voz del pueblo, autorizó la plebe para tiranizar el buen juicio, y erigió en ella una potestad tribunicia, capaz de oprimir la nobleza literaria. Es éste un error, de donde nacen infinitos; porque asentada la conclusión de que la multitud sea regla de la verdad, todos los desaciertos del vulgo se veneran como inspiraciones del Cielo. Esta consideración me mueve a combatir el primero este error, haciéndome la cuenta de que venzo muchos enemigos en uno solo, o a lo menos de que será más fácil expugnar los demás errores, quitándoles primero el patrocinio que les da la voz común en la estimación de los hombres menos cautos (1986: 105).

Pero como la doctrina clásica se impuso primero en los círculos intelectuales, esta discrepancia entre los viejos gustos del siglo XVII y los que se ajustaban a los nuevos tiempos europeos se percibe antes en las élites letradas que en el marco más amplio del público que asistía a los teatros. Como vimos, en el *Diccionario de autoridades* coexisten un proyecto clásico y un acervo importante de autores perteneciente a las estéticas del siglo XVII. Otro tanto cabe decir de la Academia del Buen Gusto, fundada en Madrid en 1749. Presidida por la Marquesa de Sarria, a ella asistieron dos escritores de primer orden que defendieron, sin embargo, el barroco y el clasicismo. El primero de ellos fue Porcel, último de los grandes imitadores de Góngora; el segundo, Ignacio de Luzán, autor de la *Poética* (1737), en la cual condenó la literatura anterior y estableció la preceptiva neoclásica para la poesía lírica y el

teatro. Mientras que Francia eligió la doctrina clásica durante la segunda mitad del siglo XVII, España lo hizo, dentro de estos grupos selectos, bien entrado el XVIII.

El gran preceptista del neoclasicismo fue el ya mencionado Ignacio Luzán. De acuerdo con la breve semblanza de Rinaldo Froldi, en la formación de Luzán tuvieron una gran importancia sus largas estadias en el extranjero. Nacido en Zaragoza en 1702, vivió desde los 13 a los 31 años en Italia, primero en Génova y Milán, más tarde en Palermo y Nápoles. En Palermo participó de la Academia del Buon Gusto, que el príncipe de Santa Flavia estableció en 1718, tomando el nombre de las *Riflessioni sopra il Buon Gusto* (1708) de Muratori, a quien décadas después citaría profusamente en su *Poética*. En Italia adhirió a los equilibrios clásicos, contra la estética propia del barroco. Poco después de volver a España, publicó la *Poética* en 1737⁹. Escribe Froldi: "Fiel, por lo tanto, a su educación italiana y arcádica, Luzán realiza para España, con su *Poética*, un compromiso entre el aristotelismo tradicional y las nuevas instancias, derivadas en gran parte de la filosofía racionalista" (1980: 287). A grandes rasgos, en ese texto Luzán condenó los errores del pasado. A tono con la época, se propuso la instauración de un gusto racional a través del impulso de obras que volvieran a las fuentes clásicas de la antigüedad grecolatina. Pero, como puso un marcado énfasis en el teatro, evidentemente porque la literatura dramática tiene, frente a la lírica, un rol social más activo, la obra puede resumirse en una condena de las libertades artísticas que Lope de Vega naturalizó en los tablados, sustituyéndolas por las reglas clásicas, centradas en las unidades de tiempo, lugar y acción¹⁰.

⁹ De la *Poética* existen dos ediciones. La primera es de 1737, la segunda de 1789. Entre ambas, hay diferencias importantes. Según Sebold, en la segunda versión Luzán se muestra más francés y menos nacional. Sin embargo, como señala enseguida, "respecto de este particular es difícil llegar a un juicio, puesto que su discípulo y editor, Eugenio de Llaguno y Amírola [...] se sospecha que metió la mano en este texto, de igual modo que adulteró el de la *Crónica del conde de Buelna* de Díaz Gámez" (1970: 66-67). En este trabajo, hemos decidido abstraer estas diferencias y basarnos en la segunda impresión. Esto se debe a que en ella está sumamente claro el mismo rechazo de la literatura del siglo XVII que el preceptista elaboró desde el principio. Como prueba de las críticas negativas al teatro del barroco, presentes de manera rotunda en la edición de 1737, es importante retener no sólo lo que escribió el autor, sino el modo en que Miguel Navarro leyó la *Poética* en el texto en el que le da la aprobación para que pase a imprenta. Previendo que el lector se molestará por las censuras a los dramaturgos, le adelanta que para ellos Luzán también tiene elogios: "Pero porque recelo, que los muy apasionados de Lope de Vega, Calderón, Solís, y otros grandes Poetas, pueden tal vez disgustarse, por verlos censurados al principio de esta obra, yo les ruego, que contengan, o suspendan el disgusto, si le padecieren, hasta leer los singulares elogios, con que ensalza a estos, y otros Cómicos Españoles, en varios lugares" (Luzán 1737: s/p).

¹⁰ Desde luego, la *Poética* no cambió las cosas de la noche a la mañana. La crítica no se ha puesto de acuerdo en cuanto a la influencia que tuvo. Para Froldi fue escasa, según se desprende del hecho de que la primera edición se publicó en Zaragoza con una impresión de pésima calidad, y no se volvió a imprimir hasta 1789 (1980: 285-289). Más que el seguimiento estricto de los parámetros que fijó en su obra, las consecuencias parecen estar dadas, en consecuencia, en que contribuyó a imponer las ideas neoclásicas dentro del círculo de los hombres de letras. La influencia de Góngora, cuya poesía imitaba Porcel, terminó por desaparecer; el teatro también se transformó, si bien a lo largo del siglo continuó una línea ajena al gusto de las academias. Incluso Allison Peers, que buscó demostrar la perduración del barroco como base para su teoría de que España fue romántica desde la Edad Media, reconoció que "La influencia de Moratín padre, para quien Lope y Calderón eran, respectivamente, el "primero" y el "segundo" "corrompedores del teatro", perduró hasta mucho después de su muerte en 1780" (1954: I, 100).

La obra de Luzán se muestra como un sistema racional. Ciertamente, su intención prioritaria es legislar el modo por el cual el arte copia la naturaleza. Pero elabora su preceptiva sobre la base de una teoría general de la representación, que se encuentra diseminada a lo largo del trabajo. En efecto, Luzán disecciona las facultades mentales y discrimina las distintas formas que sigue el alma para operar con las impresiones que obtenemos del mundo mediante los sentidos. Así, sostiene que los objetos “introducen en nuestra alma una imagen o copia de sí mismos” (1789: 170). Esta alma posee dos tipos de facultades: una es la “fantasía”, que se ocupa de las imágenes sensibles, y la otra es el intelecto, que se dedica a las cosas puramente intelectuales¹¹. Existen, en consecuencia, tres tipos de operaciones. Según la primera, el entendimiento concibe imágenes sin que la fantasía aporte otra cosa que impresiones tomadas de la experiencia, como cuando, a partir de varios casos, producimos generalizaciones; de acuerdo con la segunda, hay un trabajo conjunto de las dos facultades, cosa que sucede cuando la fantasía, conducida por el entendimiento, une y separa las sensaciones formando imágenes nuevas; en la tercera, la fantasía usurpa las riendas al entendimiento y manda despóticamente en el alma, produciendo falsedad, desorden y confusión, estado propio de los locos, los enfermos o los dormidos (la comparación es de Luzán). Todas las obras literarias pueden comprenderse a partir de estas tres operaciones. El empleo del entendimiento, sin intervención de la fantasía, da como resultado la filosofía y las preceptivas. Los otros dos tipos de operaciones explican la existencia de obras literarias buenas y malas. Son buenas todas aquellas en las que las imágenes que le proporciona la fantasía son gobernadas por el intelecto. Éstas no se reducen, sin embargo, a las imitaciones de la naturaleza. Ciertamente, la literatura debe representar las cosas como son (una batalla o una tormenta), pero también como pueden ser (los amores de Dido y Eneas) o como podrían ser, caso este último en el cual se presenta una verdad, la belleza de un prado, utilizando metáforas mediante las cuales se lo describe como una mujer hermosa. La mala literatura, en cambio, es el resultado del gobierno de la fantasía. En ellas, las representaciones aparecen confusas, caprichosas y exageradas.

Luzán sostiene que el modelo correcto es el del arte de la antigüedad grecolatina. Los griegos y los romanos escribieron con claridad y se preocuparon por dictaminar leyes estéticas para gobernar la poesía y el teatro. En cambio, los modernos se abandonaron en general a los caprichos que les dictó la fantasía descarriada. Particularmente aberrante fue, para Luzán, el teatro. Según entiende, lo iniciaron actores ambulantes, gente inculta y analfabeta, que escribieron según los dictados de un público más ignorante aún. La lírica, en cambio, ofreció un modelo correcto con Garcilaso. Pero si bien la lírica y el arte dramático modernos se comportaron de manera diferente, ambos se derrumbaron juntos a fines del siglo XVI. Por más que Garcilaso hubiera logrado una expresión cristalina, su época no desarrolló ninguna

¹¹ La distinción es algo más compleja, porque propone también una diferencia entre la fantasía y el ingenio. Pero se optó por este desarrollo, más breve, porque presenta un esquema de conjunto de Luzán.

preceptiva sólida; por más que Lope de Vega tuviera una innegable capacidad creadora, la puso al servicio del condenable teatro español, componiendo la más franca expresión de la exuberancia, el mal gusto y el desdén irresponsable hacia el legado de la antigüedad. Entrado el siglo XVII, para Luzán la literatura se desplomó.

Según sugiere Frioldi, los ejemplos positivos de la *Poética* son los poetas arcádicos italianos, como Metastasio, Martelli, Orlandini, Maffei y Lemene. Los negativos pueden reducirse a dos: Góngora para la lírica y Lope de Vega para el teatro. Ciertamente, para Luzán Góngora tuvo un gran ingenio y fantasía. Incluso le parecen rescatables las obras menores. Pero se descarrió en los poemas extensos, “usando sin medida un estilo sumamente pomposo y hueco, lleno de metáforas extravagantes, de equívocos, de antítesis, de retruécanos y de unas transposiciones del todo nuevas y extrañas en nuestro idioma” (31), creando en consecuencia una poesía incomprensible, que el “vulgo” aplaudió porque eso es a lo que en definitiva se ha dedicado desde siempre: a festejar e imitar aquello que no entiende de ninguna manera. Este tipo de juicios no eran nuevos. Sobre todo en lo que respecta a la división entre la manera sencilla y la de los poemas extensos, Luzán continuaba apegado a las críticas que Góngora se había ganado en vida, críticas que, por otra parte, continuarán vigentes hasta Dámaso Alonso. Lo nuevo se encontraba, en cambio, en el sistema en el cual Luzán encasillaba esa censura. En el contexto de una obra racional, que por otra parte buscaba entroncar con los parámetros del gusto europeo, condenaba a Góngora a los márgenes de la locura, poniéndolo como ejemplo de “cuán disformes monstruos puede concebir una fantasía desordenada y en qué derrumbaderos puede caer” (223).

Lope de Vega le merece a Luzán juicios igual de severos. Primero le dedica una semblanza biográfica y luego destaca que, como Góngora, había sido dueño de un talento irrepetible. Pero como había alcanzado la madurez durante el desordenado siglo XVII, se perdió en los meandros del mal gusto. Para peor, la combinación entre el talento, la facilidad en la escritura y el mal gusto que imperó en la época lo llevó, según Luzán, a ahondar la decadencia general. Esto se debe a que sus numerosísimas obras, celebradas por el público, influyeron decididamente en los otros escritores, lo cual llevó a los nuevos dramaturgos a tomarlo como modelo. Escribe al respecto Luzán:

Esto sucede siempre que la fantasía argumenta de lo metafórico a lo propio, y de un sentido equívoco saca un sofisma. Este error es común a muchos poetas, no sólo españoles, pero también de otras naciones, los cuales, viendo que lo maravilloso, lo extraordinario y lo inopinado es muy aplaudido en la poesía, y no sabiendo, o por pereza o por ignorancia, el modo de hallarle entre la verdad o la verosimilitud, recurrieron, como a medio más fácil, a una maravilla falsa y a unas paradojas fundadas en equívocos y derivadas de las suposiciones y ficciones de la imaginación poética [...] La fantasía de un poeta enamorado, exagerando en la violencia de su pasión la hermosura de su dama, la llamará tal vez metafóricamente sol; sobre esta metáfora fundará después un sofisma y querrá probar seriamente que, aunque el sol verdadero tramonte, no por eso anochece,

porque su sol metafórico está presente. De semejante modo argüía Lope de Vega Carpio (1789: 233-234).

Pero a Lope no le reprochó el desvarío, según el tipo de juicios que emitió sobre Góngora, sino su adhesión enfermiza al público. En efecto, según el desprecio hacia el “vulgo” que ya dominaba a Feijoo, Luzán le criticó menos la fantasía descarriada que el haber incurrido en ella para lograr el éxito entre esa canalla:

Entre el vulgo ignorante, y, especialmente, entre aquellos que no penetran hasta el fondo de las cosas, contentándose con la superficie, estas paradojas aparentes y estas falsas maravillas, con la doradura superficial y aquella exterior brillantez que ostentaban, lograron ser tenidas por verdadera belleza y por uno de los más hermosos y exquisitos adornos de la poesía, bien así como entre niños o entre simples villanos se estiman los viriles como diamantes y el oropel como oro (1789: 233).

Como representante de las ideas de lo que convencionalmente suele llamarse neoclasicismo, la *Poética* presentó de manera acabada una imagen de la literatura del barroco que sería perdurable a lo largo de las décadas sucesivas. Ésta no sólo había incurrido en el mal gusto, sino que, basándose en un sistema intemporal de la razón, a la cual había subordinado la estética, desplazó esa literatura a los bordes de la irracionalidad. En el caso de Góngora, se trataba directamente de una poesía que bordeaba la locura, el sueño o la enfermedad; en el caso de Lope, si es que esta idea está presente, tiene otro matiz. Como Góngora, Lope puede estar enfermo, pero lo está del éxito de sus comedias ante el gusto fácil y malformado del vulgo que asistía a los corrales. Diseñadas en el seno de las academias, según un sistema que se autorizaba en la razón, estas dos imágenes que el clasicismo le impuso al barroco hicieron historia. Según veremos, se aceptó la idea de que Lope se había abandonado al impulso del público y que Góngora, en algún punto, había enloquecido. Pero la historia dio un giro, volviendo positivas ambas interpretaciones. Para comprender el proceso, es esencial tomar en cuenta los aportes que hizo lo que a grandes rasgos podemos llamar la época de la ilustración. A ellos nos dedicaremos a continuación.

Iluminismo

En Francia se ha estudiado con notable precisión el proceso de cambio que llevó del clasicismo al romanticismo. El centro de esos análisis es la famosa “Querelle des anciens et des modernes” francesa. Jauss hizo, al respecto, una interesante reconstrucción que vale la pena glosar. La *Querelle* se inició en la sesión de la *Académie Française* del 27 de enero de 1687, luego de una intervención en la que Perrault sostuvo la tesis de que, debido a que el conocimiento se acumula en el tiempo, los verdaderos antiguos no eran los griegos y los romanos, sino los modernos. Si bien en principio el escritor no dispuso una separación entre los períodos antiguo y moderno, las discusiones que se sucedieron, y que dividieron a los nuevos

respecto de los defensores de la doctrina clásica, llegaron a ese resultado, ruptura mediante la cual se suele considerar el surgimiento del Iluminismo en Francia. Escribe Jauss: “El descubrimiento de la diversidad entre lo antiguo y lo moderno en el terreno de las bellas artes es trascendental resultado de la *Querelle* que en Francia cambió la orientación histórica hacia la dimensión del tiempo irrepitible y con ello introdujo la Ilustración” (1970: 31). Esto tuvo hondas consecuencias, que básicamente apuntan al surgimiento de una nueva conciencia histórica, cuya expresión puede percibirse en el agotamiento de la idea de que existe un período, el de la antigüedad clásica, que ha llegado al punto de perfección. Jauss desarrolla este aspecto a partir del agotamiento de los “paralelos comparativos”, es decir, los cuadros que, todavía durante la *Querelle*, enfrentaban la antigüedad con la modernidad para extraer diferencias y similitudes. El formato tenía causas ideológicas de primer orden:

Presuponía una medida de cotejo, el *point de perfection*, y con ello la analogía del crecimiento orgánico de las edades de la vida, en la que los humanistas, y de momento también todavía los *modernes*, veían el discurrir de la historia en las grandes fases (las épocas cumbre de la Antigüedad y de la *Èta Moderna*), así como también en las menores, de los desarrollos nacionales, describiéndolo como un retorno periódico de juventud, madurez y decadencia (1970: 34-35).

Los resultados de la *Querelle* cambiaron este tipo de percepción de la historia. Pero el proceso se desarrolló extensamente a lo largo del siglo XVIII. Chateaubriand, en un ensayo de 1797, todavía apelaba al recurso del paralelo entre la antigüedad y la modernidad para responder a la pregunta de si la forma de gobierno creada por la Revolución en 1789 estaba basada en principios verdaderos. Sin embargo, cuando volvió a editarlo en 1826, creyó conveniente hacer un comentario extenso en el cual discutía el acierto de su trabajo. Esto se debía no sólo al oportunismo político de Chateaubriand, sino también a que ahora consideraba que era un error presuponer que se podían sacar conclusiones de la Antigüedad que fueran útiles para la sociedad moderna. Entre ambas no había ya, en 1826, relación alguna. Con este triunfo del historicismo, se volvió impropcedente el paralelo y, sobre todo, se pasó a considerar que todas las épocas estaban, según la fórmula de Ranke, “igualmente próximas a Dios”. En este marco se recuperó la Edad Media, de una importancia crucial para el romanticismo, al considerar que se trataba de “un pasado nacional modélico, descrita en sus instituciones y costumbres como una época de virtudes heroicas y cristianas y unida al presente en la continuidad ejemplar de un desarrollo nacional” (Jauss 1970: 40).

No se ha registrado en España una polémica como la *Querelle*. Sin embargo, la crítica discutió ampliamente la necesidad de plantear una etapa de tránsito entre el neoclasicismo y el romanticismo. El siempre inteligente Pedro Salinas, en su ensayo biográfico “La poesía de Meléndez Valdés” (1925), ya lo sugirió al referirse a dos de las notas características de la obra del escritor. Una de ellas es la naturaleza, que si bien fue una de las consecuencias de la

búsqueda neoclásica de recuperar la poesía bucólica, permitió, en la última fase de Meléndez, un tímido subjetivismo. La segunda característica es el sentimentalismo, al que se entregó casi con exageración. Salinas cita, al final de su ensayo, una frase del prólogo de las *Poesías*, editadas en 1797:

Estos versos no están trabajados ni con el estilo pomposo y gongorino que por desgracia tiene aún sus patronos, ni con aquel otro lánguido y prosaico en que han caído todos los que, sin el talento necesario, buscaron las sencillas gracias de la dicción, sacrificando la majestad y la belleza del idioma al inútil deseo de encontrarlas (Salinas 1958: 270).

El aislamiento le da a la frase un énfasis anticipatorio. A pesar de que Salinas advierte que la palabra justa se encuentra fuera del dogmatismo, para Meléndez la poesía todavía debe inspirarse en la razón y lograr el buen gusto tan caro a los autores del siglo XVIII. Así lo dice en la frase que completa el párrafo recién citado: “El autor ha observado que los mejores modelos huyeron constantemente de estos dos vicios y siguió sus huellas en cuanto pudo, seguro de que son las que dejaron impresas la razón y el buen gusto” (1990: 20). En todo caso, Salinas advierte que hacia fines del siglo XVIII el neoclasicismo comenzó a buscar otros caminos, sin dejar de mantener con su pasado reciente una relación de continuidad.

Por razones de este tipo, Sebold sostuvo que, en España, el romanticismo tuvo sus orígenes en la temprana década de 1770. Con una extensa documentación, en “Periodización y cronología de la poesía setecentista española” el crítico discute las fechas tradicionales que se le habían asignado al neoclasicismo y el romanticismo, destacando, entre otras pruebas, las para él innegables obras románticas de la década de 1770, entre las que cita *Noches lúgubres* y “En lúgubres cipreses” de Cadalso, *El delincuente honrado* de Jovellanos, *El precipitado* de Trigueros y el poema “A la mañana, en mi desamparo y orfandad” de Meléndez Valdés. Más interesante aún resulta la presentación que Sebold hace de las opiniones que tuvieron los escritores de fines del siglo XVIII y principios del XIX sobre los cambios que se produjeron en ese período en lo que respecta a la poesía. El más interesante, sin duda, es el testimonio que recoge de Quintana. En su antología *Poesías selectas castellanas* (1807), el poeta advierte que desde la década del '70, en efecto, y sobre todo a través de su admirado maestro Meléndez Valdés, la poesía comenzó a tomar un rumbo muy distinto del que se había impuesto con la publicación, entre otros textos, de la *Poética* de Luzán.

Si bien, como ya se dijo, en España no existió algo semejante a la *Querelle*, los planteos que allí se hicieron permiten orientar un orden en el interregno que va desde fines del siglo XVIII a las primeras décadas del XIX. En primer lugar, es importante destacar que en la *Poética* Luzán había adoptado el paralelo entre la Antigüedad y la Modernidad. Si bien no se amoldó al género específico, sí utilizó la comparación como una disposición ideológica para evaluar la época contemporánea. En efecto, el preceptista también sostuvo que la literatura grecolatina

había llegado al punto de perfección, del cual lamentablemente toda la literatura española se había desviado. Pero la dinámica interna de la literatura del siglo XVIII español llevó a los escritores a separarse progresivamente de la función modélica de la Antigüedad y por lo tanto a asumir una concepción historicista del tiempo, en tanto tiempo de dirección única e irreversible. Si tomamos la cronología de Sebold, esto significa que, a partir de 1770, la literatura española habría comenzado a diseñar las bases de lo que sería el romanticismo, no sólo en lo que respecta a cuestiones como el sentimentalismo, la subjetividad y la relación del hombre con la naturaleza, sino también en cuanto a la visión que los escritores tuvieron sobre el pasado en general, y sobre su propio pasado en particular. En el contexto de este trabajo, esta etapa nos interesa en la medida en que propuso una nueva imagen del siglo XVII.

Manuel José Quintana

Manuel José Quintana es un ejemplo notable de lo que se acaba de decir. Su larga vida (1772-1857) le permitió ver los dos siglos. Se formó en el clima de la “restauración del buen gusto” (recordemos que la *Poética* volvió a publicarse en 1789). Tuvo como maestros a Meléndez y Jovellanos, atravesó el romanticismo y editó sus obras completas en la Colección de Poetas Españoles de Rivadeneyra en 1852. Su figura no sólo se destaca por su trabajo literario, sino también por su intensa actividad política en el flanco liberal (participó en las cortes de Cádiz y fue encarcelado luego de la restitución de Fernando VII). Buen testimonio de su imagen en la madurez es el prólogo de Antonio Ferrer del Río para las Obras Completas, fechado el 31 de diciembre de 1851. El prologuista lo ubica como un ejemplo de la restauración del gusto; significativamente, esa época ya no era la de Luzán, sino la de la década de 1770:

Cuantos han leído sus odas —escribe Ferrer—, sus vidas de españoles célebres, sus críticas literarias, le rinden un tributo de admiración y respeto, le estudian como a uno de los maestros más doctos, y le proclaman a una voz patriótica de nuestra literatura y uno de sus más insignes restauradores; pues hallándose ésta postrada y corrompida cuando el señor Quintana vio a luz el mundo, recibió lecciones del inolvidable Meléndez Valdés, y fue entre sus alumnos positivamente el más esclarecido y el que después se ha levantado a más merecida gloria (1852: v).

El poeta de la oda “A la invención de la imprenta” compartió estas consideraciones. Para verlo, podemos remitirnos a *Estudios sobre nuestra poesía*, una recopilación de sus ensayos históricos, dos de cuyas partes centrales aparecieron en sus antologías de la poesía en lengua castellana, que se publicaron en 1807 y en 1830, con el título de *Poesías selectas castellanas*. Tan extenso paréntesis temporal sugeriría que, en los estudios de una y otra edición, el escritor tendría que haber hecho modificaciones importantes. Por otra parte, en ese lapso de tiempo España atravesó la guerra de independencia, la vuelta de Fernando VII y la restauración del régimen constitucional. Asimismo, si tomamos en cuenta las fechas de Peers, entre 1814 y 1818

ya se registra el conocimiento de los textos de August Schlegel (1952: 126). Sin embargo, los cambios entre las dos ediciones no son tan significativos como se podría esperar. En la advertencia de la reedición de 1830 comenta que, de las modificaciones, la única importante es haber aumentado los textos recientes recogidos en esa oportunidad. Si en 1807 no lo había hecho, esto se debe a que por esas fechas Meléndez, Jovellanos y Cienfuegos todavía estaban vivos, lo cual le impedía ofrecer juicios sinceros sobre sus respectivos trabajos. Pero más allá de que compuso un nuevo ensayo introductorio para el tomo correspondiente al siglo XVIII, no sólo no cambió su visión de la historia de la literatura, sino que además conservó casi sin modificaciones el texto en el que se refirió al período comprendido entre el *Mío Cid* a los Argensolas. A tal punto continuó trabajando en la misma línea, que en la edición de 1830, en la que dejó de lado las conclusiones de 1807 y colocó un nuevo ensayo sobre la literatura del siglo XVIII, el lector no advierte ruptura alguna. Simplemente aumentó la documentación y dirigió su punto de vista al pasado inmediato.

El esquema histórico de Quintana se muestra despojado al final de la introducción de 1807. Por un lado, recuerda que Luzán restauró el buen gusto, derrumbado a fines del siglo XVII:

Sepultada la poesía castellana entre las ruinas donde se hundieron las otras artes, las ciencias y el poder en los tiempos de Carlos II, volvió a renacer hacia la mitad del siglo pasado, por los laudables esfuerzos de algunos literatos, que se dedicaron todos al restablecimiento de los buenos estudios. La principal gloria de esta revolución feliz se debe a Don Ignacio de Luzán, que no contento con señalar la senda del buen gusto en su *Poética* publicada en 1737, dio también el ejemplo de marchar por ella con los buenos rasgos poéticos que se leen en las pocas composiciones que de él se han publicado (1807: lxxxiv).

Pero, hacia el final del ensayo, demuestra que la de Luzán fue una época más en la historia de la literatura. En este sentido, establece un corte entre la poesía que se escribió entonces, que concluye con Cadalso, a quien se refiere como un “escritor festivo y ameno”, y la que comenzó a escribirse a partir de la década del '70, tal como lo subrayó Sebold: “En este escritor festivo y ameno –escribe Quintana– es en quien se terminan los ensayos y esfuerzos para restablecer el arte. Desde entonces empieza una nueva época en la poesía castellana, con otro fondo, otro carácter, otros principios, y aun puede decirse que con otros modelos” (1807: lxxxv). En otras palabras, si Quintana le agradeció a Luzán que hubiera restaurado el gusto al liquidar a los culteranos, al mismo tiempo consideró que su época estaba superada. Éste no era, sin embargo, un avance que estaba exclusivamente afincado en el estilo poético. Por el contrario, el fondo de la cuestión se encuentra en que Quintana se diferenció del paralelo histórico y por lo tanto de la

idea de que la Antigüedad funcionaba como punto de perfección, abriendo en consecuencia una concepción histórica de la lengua y la literatura¹².

Este giro cambió las imágenes de la antigüedad y la modernidad. Para Quintana, entre las dos épocas había una diferencia crucial: la modernidad hablaba una lengua, la antigüedad otra. En consecuencia, no tienen por qué tener los mismos temas, combinaciones estróficas o incluso las mismas unidades formales. Si la antigüedad era un ejemplo admisible, únicamente funcionaba como modelo desde el exterior, razón por la cual era improcedente copiar sus hallazgos. Un cambio equiparable se advierte en la imagen que Quintana propuso de la modernidad. En principio, consideró con Luzán que el siglo XVIII dividió dos etapas. Pero ahora Quintana distinguió con un nombre significativo el tiempo intermedio que concluye en la decadencia del XVII, un nombre que lo volvió cercano y a la vez lejano, propio y ajeno: “nuestra antigüedad”. En su relato, ese tiempo que comienza en 1260, cuando Alfonso el Sabio oficializa el castellano, toma un rumbo ascendente: los versos duros de los primeros romances, el moldeado de la corte, las coplas de Manrique, la introducción del endecasílabo y la grandeza de Garcilaso, son peldaños con los que Quintana demuestra el desarrollo orgánico de la lengua y la literatura españolas. ¿Qué regula, sin embargo, esta historia? O mejor dicho, ¿cuál es la norma que permite juzgar la literatura? En Luzán se trataba del acercamiento o la desviación respecto de la antigüedad clásica, cuya literatura estaba casi naturalmente regulada por la razón. En Quintana, en cambio, el ideal estético se encuentra en la expresión natural, amena, cristalina. Este cambio de una a otra perspectiva se nota en aquello que sin embargo más acerca a los dos autores, que es el rechazo de la poesía de Góngora.

Para Luzán, el poeta cordobés era uno de los tantos síntomas de la degradación del gusto literario. Quintana lo vio, también, como uno de los grandes ejemplos de lo que no se debía hacer. Pero se diferenció de dos maneras del preceptista neoclásico. En primer lugar, entendió que Góngora había nacido en una época en la cual la literatura había perdido su vigor. La estética de Garcilaso se había automatizado, para decirlo en términos actuales, de manera que los grandes líricos del siglo XVII se propusieron darle una vida nueva a la poesía. A esta perspectiva historicista le sumó una segunda diferenciación. Si bien consideró que Góngora y Quevedo tenían un “gusto depravado”, cuyos “vicios [...] tuvieron la propiedad de un contagio, y produjeron consecuencias más fatales que el mal mismo que intentaron remediar” (1807: lxxv),

¹² Como vimos, Luzán había organizado la literatura en ciclos de esplendor y decadencia, pero no vio la lengua en términos progresivos. Ser moderno, para Luzán, no era una categoría histórica; ser moderno, en Grecia como en España, era darse cuenta y aceptar el poder de la razón y la importancia que ésta tiene en todas las actividades. Esto hizo que en la *Poética* el tiempo careciera de relieve: Luzán la organizó alrededor de las reglas con que la retórica, los géneros y la dicción debían conseguir una representación clara, lo que lo llevó a comparar de manera absoluta, para nada en términos relativos, los aciertos y los errores de los poetas, a pesar de que éstos podían pertenecer a épocas muy distantes entre sí. Quintana, en cambio, estableció un relato orgánico, cronológicamente dirigido, que arranca con los duros versos del *Mío Cid* y termina con la naturalidad poética de Meléndez y Jovellanos.

en ambos buscó deslindar las virtudes y los errores. Escribe sobre Góngora y las críticas de Luzán:

Todos saben que después de un siglo de adoraciones que logró en los secuaces de su estilo, Luzán y los demás humanistas que restablecieron el buen gusto se aplicaron a destruir la secta, desacreditando a su fundador; y para ellos Góngora y poeta detestable fue todo uno. Mas esto era injusto, y deben distinguirse siempre en este autor el poeta brillante, ameno y lozano, del novador extravagante y caprichoso (1807: lxxv).

Si bien todavía aparece como ejemplo del mal gusto, el siglo XVII se transformó con Quintana en un período histórico que, debido al agotamiento, buscó fervorosamente una renovación. Asimismo, consideró que se trataba de una época bifronte. En lo que respecta a Góngora, Quintana retomó para esto las antiguas críticas que se le habían hecho en vida. Como lo hizo el propio Lope de Vega, admiró los romances, décimas y letrillas, escritas en una lengua amena, suave, cristalina; rechazó de plano, como un cambio inexplicable, las pesadillas de los grandes poemas. El mismo esquema le sirvió para leer al resto de los grandes autores del siglo XVII. Como Luzán, entendió que Lope había olvidado los buenos principios y los grandes modelos. No fijó plan ni preparación, no lo condujo ni el estudio ni la atención a la naturaleza. Pero le reconoció una inventiva inigualable, ejercida en una lengua clara, elegante, con una versificación casi natural. Quevedo, en fin, vivió la misma contradicción: “De nadie se pueden citar tantos bellos versos aislados como de él –comenta Quintana–; de nadie períodos poéticos más pomposos y valientes” (1807: lxxxii); pero le pareció un poeta cortado que carecía de progresión. Juzgó notable su imaginación, aunque la encontró superficial y descuidada; amasijo de contradicciones, su estilo “centellea y no inflama, sorprende y no conmueve, salta con ímpetu y con fuerza, pero no vuela ni toma nunca una elevación sostenida” (1807: lxxi).

Si retomaba, en consecuencia, viejos tópicos, que habían empleado tanto los críticos del siglo XVII como Luzán, para Quintana estas ideas quedaron resignificadas en tanto las integró a una concepción histórica de la literatura. Complementariamente, giraron en torno a un nuevo concepto estético, según el cual la belleza se encontraba en la expresión clara, franca, y para nada rebuscada. En 1830, en la reedición de su antología y la continuación de su ensayo introductorio, en el cual finalmente abordó el siglo XVIII, esa nueva concepción de la poesía finalmente ocupó un lugar privilegiado. Nuevamente, el eje fue Luzán. Pero ahora Quintana dio un paso más allá de sus críticas anteriores, señalando que si bien esa época restauró el gusto, abrumó a los escritores con reglas dogmáticas y ahogó por lo tanto su creatividad. Para Luzán, según vimos, esto constituía un valor, porque ubicaba la creación en el esquema representativo y jerarquizaba el trabajo del intelecto sobre la fantasía. Para Quintana, en cambio, la preceptiva es negativa, en la medida en que la literatura, en lugar de ser la manifestación estética de lo racional, está organizada en torno a la expresión subjetiva. La poesía es, con toda la fuerza que tiene esta palabra, un don: el ritmo, elemento central del poema, “es la imagen de lo que pasa en

el alma del poeta, manifestada por las inflexiones de su voz, por sus degradaciones sucesivas, por los pasajes y tonos diversos de un discurso" (1830: xxxiv). No debe regularlo una preceptiva, porque se trata de un "secreto que ni se aprende ni se comunica, ni puede tampoco reducirse a reglas" (xxxiv). El misterio íntimo de la poesía, que Quintana nunca acierta a poner en palabras, centra la literatura en el hombre, en las particularidades del ritmo y el tono de la voz, en las palabras a las que cada uno se siente naturalmente inclinado. Si en Luzán la razón es la medida de la literatura, en Quintana es el hombre, en su ser íntimo, el único que tiene derechos sobre la poesía.

Pero la misma idea de la literatura y la historia que ella regula lo separaron del siglo XVII. Para Quintana el escritor es el nuevo amo de la poesía. Ciertamente, esta idea, enunciada de esta manera despojada, hubiera habilitado todo tipo de expresiones. Sin embargo, para Quintana la poesía debe ajustarse al alma, debe ser su expresión transparente. Así lo expresa en relación con el ritmo:

el ritmo consiste en un conjunto particular de expresiones delicadamente escogidas; en una distribución de sílabas lentas o rápidas, sordas o agudas, ásperas o suaves, alegres o melancólicas en un encadenamiento, en fin, de onomatopeyas análogas a las ideas de que el poeta está fuertemente poseído; a los sentimientos que le agitan, a las imágenes que le ocupan, a las sensaciones que quiere producir, a la naturaleza, movimiento y carácter de las acciones y pasiones que se propone expresar. Así el ritmo es la imagen de lo que pasa en el alma del poeta, manifestada por las inflexiones de su voz, por sus degradaciones sucesivas, por los pasajes y tonos diversos de un discurso: don natural que nace de la sensibilidad de los órganos y de la movilidad del alma; secreto que ni se aprende ni se comunica, ni puede tampoco reducirse a reglas. Lo único que el arte puede hacer en él es perfeccionarle; pero aún esta perfección, siendo buscada, tiene un no sé qué de preparación y de aparato que ya perjudica a su efecto (1830: xxxiii-xxxiv).

La historia de la literatura es así la búsqueda del alma y el estilo adecuado para expresarla. Afirma Quintana: "Y así, cuando un poeta es seco, duro y desabrido, no se diga de él que no tiene oído; lo que debe decirse es que no tiene alma" (1830: xxxvi). En este sentido, y a diferencia de lo que observaron los románticos alemanes, para Quintana el siglo XVII es menos un avance que un ensayo, de resultados desiguales, para adquirir una palabra justa y adecuada. Históricamente situado, indispensable para comprender la lengua y la literatura españolas, el período no le ha dejado nada al presente, salvo una lección potente de retórica y de manejo de la lengua y una serie de poemas aislados, como los romances de Góngora y ciertos períodos de Lope, en los cuales estos autores encontraron una notable fluidez y pureza estilísticas.

Hacia el romanticismo

Los aportes de Quintana pueden reducirse a dos grandes grupos de ideas. En primer lugar, sustituye el paralelo por una visión histórica lineal. Esto es posible en la medida en que deja de lado la idea neoclásica de que la Antigüedad constituye el punto de perfección, estableciendo en

su lugar un nuevo parámetro de la literatura, según el cual ésta debe ser la expresión, no de la razón, sino del alma del poeta. Si para Luzán había sido necesaria una preceptiva que restaurara el gusto, para Quintana el gusto no se encuentra en las reglas exógenas de la razón, sino en la capacidad de expresar de manera transparente los ritmos y las voces interiores del escritor. El segundo de los grandes aportes de Quintana es su deslinde del siglo XVII. Si bien critica severamente todo ese período literario, logra distinguir en Góngora, Lope de Vega y Quevedo algunos aciertos, a pesar del desacierto al que los había arrastrado la época. El romanticismo va a retomar estas ideas, y a ellas nos dedicaremos a continuación.

II. PRIMEROS RESCATES DEL TEATRO DEL SIGLO XVII

Hobsbawm señala que, aunque no están del todo claro las causas del notable florecimiento de las artes y las letras entre 1789 y 1848, la piedra de toque hay que buscarla en el impacto que produjo la doble revolución: “Si una frase puede resumir las relaciones entre artista y sociedad en esta época, podemos decir que la Revolución francesa lo inspiró con su ejemplo y la Revolución industrial con su horror, mientras la sociedad burguesa surgida de ambas transformaba su existencia” (2006: 259-260). En este sentido, se puede ver el romanticismo como la búsqueda por la emancipación del artista y al mismo tiempo como el emergente cultural del hombre libre, real o idealmente proyectado, que había nacido con la ruptura de 1789. Existen innumerables ejemplos que corroboran tal afirmación. En Alemania, si bien la Revolución contó con sus detractores, las noticias de Francia impulsaron un decidido apoyo en Jena. Para los intelectuales de esa universidad, los sucesos franceses no sólo demostraron el avance respecto de las libertades individuales, sino que significaron también, como señalan Carugati y Girón, “una profunda revolución en todos los ámbitos de la vida” (2005: 13). Asimismo, podemos recordar algunos artistas y escritores puntuales. Uno de ellos es Beethoven, que dedicó la *Heroica* a Napoleón. Otro es Sarmiento, cuyo folleto autobiográfico “Mi defensa”, publicado en 1843, tiene un innegable influjo romántico. Así podemos leer la afirmación de que lo que él era se lo debía sólo a su constancia, estudio y valor: “la corta carrera que he podido andar –escribe, en efecto-, me la he abierto a fuerza de constancia, de valor, de estudios y sufrimientos” (1998: 22). Podemos citar, por último, una parte del fragmento 216 de Friedrich Schlegel, en el cual se revela la profunda unidad entre el romanticismo y la Revolución:

La Revolución Francesa, la *Doctrina de la ciencia* de Fichte y el *Meister* de Goethe son las tendencias más grandes de la época. Quien se escandalice por esta clasificación, y a quien no le pueda parecer importante ninguna revolución que no sea ruidosa y material, no ha alcanzado la amplia y elevada perspectiva de la historia de la humanidad¹³.

En lo que respecta al arte y la literatura, y particularmente al teatro, el romanticismo se levantó contra la doctrina clásica. Aparte de liberar al artista de las reglas, se buscaba separar el terreno del arte respecto del de la razón (Bürger 1992). Asimismo, la disputa iba más allá del campo-estético. En Francia, aunque, como vimos, también en España, el clasicismo había sido impulsado por el Estado Absolutista con el doble propósito de establecer un monopolio cultural y afirmar parámetros racionales para el gusto estético. En este sentido, se atacaba la regulación estética y, al menos indirectamente, el monopolio cultural del Estado. Fue en nombre de este doble propósito que Victor Hugo escribió *Cromwell* y, por supuesto, el famoso prefacio con que acompañó esa obra. En ese manifiesto, Hugo se pronunció por la emancipación del artista

¹³ Citado en Carugati – Girón (2005: 14).

respecto de las reglas clásicas y de la imitación de la naturaleza. Asimismo, distinguió el arte contemporáneo a través del drama, forma moderna en la que se mezclan la comedia, la tragedia y el grotesco. En fin, exigió el nacimiento de una nueva crítica, que fuera consecuente con estos ideales.

Como se sabe, estéticamente el movimiento fue más radical en Alemania. En *Conversación sobre la poesía*, cuya primera parte se publicó en *Athenaeum* en 1800, Friedrich Schlegel ofreció de manera muy sintética el rechazo de la doctrina clásica, basándose en la búsqueda de una idea del arte autónoma respecto de la razón. Dice con suficiente claridad en una de las primeras frases: “La razón es sólo una y la misma en todos: sin embargo, así como cada hombre tiene su propia naturaleza y su propio amor, del mismo modo cada uno lleva en sí su propia poesía” (1800: 33). Según añade poco después, existe una poesía primaria, que está en todos los hombres y se encuentra como un misterio profundo debajo de todas las cosas. Se agita en la planta; resplandece en la luz, arde en el pecho de la mujer. Contra la idea de la doctrina clásica, que asignaba parámetros estandarizados y racionales para el arte, Schlegel sostuvo así que el deber de la literatura era poner en palabras esta poesía primaria que cada uno tiene en su interior.

Asimismo, el romanticismo cambió el vínculo con la antigüedad. Como vimos a partir de Quintana, los últimos años del siglo XVIII habían preparado ya una diferencia sustancial entre la literatura contemporánea y la grecolatina. Pero el romanticismo terminó de afianzar esta discrepancia hasta volverla insalvable. Víctor Hugo diferenció la literatura de ambas épocas a partir de los conceptos de épica y drama. Schlegel fue menos preciso, pero más contundente a la vez. Para el crítico alemán, la poesía de la antigüedad estaba concluida. En cambio, la literatura moderna se encontraba en pleno crecimiento. Por esta razón, el arte romántico no sólo no debe orientarse por las reglas clásicas, sino que de hecho debe crearse sus propios parámetros estéticos, en la medida en que se trata de una cultura nueva, en pleno desarrollo. En consecuencia, estableció una nueva concepción de la historia, rescatando como los iniciadores del romanticismo a Dante, Cervantes, Shakespeare y Lope de Vega, al mismo tiempo que impulsó la creación de una nueva crítica, cuya función debía ser enseñarle al poeta a “formarse a sí mismo en sí mismo” (1800: 33).

Esta nueva relación con la historia marcó la cultura de los siglos subsiguientes. Pero en este trabajo resulta fundamental destacar que, si la doctrina clásica impuso un rechazo casi absoluto de la literatura del siglo XVII, el romanticismo abrió por primera vez la puerta a una revisión del pasado, considerándolo por otra parte como uno de los ejes de la cultura moderna y por ende de las tradiciones nacionales. Como es sabido, para los románticos éstas nacieron durante la Edad Media. Podemos percibir la importancia que cobró esa etapa hasta entonces considerada oscura a partir de la historia de la palabra romanticismo. Originariamente designaba el mundo de los libros de caballería. De acuerdo con Jauss, a lo largo del siglo XVIII adquirió

“el significado de un nuevo sentimiento de la naturaleza, y finalmente [comenzó a] servir para enlazar la historia y el paisaje, el encanto de lo lejano y el sentimiento de la naturaleza libre” (1970: 42). Esta resignificación apuntó al gusto por las ruinas medievales y los valores caballerescos y fue una línea que impactó en los diferentes países europeos. En España se intensificó el interés por los romances, como se puede ver en que se publicaron colecciones eruditas y obras como *El moro expósito*, del Duque de Rivas.

Una de las más tardías formulaciones en este sentido fue la de Allison Peers. En la *Historia del movimiento romántico español* (1952), el crítico no sólo estudió extensamente el tema que se asignó en el título, reconociéndole al romanticismo la prioridad en lo que respecta a la revisión del pasado nacional, sino que además se afirmó en los postulados mismos de los románticos en lo que respecta a España. Para Allison Peers, las ideas de los hermanos Schlegel de que el Siglo de Oro es enteramente romántico y de que Calderón de la Barca fue el escritor más romántico de todos los poetas dramáticos no sólo son elementos dignos de interés para el estudio de la literatura española, sino dos tesis cuya voluminosa obra se propone demostrar:

Para nosotros –afirma en las primeras páginas de su *Historia*–, la tendencia romántica del carácter español se manifiesta en todas las fases y épocas de su literatura y, sobre todo, en la Edad Media, cuando la literatura apenas había adoptado forma definida y los ideales clásicos aún estaban deficientemente asimilados en el Occidente de Europa, y en el período de máxima conciencia de sí misma de España y de mayor triunfo de su arte, en el llamado “Siglo de Oro” (23).

En definitiva, se pueden tomar cuatro sentidos del romanticismo: la tradición nacional, la expresión subjetiva, la ruptura de la doctrina clásica y la revolución. Sin embargo, en lo que respecta a este último eje, no se debe tomar dogmáticamente las afirmaciones de Hobsbawm. Ciertamente, las noticias de la revolución francesa tuvieron un impacto sumamente productivo en Jena. Pero esto no significa que la revisión romántica de la historia se condujera exclusivamente en un sentido “progresista”. A decir verdad, la historia se elaboró como un discurso estratégico para uso de los diferentes grupos políticos en pugna. En palabras de Foucault, se convirtió en “un dispositivo de saber y poder que, precisamente, en cuanto táctica, puede transferirse y se convierte, en última instancia, en la ley de formación de un saber y, al mismo tiempo, en la forma común a la batalla política” (2001: 175). Si la Revolución afianzó la historia literaria, cuyo primer emergente español lo encontramos en Quintana, esto no significa que el intento de descubrir el espíritu nacional, particularmente a través de la Edad Media y el teatro del siglo XVII, fuera comandado por liberales. Por el contrario, la nota característica fue la opuesta: muchos de los románticos españoles fueron monárquicos o bien liberales que, con la vuelta del exilio, se contentaron con posiciones moderadas.

Esta inclinación hacia los ideales monárquicos aparece simbólicamente representada en lo que se ha reconocido como el punto de partida del romanticismo español. En el tardío 1814 se

enfrentaron José Joaquín de Mora y Juan Nicolás Böhl de Faber. El primero era liberal y clasicista y el segundo monárquico y defensor del romanticismo. Como observa Shaw, la discusión “Se centró en la defensa de Calderón (y de las ideas absolutistas y teocráticas que Böhl le atribuía) frente al criticismo racionalista y de tendencia neoclásica de Mora” (1980: 23-24). Continúa Shaw:

Böhl, bajo la influencia de A. W. Schlegel, identificó el romanticismo con la corriente literaria esencialmente cristiana por oposición a la tradición clásica de Grecia y Roma. El “romanticismo”, así entendido, se manifestó por vez primera en el marco de la literatura occidental durante la Edad Media y a ella permaneció íntimamente asociado. A pesar de la común inspiración cristiana que mantenía unificada esta literatura, ya apuntaban, a través de las lenguas vernáculas en que estaba escrita, crecientes divergencias que preludiaban los distintos caracteres nacionales europeos (1980: 24).

Ciertamente, esta búsqueda de una expresión nacional no tuvo por qué convertirse en una defensa de la monarquía. El Duque de Rivas y Antonio Alcalá Galiano conocieron plenamente el romanticismo tras haberse marchado al exilio por sus ideas liberales. Pero lo cierto es que, en España, el movimiento se desarrolló en un clima político en general adverso a las perspectivas revolucionarias. Si tomamos como punto de partida la polémica entre Böhl y Faber, la emergencia del romanticismo coincidió con el retorno de Fernando VII al trono. Poco después, en 1820, se abrió un paréntesis con el “trienio liberal”; pero luego se restituyeron todos los poderes al monarca y se anuló aquella experiencia. En ese clima conservador, comenzó a rescatarse el teatro del siglo XVII. Éste es el tema que se desarrollará a continuación.

La vehemencia romántica de Agustín Durán

Agustín Durán fue un claro exponente de las ideas románticas europeas. Se desempeñó como historiador de la literatura, ofreciendo al público, en la Biblioteca de Autores Castellanos, su *Colección de romances*, cuyo segundo tomo salió un año antes de su muerte, en 1861. Asimismo, Durán expuso sus ideas en el notable *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, publicado en el temprano 1828. Este largo título, en el cual se advierten todavía los ecos de la pomposa extensión con la cual titulaban los escritores de los siglos XVII y XVIII, enmarca un texto en el que sin embargo el autor criticó con prosa enérgica la preceptiva neoclásica y rescató, con el mismo temperamento, el teatro que hoy en día llamamos barroco. Para esto, Durán se basó en las lecturas que habían hecho los románticos alemanes. Si bien no ofreció nombres, desde las primeras páginas de su *Discurso* dejó en claro que había decidido defender el teatro del siglo XVII tanto porque tenía una innegable calidad y constituía el pasado más original y extraordinario de los que contaba España, como así también porque le resultaba penoso que los

únicos que lo hubieran defendido hubieran sido los escritores extranjeros. Escribe Durán, marcando desde el comienzo una frontera temporal con su pasado inmediato:

Ha sido ciertamente funesta a la Gloria Patria y a la Literatura Española la ruina de nuestro antiguo Teatro, preparada y consumada por los críticos Españoles del pasado y presente siglo, los cuales ciegameamente prevenidos a favor de doctrinas y principios inaplicables al sistema Dramático, de que fuimos inventores, lograron apagar la esplendorosa llama del genio nacional, que iluminaba a toda la Europa civilizada. Desde que se propagó entre nosotros la ridícula manía de querer medir las sublimes creaciones dramáticas del Siglo diez y siete, con el mismo compás y regla a que se adaptaban las de los Griegos, Romanos y Franceses, sirvieron aquellas de irrisión al pedantismo antinacional, y de blanco a los sarcasmos del espíritu de partido, sin que hasta ahora, a mi ver, los pocos apologistas de nuestra escena se hayan valido de armas convenientes para rebatir los sofismas de sus contrarios (1828: 3-4).

Con esta defensa, Durán no dilapida lo que todavía él llama la restitución del “buen gusto”. Por el contrario, les agradece a Luzán y sus contemporáneos que hubieran desterrado las exacerbaciones culteranas. Pero, como se ve en la cita, no les perdona las críticas a Lope de Vega y Calderón de la Barca, así como tampoco aprueba que hubieran querido imponerle reglas anacrónicas al teatro nacional. Contra esa lectura, afianza la diferencia entre la antigüedad y la modernidad que había elaborado Quintana. En este sentido, Durán adopta un esquema similar al que Víctor Hugo propuso en el prefacio a *Cromwell*, casi el mismo año en el que salió publicado el *Discurso*. Así, su trabajo se basa en una clara diferenciación entre el teatro clásico y el teatro romántico, dos expresiones que para él tienen un origen distinto, como distinto es el mundo en el que florecieron. Asimismo, con esta defensa se propone afirmar lo que hoy en día llamaríamos una tradición nacional. El teatro español es una de las claves en este sentido, en la medida en que se trata de “la expresión ideal del modo de ver, sentir, juzgar y existir de sus habitantes” (1828: 13-14). Para Durán, comprender los dramas es comprender al pueblo. Es el pueblo, con sus aplausos y sus abucheos, el que había llevado a Lope a escribir sus innumerables comedias, poniendo en palabras el sentir de los españoles.

Como ya se dijo, Durán retomó y profundizó el camino que había trazado Quintana. También Quintana había comprendido la necesidad de establecer una historia de la lengua poética que arrancara desde las canciones de gesta, dejando en claro con esto que ése era el pasado que la modernidad podía considerar como propio. Pero la perspectiva del poeta iluminista había quedado planteada en torno a la expresión de la interioridad del poeta. Le había reconocido al alma, sin lugar a dudas, un ritmo, una tonalidad, que podía cambiar de un escritor a otro. Sin embargo, esta subjetividad no era el resultado de una maduración histórica de la cultura. Al no ofrecer una descripción clara al respecto, lo que queda en el texto de Quintana es una idea universal e intemporal. De ahí que pudiera definirla como un punto seguro a partir del cual medir los aciertos poéticos a lo largo de la historia de la lengua. En efecto, proyectada en el tiempo, la lengua literaria no es otra cosa que el modo mediante el cual los escritores habían

tratado de expresarse, una forma cambiante, que dibuja tendencias y ciclos, pero que apunta siempre a dar cuenta de un mismo contenido. Durán continuó a grandes rasgos las ideas de Quintana sobre la especificidad de la cultura moderna, pero a la vez le imprimió tres cambios fundamentales. En primer lugar, para él la Edad Media significó una transformación cultural en todos los sentidos, dando como resultado un alma claramente distinta de la de la antigüedad; en segundo término, Durán comprendió que el “alma nacional española” tenía características singulares respecto del resto de Europa, en la medida en que había surgido de un proceso histórico específico; por último, el crítico separó definitivamente la razón del sentimiento, estableciendo así un campo específico para la literatura. En nombre del teatro del siglo XVII, Durán propuso en consecuencia una historia de la cultura europea.

Para el crítico, la cultura moderna nació con la Edad Media. La Edad Media significa una ruptura política, religiosa y artística con el mundo de la antigüedad. Monárquico convencido, Durán plantea el primero de estos datos a partir de una mínima y arbitraria historia social. Según su punto de vista, la Antigüedad tenía una organización democrática y republicana. En consecuencia, la época moderna surgió a partir del acto por el cual la monarquía tomó a su cargo la responsabilidad del gobierno, “liberando” con esto de obligaciones al ciudadano. Para Durán, este cambio tiene enormes consecuencias. Pero lo llamativo es que no ve en él un despojo, sino un enriquecimiento notable de la vida. Escribe en un pasaje, en el que asoma sin medias tintas su ideología monárquica:

De aquí resultó que a los gozes y ocupación de tomar más o menos parte en la dirección del estado, substituyeron los hombres los placeres más tranquilos e individuales, que proporciona el régimen monárquico del nuevo orden social, acostumbrados a tan dulce y pacífico género de vida empezaron a dar más importancia a su existencia como individuos, dedicando en pro de la vida doméstica todos los cuidados, y el tiempo que antes exclusivamente empleaban en asistir a la tribuna y en favor de la causa pública (1828: 62-63).

Si tradujéramos con palabras actuales la propuesta de Durán, diríamos que la Edad Media trajo como novedad la invención de la vida privada. Con la monarquía, que se apropió del poder político, el hombre dejó de tener a su cargo el gobierno de la ciudad y, libre de esa pesada carga, pudo ocuparse de su individualidad y la de sus familiares cercanos. Así surgió el ideal femenino. Para Durán, la mujer “llegó a ser la piedra fundamental de la felicidad doméstica, único fin a que aspiraba el pacífico ciudadano, desde que la monarquía tomó a su cargo el gobierno y régimen de la sociedad” (65).

Esta transformación política está acompañada por una transformación religiosa. Para Durán, la religión antigua tiene una presencia concreta en el mundo. El hombre griego percibe una mutua imbricación entre el mundo sagrado y el profano, como se advierte en que las mitologías y las teogonías son personificaciones de las fuerzas naturales. La Edad Media

cambió definitivamente esta situación. Desde el punto de vista más visible, “La adoración de la Naturaleza personificada fue justamente proscrita como idolatría, y los dioses del paganismo fueron mirados por los cristianos como formas de que se revestía el espíritu rebelde para la perdición del género humano” (61). Pero lo más importante es que el cristianismo colocó en el alma de los hombres una dimensión espiritual inalcanzable, situando en el más allá de la comprensión la dimensión sagrada de la creación y el gobierno universal. Escribe en este sentido Durán:

¿Qué imaginación, aun la más perspicaz, podrá abarcar la inmensa distancia que media entre las creaciones poéticas, inspiradas por tan sublime creencia, y aquellas a que se presta la mitología gentilicia? En esta todo se personifica y materializa, en aquella es todo espiritual e indefinible: en la una todo se ve y es palpable, en la otra todo es fe, e idealidad: allí la hermosura, la guerra y la ciencia eran entes personificados, y aquí cuantos bienes y males reinan en el Universo, son distribuidos por una sabia providencia para provecho de los hombres (1828: 64).

Durán se olvida del platonismo, que aparte de haber inaugurado este tipo de divisiones entre el mundo concreto y el mundo ideal, se transmitió al cristianismo a través de los neoplatónicos y fue recuperado por varios de los románticos alemanes, entre otros por Schelling. Pero su texto puede descartarlo, porque su mirada apunta a lo popular. No habla de los sistemas ideológicos fundamentados, que pertenecen a una minoría letrada, sino que se refiere a los sentimientos masivos que generó la transformación cristiana. De acuerdo con Durán, la nueva religión desplazó la relación directa y concreta del hombre con el mundo de lo sagrado, reemplazándola por un vínculo con una idealidad trascendental. El espíritu de la antigüedad, con sus mitologías y su vida democrática, no puede compararse con el que nació con el predominio del cristianismo: “Tan divina, tan noble y tan hermosa creencia, arrancando al mortal del mundo percedero, le sublimó a las regiones de la inmaterialidad y del infinito” (68). El nacimiento del alma europea se encuentra así en la división del mundo, entre lo cotidiano y lo religioso y entre lo privado y lo público, y, más claramente, en el hecho de que la cultura colocó en el centro de la vida social e individual un ideal que de ahí en más se encontró más allá de las posibilidades materiales.

Para Durán, esta transformación política y religiosa cambió, en fin, la creación estética. En el mundo grecolatino, con una religión que no era otra cosa que la personificación de las fuerzas naturales, la representación artística no se enfrentó nunca con algo fuera del horizonte de los sentidos. Para Durán, en la escultura, la lírica o el teatro el hombre debía disponer de la manera más armónicamente posible los elementos visuales con los que personificar el contacto directo con los dioses. El cambio medieval no puede ser, en este aspecto, más profundo. El hombre, transformado de republicano en monárquico y de gentil en cristiano, dejó de entender el arte en función de la simetría y la armonía del mundo visible. Como la nueva religión le

impuso un ideal que era invisible e inexpresable, la literatura dejó de tener como meta la representación del mundo perceptible. Por primera vez se fijó el absoluto: una idea que “se funda en existencias que no obran inmediata ni directamente en los sentidos, ni puede ser concebida por la razón humana sin los auxilios de la fe; por lo cual es imposible expresarla fija y constantemente en ningún idioma” (69).

Con este quiebre de la Edad Media, Durán se diferenció irremediamente del neoclasicismo. En primer lugar, la espiritualidad cristiana tenía como consecuencia directa el abandono de las reglas de la antigüedad, tanto porque las unidades aristotélicas respondían a un tipo de arte cuyo propósito era ofrecer una imagen clara y equilibrada de los dioses, como así también porque el absoluto carece de por sí de jurisprudencia y es inexpresable con el lenguaje humano. Asimismo, esta perspectiva lo situó a Durán en las antípodas de la razón. Como el cristianismo propuso un Dios trascendente, el intelecto dejó de tener importancia en lo que respecta a la espiritualidad, volviéndose accesible únicamente a través de ese particular sentimiento llamado fe. Con el romanticismo, el arte pudo despojarse entonces, definitivamente, del imperio de la razón. En este sentido, el crítico abordó, en una nota a pie de página, las figuras del matemático y el artista. Un hombre dedicado exclusivamente a las matemáticas, según el argumento de Durán, no puede valorar las obras de imaginación, del mismo modo que a aquel que está habituado a la literatura le resulta incomprensible el razonamiento puro de los axiomas y las ecuaciones. El primero “dirá que la poesía nada prueba, y el otro sostendrá que el cálculo fastidia. Mas ninguno tendrá absolutamente razón, aunque la tengan relativamente. El uno debía decir, que no siente las bellezas de la imaginación, y el otro que no conoce ni entiende las abstracciones del cálculo” (49-50).

Sin embargo, la cercanía del arte con la religión resulta problemática. Si bien Luzán no se lo había propuesto explícitamente en su *Poética*, la doctrina clásica tenía como tendencia al menos la separación del arte y la religión, en la medida misma en que aquél quedaba regulado por reglas secularizadas y se desbancaba en consecuencia el predominio de elementos irracionales. El *Discurso* de Durán parece, pues, volver a la situación anterior. Pero esto no implica una nueva subordinación del arte a la Iglesia. Durán acercó el arte y la iglesia al mismo tiempo que estableció entre ellos una distinción que, aunque no logra expresarla con claridad, recorre de parte a parte su trabajo. En rigor, tanto el arte como la religión apuntan al mismo tipo de ideas incondicionadas y por consiguiente absolutas; sin embargo, el escritor es libre de expresarlas de la manera que juzgue más adecuada. Para Durán, la literatura aborda el campo del cristianismo sin someterse a ningún dogma y por lo tanto establece con lo sagrado una relación independiente respecto de la institución.

La historia de la cultura española

Si la historia europea nace al separarse de la antigüedad, ese origen se bifurca, para Durán, en historias nacionales. Con esto, invirtió los términos del siglo XVIII. En efecto, los escritores neoclásicos habían despreciado el gusto del pueblo, justificando el proyecto de reeducarlo de acuerdo con parámetros racionales. Durán le dio un giro a estos argumentos, de manera coherente con la historia mediante la cual comprendía la cultura europea. La literatura nacional no es para él, como todavía para Quintana, la búsqueda de una expresión transparente de las modulaciones del alma individual del poeta; ahora se trata, más bien, de la acumulación de formas mediante las cuales los escritores lograron comprender los diferentes momentos del espíritu colectivo. La nación tiene un alma, regulada por un tipo particular de sentimiento en lo que respecta a lo sagrado. Esto orienta, por otra parte, las reacciones más evidentes ante una obra literaria: la risa, el llanto o el rechazo. Un escritor no sólo debe establecer una relación subjetiva con lo absoluto, sino que, para tener lectores o espectadores, debe captar también la disposición del alma popular. Durán comprendió perfectamente que esto lo colocaba en contra de las preceptivas del siglo XVIII:

De aquí emana, por ejemplo, que en España, para agradar al público en el teatro era preciso que la mitología e historia antigua se revistiesen de la expresión y galantería de los siglos medios, cuyas costumbres eran y son aun familiares, y están en armonía con el carácter y erudición nacional: por esto los poetas no tomaban otra cosa de las historias y fábulas antiguas, sino los nombres y hazañas de los héroes Griegos o Romanos, que intentaban poner en escena; y esto teniendo mucho cuidado de hacerlos obrar y producirse como si fuesen caballeros españoles (50-53).

¿Pero cuáles son las características del pueblo español? Para contestar una pregunta como ésa, Durán establece una síntesis histórica que comienza antes de la Reconquista. La refinada cultura árabe le permitió a España sobresalir respecto de una Europa que por entonces “se hallaba aún sumergida en las tinieblas de la ignorancia” (8-9). El prestigio de las escuelas diseminadas en Toledo, Córdoba y Sevilla, en las que se ejercitaba la ciencia, la metafísica y la poesía, convocó a los trovadores nacidos en el mediodía francés. Resonaron en suelo ibérico las canciones amorosas de la poesía provenzal. Hasta que “al fin los trovadores catalanes y aragoneses se vinieron a la corte del castellano Juan II, a mezclar y confundir la melodía sentimental y melancólica de su poesía, con la rica y ferviente imaginación de los moros andaluces” (10). Para Durán, España se formó de esta mezcla entre los pueblos del Norte y los del Oriente. Su poesía es “el amalgama modificado de la de aquellos pueblos” y esto es lo que singulariza el carácter español: “Sin ser [la poesía] tan exacta y filosófica como la de los franceses, es mucho más rica, brillante y fluida; y sin ser tan audaz y exagerada como la de los árabes, es más verosímil y razonable” (10-11). Para coincidir con el alma nacional, la poesía española, según Durán, debía ser el término medio, la síntesis de la racionalidad casi fría de Francia y la audacia y la exageración mora.

Como lo hizo Quintana, Durán entendió el siguiente tramo de la historia como una parábola de ascenso y descenso de la cultura española. Pero su tesis sobre el alma nacional constituye un avance a la hora de explicar las causas por las cuales se desarrolló de ese modo la literatura de los siglos XVI y XVII. Primero surgió Garcilaso de la Vega. El gran poeta toledano reunió las formas métricas de la poesía italiana, la expresión sencilla y sentimental propia de los pueblos del norte y la vehemente y lírica imaginación de los orientales. Luego llegó el esplendor del teatro nacional. En el siglo XVII “se creó nuestro teatro –asegura Durán-, formando la portentosa y admirable reunión de tantos medios poéticos y sublimes como van dichos. Desde Lope de Vega a Calderón fue cada día perfeccionándose y aumentándose el brillo de nuestro drama” (12). Durante esa época, los dramaturgos alcanzaron el equilibrio entre oriente y occidente, ofreciendo una literatura que estuvo en condiciones de captar el alma del pueblo y llevarla a los tabladros. Para Durán, el teatro del siglo XVII constituye la expresión más adecuada del espíritu nacional, en tanto logró un equilibrio entre la racionalidad del arte clásico y la libertad de los pueblos árabes. Así, la literatura española llegó a su esplendor:

en el siglo diez y siete –escribe Durán-, sacudiendo el yugo de la imitación erudita, se creó nuestro teatro, formando la portentosa y admirable reunión de tantos medios poéticos y sublimes como van dichos. Desde Lope de Vega a Calderón fue cada día perfeccionándose el brillo de nuestro drama. Las glorias patrias, los triunfos de sus guerreros, los de sus héroes cristianos, el amor delicado y caballeroso, el punto de honor y los celos, todo se refería, se cantaba y ponía en acción sobre la escena nacional, que conservó todas sus bellezas y superioridad hasta fines del mismo siglo (12-13).

Fiel a su idea de que la cultura de la antigüedad y la cultura moderna son cosas distintas, Durán evalúa la excelencia del teatro del siglo XVII a través de sintéticas comparaciones con el grecorromano. Según sus planteos, el teatro clásico propuso una descripción exterior del hombre, en tanto les asignaba a los personajes virtudes y vicios conformados de manera abstracta. Su ideal se encontraba en el conjunto de lo bello visible, según el tipo de religión de la antigüedad, basada en la personificación de las fuerzas naturales. En contraste, el teatro romántico, nacido de la caballería, las tradiciones históricas nacionales y la espiritualidad del cristianismo, tiene como propósito retratar al hombre individual dominado internamente por virtudes, vicios y contradicciones, arrojado a una aventura personal que servía como ejemplo de la historia social y cultural en la que vivía. Si el ideal del teatro clásico lo constituyen las personificaciones sagradas, el teatro romántico se sostiene “en los inmensos espacios de la eternidad, en la sumisión del entendimiento humano a la fe divina, y en la noble y generosa galantería de los siglos medios” (74-77). En este sentido, no puede haber regulación de lo clásico sobre lo romántico. Los dos tipos de teatro deben evaluarse en función de la capacidad que tienen de expresar el espíritu del pueblo al que pertenecen.

Pero con el tiempo la literatura española finalmente se derrumbó. Para Durán, no se trata simplemente de que se incurriera en el mal gusto. Con su tesis sobre el alma nacional, ofrece explicaciones más complejas. Como el alma del pueblo está conformada por dos tendencias contradictorias, la acentuación de una de ellas en detrimento de la otra debe considerarse un error. En la lírica, a través de Góngora, la degradación operó desde principios del siglo XVII. Para Durán, su obra representa la inclinación arábica de la poesía española. Un exceso de libertad, un abuso de la retórica y los juegos formales. En el teatro, este desvío no se dio sino hacia fines del siglo XVII: “abusando de sus propias riquezas llegó a exagerarlas y prodigarlas de tal modo, que las convirtió en defectos, y los defectos en vicios intolerables” (13). En el siguiente pasaje, Durán pone toda su energía en denunciar esta desviación:

olvidándose del que le era propio, substituía al colmo de bellezas que le adornaban, aquel gusto mezquino y depravado, que degradó nuestra escena desde fines del siglo diez y siete hasta mediados del diez y ocho. Todos los ramos de la literatura experimentaron en nuestro país, igualmente que la dramática, la vándala incursión de los gongoristas y conceptistas (15).

Pero la misma perspectiva que le sirvió para explicar la decadencia de la literatura le permitió a Durán rechazar ahora de manera inflexible la perspectiva neoclásica. En efecto, si bien comprende que el acento en la racionalidad es una reacción contra el gusto depravado, al mismo tiempo considera que se trata de un vicio igual de condenable, porque no responde al alma española. Durán explica este aspecto con una serie de reflexiones sobre la historia francesa. Mientras la literatura española se perdía en los meandros de la retórica, los franceses fueron creando un teatro capaz de presentarse como modelo del buen gusto y la perfección. Para esto, volvieron a Aristóteles y establecieron una normativa en base a la dramaturgia griega. Pero si con esto los franceses lograron una expresión estética admirable, para Durán esto se debe a que ese teatro está en todo de acuerdo con “el genio y el carácter nacional” (13). Para un pueblo racional como el francés, la doctrina clásica es una expresión que podríamos llamar natural. Como el prestigio de la escena francesa gravitó sobre el resto de Europa, España, cuyo teatro no había logrado liberarse de la desviación culterana, se dejó ganar por la tendencia contraria, desnaturalizándose al adoptar la normativa francesa. Durán no les perdona a los críticos que hubieran confundido los errores gongoristas con la esencia del teatro, censurando a los grandes escritores y buscando reemplazar esa expresión nacional con un modelo extranjero. Toda su furia se descarga en este pasaje:

Los necios e insensibles partidarios de la nueva crítica, prevenidos siempre de la regla y compás extranjero, y parapetados con una fría e indigesta erudición, acudían a los coliseos, no a prestarse a los dulces o terribles movimientos que debían producir en el alma las creaciones de nuestros grandes ingenios, sino solo a examinar si cabían o no en las mezquinas reglas a que pretendían deber reducirse. Así fueron al fin proscritos de la

llamada buena sociedad los nombres famosos de Lope, Tirso, Moreto etc. antes tan admirados y con razón aplaudidos (18-19).

Con estas ideas, Durán cambió la percepción que hasta entonces se había tenido sobre el siglo XVII. Luzán había echado todo el legado español al campo recusable de la irracionalidad. El juicio comenzó a variar desde el iluminismo de Quintana. Pero esto se debe no a una discusión sobre esa caracterización del teatro, sino a que la irracionalidad comenzó a resignificarse positivamente dentro del campo de la literatura. Primero, Quintana rompió con el paralelo histórico, sustituyendo ese esquema por una idea de que cada época tiene su verdad estética. Asimismo, sustituyó la racionalidad por el alma del poeta. La buena poesía no es la que sigue parámetros racionales, sino aquella en la que el hombre logra expresarse con pureza y sinceridad. Con el romanticismo, se añadieron nuevos sentidos a la cuestión de la irracionalidad. En primer lugar, Durán transformó el alma del poeta en el espíritu colectivo del pueblo, nacido con las transformaciones políticas y religiosas de la Edad Media. Como el cristianismo impuso una verdad trascendental e inexpressable, el arte pudo liberarse de las reglas y al mismo tiempo estuvo en condiciones de justificarse en función de lo sentimental. En última instancia, el absoluto, tanto en la religión como en el terreno estético, no era una cuestión de razón, sino una prueba de fe. En segundo término, Durán entendió que el espíritu europeo se había desarrolla en tradiciones nacionales. El alma es el alma del pueblo español. En consecuencia, vuelve a retomar los parámetros estéticos de Quintana, pero reformulándolos a partir de una concepción históricamente justificada. No se trata ya de que el escritor sea sincero con una interioridad que no cambia a lo largo de la historia. Por el contrario, lo que ahora está en juego es el espíritu de un pueblo, conformado en el tiempo, gracias al cual se desarrollaron formas propias de sentir, pensar y creer. A partir de esta concepción, fielmente expresada por Durán, el romanticismo dividió el siglo XVII: de un lado el teatro fundado por Lope de Vega, del otro, la desviación arábica de Góngora y los culteranos. Esta bipartición se mantuvo hasta Menéndez Pelayo.

Excursus sobre el alma nacional

Leída su obra con la dimensión histórica que nos proporciona la actualidad, se puede decir que Durán hizo tres planteos que tendrían un peso decisivo durante el siglo XIX: revalorizó la literatura medieval y el teatro y los romances del siglo XVII, volvió a condenar el culteranismo del *Polifemo*, las *Soledades* y el de sus imitadores y estableció los principios de la idea del ser nacional. Si bien Durán no propuso una cronología precisa para la literatura española, podemos decir que ésta se formó, según su punto de vista, poco antes de los primeros escauceos de la Reconquista. El énfasis en este período le permitió ofrecer una imagen sintética del espíritu nacional, así como también un parámetro para las creaciones artísticas luego de sus críticas al racionalismo neoclásico. El pueblo español, según su planteo, es el resultado de una cultura

férreamente católica que había sabido asimilar varios aspectos de la técnica y la poesía de los árabes de Andalucía. Pocos años después, aparecieron otros autores que ratificaron esta visión.

Los más claros en este sentido son Ángel Saavedra, Duque de Rivas, y Antonio Alcalá Galiano. El Duque de Rivas escribió en París la obra teatral *Don Álvaro o la fuerza del sino*, que finalmente se estrenó en Madrid en 1835, y en 1834 publicó, en la misma capital francesa, *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo X*, un extensísimo poema narrativo en el que relató la leyenda de los infantes de Lara. Alcalá Galiano lo prologó con un interesante ensayo, en el que se refiere al texto del Duque de Rivas luego de expresar sus largas opiniones sobre el romanticismo. Estos dos trabajos, aparecidos conjuntamente en la edición de *El moro expósito*, y las opiniones que vertió Adolfo de Castro en su antología *Los poetas líricos de los siglos XVI y XVII* (1855-1857), conforman un fresco sobre una de las recepciones predominantes sobre la literatura de esos siglos luego de la irrupción del romanticismo español.

Con un pasado que a grandes rasgos podemos identifica con el clasicismo, cuando Alcalá Galiano volvió a España terció en la polémica entre los defensores de esa escuela y la del romanticismo, cuyas discusiones habían tomado un tono encendido desde 1830, proponiendo una posición superadora¹⁴. Ante todo, señaló que ambos movimientos tenían sus aciertos, sus errores y sus razones. Con esto, se puso por encima de unas disputas que juzgó estériles. Sin citarlo, aceptó de Durán la idea de que los escritores debían expresarse en total acuerdo con las disposiciones nacionales; pero desestimó la arquitectura enérgica que había preparado Durán alrededor del cristianismo y ni siquiera mencionó la religión. Por el contrario, volvió a tomar las cautas palabras de Quintana, de quien celebró su rescate de los romances, al exigir la transparencia y la claridad, aunque ahora comprendiéndolas en función de una por entonces inequívoca idea de lo que era el espíritu y la literatura nacionales. En este aspecto no hizo sino avanzar en el vector historicista trazado por Durán. Pero lo hizo incluso más allá de los límites que éste le había impuesto en el *Discurso*. En efecto, no sólo consideró que existían naciones más inclinadas al equilibrio de las unidades y la prolijidad de las simetrías frente a otras en las que tenía un privilegio notable la fantasía respecto de cualquier regla fríamente impuesta desde el exterior; más aún, afirmó que los ciclos de clasicismo y romanticismo tenían una justificación

¹⁴ El ensayo de Alcalá Galiano apareció, junto con *El moro expósito*, en el breve período de extraordinaria intensidad polémica que se vivió durante la década del '30. En consecuencia, tomó como referencia los cruces entre clásicos y románticos. De acuerdo con la documentada *Historia* de Allison Peers, las primeras reacciones en contra del nuevo movimiento surgieron poco después de la publicación del *Discurso* de Durán. Pero si bien Alcalá Galiano presentó su texto en este clima polémico, lo menos que se puede decir es que se movió con extremada cautela. El escritor terminó de aprender las nuevas ideas en plena madurez, luego de haber hecho sus primeras armas dentro de la órbita mucho más tranquila de Quintana. Se separó, así, de clásicos y románticos para asumir una posición superadora. Pocos años después, en 1838, se diferenció todavía más, señalando que en realidad no existía ninguna oposición notoria entre el teatro clásico y el nuevo teatro. Pero esta última opinión se coloca en la curva descendente del romanticismo, tras las duras sátiras que comenzaron a aparecer a partir de 1837, que, junto con la ausencia de un liderazgo fuerte y el desacuerdo de sus principales escritores acerca de lo que debía ser el romanticismo, condenó el movimiento al fracaso, según la tesis de Allison Peers.

histórica concreta. Lo único importante, en consecuencia, era que el escritor se expresara de acuerdo con su tiempo y su cultura:

Por eso hay naciones, hay tiempos en que debe la poesía acercarse a la de los griegos y romanos, y otras al contrario, en que debe desviarse de los hermosos y acabados modelos de la Antigüedad *clásica*; pero teniendo presente que tanto en la aproximación cuanto en el desvío, se ha de observar siempre la regla de que sólo es poético y bueno lo que declaran los hechos de la fantasía y las emociones del ánimo [...] no otra cosa, es la buena y castiza poesía (1854: ix).

La cautela hizo que Galiano innovara poco. Su ensayo es, en gran medida, una ratificación de las ideas de Quintana y Durán. De este último tomó el proyecto de una literatura y un espíritu nacionales, del primero la importancia que le concedió al romance. Sin embargo, su prudencia no sólo lo llevó a naturalizar estos planteos, sino que además tuvo que presentar interpretaciones diferentes, que vale la pena reseñar. En primer lugar, Alcalá Galiano discutió la apropiación que los románticos habían hecho de la poesía dramática de Lope de Vega y de sus continuadores. Entendió, desde luego, que había muchos indicios para tal atribución. Entre ellos, destacaba que los dramáticos del siglo XVII habían hecho caso omiso de las reglas aristotélicas, habían mezclado la tragedia y la comedia, habían sabido tomar asuntos de las edades medias y le habían otorgado un color local y caballeresco a los temas griegos y romanos. Pero, para Alcalá Galiano, las diferencias eran tan numerosas como las similitudes. En lugar de la prosa o el verso suelto, los dramáticos del XVII habían utilizado una versificación muy artificiosa, exagerando las alusiones mitológicas y empleando un estilo elevado, regla que únicamente rompieron cuando entraba en escena el gracioso. Estas diferencias no sólo le servían a Alcalá Galiano para relativizar opiniones encendidas como las de Durán, dejando en claro que el teatro del siglo XVII estaba mucho más ligado al clasicismo de lo que se quería admitir, sino que además esto lo llevaba a darle un mayor énfasis al historicismo literario, explicitando que si escritores como Lope de Vega o Calderón de la Barca podían enseñarle algo a los dramaturgos contemporáneos, era peligroso que tomaran dogmáticamente ese teatro como modelo a imitar. Con esto, Alcalá Galiano avanzó un paso respecto de Durán. En lugar de ver el drama del siglo XVII como la expresión conspicua del espíritu español, lo comprendió como un fenómeno admirable, aunque históricamente situado en la literatura nacional.

Otro tanto cabe decir de su interpretación del período inmediatamente posterior. Al igual que Quintana y Durán, comprendió que la literatura de mediados del siglo XVII había ingresado en una etapa de decadencia generalizada. No innovó en este sentido, tampoco en que cargó las culpas sobre los culteranos. Ya Quintana había comenzado a desplazar hacia las obras extensas de Góngora y hacia el estilo más desenfrenado de Quevedo el severo juicio de Luzán de que toda la literatura del siglo XVII era consecuencia del error y la degeneración de una fantasía sin reglas. Alcalá Galiano suscribió también este corrimiento. Pero, según el mismo movimiento

con el cual criticó la apropiación romántica del teatro del siglo XVII, entendió que esta desviación del buen gusto tenía como causa la dramática declinación política que había vivido España durante los Austrias menores. La hinchazón y la sutileza de conceptos tuvieron así, por primera vez, explicaciones sociales. En este sentido, Alcalá Galiano sostiene que “Es gravísimo error creer que el gusto literario no tiene qué ver con el estado de la sociedad en que reina”, razón por la cual puede afirmar que “quien leyere con atención crítica y filosófica la historia de España durante el siglo XVII, y viere qué estudios se permitían entre nosotros [...] encontrará allí la explicación de la barbarie en que vino a caer la nación española bajo los príncipes austriacos”. Inmersos en estudios que a Alcalá Galiano le parecen evidentemente perniciosos, no le resulta sorprendente que los escritores de la época se entretuviesen “en refinar pensamientos triviales y en abultar ideas comunes, malgastando, (como dijo un crítico de nuestros días, al hablar de uno de nuestros mejores poetas de aquella época) sus grandes fuerzas naturales en juegos y saltos de volantines” (1854: xiii)¹⁵.

Con esto, Alcalá Galiano comprendió el siglo XVII como un período que, con sus aciertos y sus desaciertos, estaba claramente situado en la historia. Según la imagen que nos ofreció en su ensayo, tenía dos ramales claramente diferenciados. De un lado se encontraba el teatro, del otro la degeneración cultista. Los escritores contemporáneos no estaban en peligro en relación con este último campo de la literatura. Demasiado se había insistido, desde Luzán, sobre el mal gusto de los poemas mayores de Góngora. En cuanto al teatro, los dramaturgos contemporáneos debían retomar a Lope, Calderón y Moreto, no para copiarlos, sino para mejorarlos y de esta forma crear una auténtica “producción nacional, robusta y lozana, en vez de la planta raquítica, que manifiesta a las claras su origen extranjero y aclimatación imperfecta” (1854: xix).

El Duque de Rivas concretó literariamente estos postulados. *Don Álvaro o la fuerza del sino* es representativa en este sentido. En principio, el escritor retomó varias de las características del teatro del siglo XVII. En este sentido, cabe mencionar la ruptura de las unidades aristotélicas y el tema del honor. Pero, en total acuerdo con las sugerencias de Alcalá Galiano, no copió el drama del XVII, sino que utilizó algunos elementos para desarrollar un trabajo propio que fuera contemporáneo y nacional. Así, *Don Álvaro* tiene la fisonomía problemática y contradictoria de los dramas románticos. De origen indiano, el personaje está sometido a un destino implacable, que lo lleva dramáticamente al suicidio. No menos importante es que Rivas combinó el verso con la prosa y omitió referencias a la mitología. Otro texto importante para este panorama es *El moro expósito*. Alcalá Galiano propuso este extenso poema narrativo como uno de los ejemplos de la nueva literatura. Según su comentario, Rivas tuvo la visión de elegir una leyenda medieval, tema al que le dio el colorido adecuado,

¹⁵ Para separarlos con mayor nitidez, Alcalá Galiano propuso que el gongorismo se había impuesto a fines del siglo XVII, a tono con la decadencia política española; el teatro, en cambio, no recibió de su parte referencias tan claras. Si las hubiera hecho, tendría que haber explicado por qué Calderón de la Barca logró un teatro admirable a pesar de haber vivido en medio del derrumbe imperial.

basándose en la escasa documentación de la época. Por otra parte, trató el tema con una forma sumamente atinada, en la cual se destaca la adopción del romance heroico (endecasílabos de rima asonante en los versos pares). Asimismo, el Duque de Rivas “Ha mezclado, si es lícito decirlo así, las burlas con las veras, o sea retazos de apariencia pobre con otros de contextura brillante; páginas en estilo elevado con otras en estilo llano; imágenes triviales con otras nobles y pinturas de la vida real con otras ideales” (xxi). Por último, Alcalá Galiano destacó que Rivas hubiera dejado de lado las reglas clásicas, procurándose las necesarias para el tema que se impuso. Así, propuso una narración vivaz, acomodó el estilo al argumento y lo adoptó a las personas por cuya boca habla, describió objetos reales y ficticios, representó costumbres históricas, consiguió expresarse con claridad, pureza, elegancia y corrección y siguió los impulsos propios y las inspiraciones espontáneas, según la manera de los “célebres ingenios extranjeros de la edad presente, tan rica en crítica sana y propia de una generación filosófica en sus atrevimientos” (xxii).

Si *El moro expósito* no contara con el prólogo de Alcalá Galiano, el texto de Rivas podría leerse como una franca realización literaria de los principios que había establecido Durán. Esto sobre todo vale para lo que podríamos llamar el nacimiento de la nación. Rivas volvió a la Edad Media y tomó como tema la guerra contra los moros a través de los infantes de Lara, relato incluido en la *Estoria de España*, compuesta durante el reinado de Sancho IV de Castilla (1258-1295). Dividido en doce extensos romances, el relato estableció además un mínimo panorama del género, en tanto Rivas colocó epígrafes al principio de cada una de las secciones, tomados del *Mío Cid* y de romances de Góngora y Quevedo. Sin embargo, lo que más claramente acerca a Rivas y a Durán es que *El moro expósito* puede leerse como una realización literaria de la idea de que los orígenes de la nación española se encuentran en la asimilación de la cultura árabe por parte del cristianismo castellano.

El argumento es enrevesado. El Duque de Rivas ubica la acción en Córdoba y Burgos durante el siglo X. Mudarra, por quien corre sangre árabe y española, se enamora de Kerima, hija del califa Giafar. Se entera de que su padre es el cristiano Gonzalo Gustios, señor de Lara, encerrado desde hace años por un pacto venal entre Giafar y Ruy Velázquez. Entonces se dirige a Burgos, para cobrar venganza. El señor de Lara, recién liberado, lo reconoce como hijo legítimo. Luego el desenlace se precipita. Mudarra mata a Velázquez, llega Kerima y ambos reciben el bautismo cristiano. Al final del texto, se disponen los preparativos para la boda. Pero la joven desiste, para refugiarse en un convento.

Si bien Rivas no le dio al *Moro expósito* un sentido alegórico para la nación española, sí en cambio se centró en un personaje problemático, a la manera de Walter Scott, que tiene las dos sangres y las dos culturas, héroe representativo que muestra el modo mediante el cual los hombres conspicuos de los inicios de la nación española afirmaron enérgicamente el cristianismo, aprovechando los elementos árabes, aunque de manera subordinada. De acuerdo

con esto puede interpretarse la escena final del poema. A pesar de que ambos fueron bautizados, el casamiento no se realiza, con la razonable explicación de que Kerima no puede hacerse a la idea de contraer matrimonio con el hombre que ha matado a su padre. Con esto, sin embargo, se impide un casamiento que volvería a reincidir en el mestizaje cultural y racial. Para el Duque de Rivas, España tiene su origen en los vínculos entre los dos pueblos, pero también en la subordinación definitiva e irreversible del árabe por parte de Castilla.

A pesar de las innegables limitaciones del poema, en *El moro expósito* Rivas no puso en evidencia este carácter representativo del relato. Asumió, en cambio, una actitud en la que se mezclaron la mirada arqueológica con un lirismo nostálgico inclinado a exhumar ruinas, según un criterio que se difundió entre los románticos europeos. Pudo, con esto, quitarle dogmatismo al texto, para dejar en cambio que fuera el clima de ideas de la época, con la emergencia de la cuestión nacional, la que le diera ese sentido. Cordobés de nacimiento, Rivas presentó esta actitud desde las primeras estrofas, situándose desde el exilio como aquél que recuerda con tono elegíaco la tierra natal y las tradiciones españolas. Escribe por ejemplo al comenzar el poema:

Córdoba insigne!... ¿dónde tu grandeza,
Dónde está tu poder?... ¿Con quién su saña
Mostró el tiempo voraz como contigo,
Y la ciega fortuna su inconstancia?

De tu templo a los mármoles pregunta
Y a las antiguas vividoras palmas,
Que de la edad triunfando y de los vientos,
Con noble majestad las frentes alzan:

Pregúntalo también al silencioso
Guadalquivir, que hoy riega solitarias
Las extensas llanuras, donde fueron
Los jardines y alcázares de Zahara;

Y te dirán cuál fue tu poderío,
Que indestructible y firme la juzgaban;
Mas que pasó, como al soplar del cierzo
Las leves nubes por el cielo pasan (1854: 3).

Esta búsqueda de recuperar la historia es consecuente con la métrica que emplea. Rivas restituye el romance, tanto en los epígrafes como en la rima asonante en los versos pares. Sin embargo, el uso del endecasílabo, así como también el tipo de lirismo elegíaco que se acaba de citar, le da a esta restitución una distancia adecuada, marcando con claridad que su gesto consiste en recuperar el pasado y la literatura nacionales, no copiarlos con exactitud. Como Durán, consideró que la nación española había nacido durante la Reconquista. Pero a su vez siguió las ideas que Alcalá Galiano descubrió en el prólogo de su texto. También para el Duque de Rivas, valorar el arte de la Edad Media y el del siglo XVII no significa copiarlos, sino, como

señaló su compañero de exilio en el prólogo, estudiarlos para encontrar aquellos aspectos que puedan mejorarse, de manera tal de construir una “producción nacional, robusta y lozana”.

La locura de Góngora

El interés en los romances y la poesía dramática corrió en paralelo con los reproches hacia la desviación culterana. Como ya se dijo, si Luzán había identificado el conjunto de la literatura del siglo XVII con la locura, el sueño y la enfermedad, al menos desde Quintana esa crítica severa empezó a quedar circunscripta cada vez más claramente a los poemas extensos de Góngora y los de sus seguidores. Este deslinde terminó de definirse con la antología *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, que Adolfo de Castro publicó en la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra en 1854. En este trabajo, Castro continuó dos de los aportes más perdurables del romanticismo: la idea de que existe una expresión nacional y la imagen del erudito como un arqueólogo consagrado a restituir los documentos del pasado, verdaderos testimonios de la historia de la lengua y, por lo tanto, del espíritu español. En el prólogo de la antología insistió sobre este último punto y habló de sí mismo como un “colector de obras de autores antiguos” (1854: vii-viii). Pero, respecto del período romántico, Castro le imprimió a la lectura de esas antigüedades algunas diferencias importantes que contribuyeron a definir la imagen del siglo XVII. Si quedaba poco por hacer en lo que respecta al romance y la poesía dramática, a grandes rasgos la lírica todavía no había recibido la suficiente atención. Con el propósito de avanzar en ese sentido, Castro recogió un muestrario de catorce autores: Garcilaso, Cetina, Diego Hurtado de Mendoza, Castillejo, Herrera, Céspedes, Pacheco, Medrano, Rioja, Arguijo y Quirós, Alcázar, Salinas y Góngora. Según comentó en el prólogo, sus objetivos eran corregir errores de ediciones previas y establecer aclaraciones y proponer variantes en las notas que acompañan cada selección. En cuanto a Góngora, apuntó que una de las mayores dificultades se encontraba precisamente en los errores de los editores, y no en el espíritu complejo del escritor: “Góngora, cuyos pensamientos a veces se presentan más impenetrables de lo que su autor pretendió, a causa de los yerros de los impresores, podrá leerse ya con mayor provecho” (vi-vii). Con esto presentó, pues, una imagen sobre la lírica que completaba la imagen que el siglo XIX tuvo sobre la literatura que nosotros englobamos bajo el nombre de barroca.

Castro dividió la antología en un prólogo, al que se acaba de aludir, un apartado con los apuntes biográficos de los autores y luego la selección de los poemas. Como es habitual en estos casos, a cada escritor le corresponde un capítulo, y está estructurado en dos partes: una breve colección de juicios críticos y una antología, que Castro anotó con aclaraciones a pie de página. Digno de mención es el espacio diferente que les asignó a los autores. Garcilaso de la Vega ocupa un volumen reducido de páginas, aunque esto se debe a la breve producción que tuvo el poeta, que tuvo el honor de abrir la antología. En general, el resto de los poetas lleva alrededor

de veinte páginas. Pero con Hurtado de Mendoza se extiende a cincuenta, Fernando de Herrera ocupa cien y ciento cincuenta Castillejo. Entre éstos figura el capítulo correspondiente a Góngora, lo que pone de manifiesto la predilección de Castro, con ciento treinta páginas, que concluyen por otra parte la antología.

Este lugar que le otorgó a Góngora se corresponde con la importancia que le concedió en el marco de su interpretación del conjunto de la lírica de los siglos XVI y XVII. Para Castro, el estilo poético del cordobés había influido incluso en aquellos escritores que en principio se habían opuesto enérgicamente a él:

Los enemigos de Góngora, los que en vida tan violentamente le combatieron, al fin se dejaron arrastrar del portentoso ingenio de aquel grande hombre, a quien desearon humillar por cuantos medios estaban a sus alcances. Culto llegó a ser Quevedo, culto llegó a ser Jáuregui, y aun no estuvo inmune del culteranismo en ciertas ocasiones el que más puro se mantuvo hasta la muerte en oposición de la escuela de Góngora: el gran Lope de Vega. De Góngora puede decirse con razón que fue como el Cid, que ganó batallas después de muerto (1854: xxxii).

Para lograr un mayor énfasis en su valoración de Góngora, Castro lo separó de sus seguidores. Reconoció, así, que en sus poemas mayores “introdujo voces y giros de la lengua latina, entre estos las más violentas trasposiciones, a fin de que las musas hablasen en un idioma distinto del vulgar” (xxxii). Su principal pecado no fue la redacción en sí de las *Soledades* y el *Polifemo*, sino el haber fundado con ellos la “secta de los cultos”, un grupo de poetas menores que continuaron su línea arriesgada, sin tener su gran lucidez. Pero, a pesar incluso de que señaló que existían grandes hallazgos en estos textos, Castro no se apartó de la lectura a la que lo empujaba su época. Como ya lo había hecho Quintana, distinguió la claridad admirable que había alcanzado en los romances, las letrillas y los poemas sencillos, separándola de lo que también él consideró como errores imperdonables, representados por el *Polifemo* y las *Soledades*.

Así lo demostró en la colección de juicios críticos que seleccionó para presentar a Góngora. El primero de ellos es la famosa carta de Lope de Vega, en la cual éste divide entre los romances y las obras sencillas de lo que el poeta se propuso luego, con el *Polifemo* y las *Soledades*. Escribe Lope en el pasaje seleccionado por Castro:

Escribió en todos los estilos con elegancia, y en las cosas festivas, a que se inclinaba mucho, fueron sus sales no menos celebradas que las de Marcial, y mucho más honestas. Tenemos singulares obras suyas en aquel estilo puro, continuadas por la mayor parte de su edad, de que aprendimos toda erudición y dulzura, dos partes de que debe constar el arte... Mas no contento con haber hallado en aquella blandura y suavidad el último grado de la fama, quiso, a lo que siempre he creído, con buena y sana intención, y no con arrogancia, como muchos que no le son adeptos han pensado, enriquecer el arte y aun la

lengua con tales exornaciones y figuras cuales nunca fueron imaginadas ni hasta su tiempo vistas (1854: 425)¹⁶.

Castro, que incluyó en su antología las *Soledades*, el *Polifemo* y el *Panegírico al duque de Lerma*, tomó como esquema de lectura esta segmentación de Lope de Vega. Así, concluyó sus apuntes biográficos con la siguiente apreciación: “Góngora, si en todas sus obras se hubiera dejado llevar más del ingenio que del estudio, sería reputado como el más perfecto modelo de los poetas españoles. Aun algunas de sus más excelentes composiciones no se hallan inmunes de afectaciones y oscuridades” (xxxiv). ¿Pero es ésta la misma opinión que había mantenido Lope de Vega en la carta que cita Castro? El erudito sin duda toma del poeta los argumentos y aun la división de la obra. Pero sus opiniones dependen también de las lentas mutaciones históricas que España vivió con el clasicismo, el iluminismo y las décadas románticas de principios del siglo XIX. En este sentido, si Castro retomó la segmentación de Lope, la reinsertó en la cuestión del espíritu nacional, al mismo tiempo que desplazó la locura, que Luzán le había endilgado con tanta insistencia a la literatura del XVII, atribuyéndosela ahora a una desviación, por parte de Góngora, hacia la autonomía retórica y en contra de la palabra cristalina que había quedado plasmada en el romancero.

Podemos percibir este trabajo a partir de una comparación con la que concluyó la introducción biográfica del poeta. Escribe Castro:

Jusepe Martínez comparaba al Quevedo, autor de los *Sueños*, con el artista Jerónimo Bosco, y Jovellanos a Lope de Vega con Lucas Jordán, que con su facilidad pervirtió el arte. Góngora, que lloró en tenebrosos versos la muerte del pintor Dominic Greco, merece el nombre del Greco de la poesía (xxxvi).

En más de un sentido, el lugar que en el siglo XIX ocupaba el Greco era similar al de Góngora. Esto se debía, particularmente, a las dos maneras que también tuvo el pintor. En *Viaje a España* (1845), Theophile Gautier dio una imagen del Greco cercana a la que Castro propuso sobre el poeta. En Toledo, Gautier visitó, entre otros lugares, la iglesia del hospital del Cardenal, donde se encontraban dos cuadros del pintor. En su texto, Gautier confiesa haberse quedado asombrado y presenta a partir de ellos una semblanza del Greco. Según su breve estampa, Domenico Theotocupuli, que fuera de España era apenas conocido, desde el principio había vivido horrorizado de que lo identificaran como un simple imitador del Tiziano¹⁷. Esta

¹⁶ Lope de Vega fue incluso más severo de lo que esta cita permite ver. Le criticó a Góngora que abusara del modelo latino (“no es enriquecer la lengua dejar lo que ella tiene propio por lo extranjero, sino despreciar la propia mujer por la ramera hermosa” (Martínez Arancón 1978: 124)), y, sobre todo, lo censuró en tanto le dio una importancia abusiva al ornato, como observa en el soneto con el que concluye la carta que citó Castro: “Más de tu Soledad el eco adoro/ Que el alma y voz del lírico portento,/ Pues tu solo pusiste al instrumento/ Sobre trastes de plata cuerdas de oro” (1978: 116-126).

¹⁷ La fama del Greco, dentro de España, no era menos aciaga. El rescate del Greco coincidió, aproximadamente, con la definitiva rehabilitación de Góngora. Según Mainer, hasta el fin de siglo su olvido había sido casi absoluto. El primer rescate es de esa época: en 1894, “el pintor catalán Santiago

preocupación lo llevó a los extremos y los caprichos más barrocos (“cette préoccupation le jeta Dans les recherches et les caprices les plus baroques” (1845 [1856]: 171)). Así lo descubrió Gautier con los dos cuadros que se encontró en la iglesia. El primero representa una Sagrada Familia, y aunque tiene características soberbiamente singulares, a primera vista se lo tomaría por un verdadero Tiziano. El trabajo evidente que le llevó, y este resultado, le sirven a Gautier para especular sobre su salud mental: “le peu de raison qui restait au Greco dut chartier tout à fait Dans le sombre océan de la folie, après avoir achevé ce chef-d’oeuvre” (171). El otro cuadro, cuyo tema es *El bautismo de Cristo*, pertenece a la segunda manera, que el Greco produjo desde los abismos de la locura:

L’autre tableau, dont le sujet est le *Baptême du Christ*, appartient tout à fait à la seconde manière du Greco : il y a des abus de blanc et de noir, des oppositions violentes, des teintes singulières, des attitudes strapassées, des draperies cassées et chiffonnées à plaisir ; mais dans tout cela règnent une énergie dépravée, une puissance malade, qui trahissent le grand peintre et le fou de génie (172).

La comparación que Castro hizo entre Góngora y el Greco apuntó exactamente a esta misma interpretación sobre la locura. Si Luzán había identificado el siglo XVIII con la irracionalidad, el progresivo rescate de la poesía dramática y el romancero terminó de correr esa caracterización a Góngora y, tal vez en parte, a los poetas que por entonces podían integrarse dentro de la “secta culterana”. Pero en este corrimiento la idea de la locura también se transformó. En Luzán se trataba de una fantasía descarriada de las reglas y las formas que podía proporcionarle la razón. En Gautier y Castro, esta concepción dio un giro notable. Los desvíos de la segunda manera, en el Greco y Góngora, fueron causados por una búsqueda de originalidad respecto de los hallazgos del pasado: en el pintor se agitaba la sombra terrible del Tiziano y en el escritor la perfección a la que había llegado la poesía con Garcilaso de la Vega. Pero, además, en los dos casos no se trató, como para Luzán, de un abandono de la forma, sino por el contrario de un excesivo énfasis en aquellos aspectos que la destacaran, convirtiéndola en el tema central. En el Greco, el abuso del blanco y del negro, los contrastes violentos y los tintes raros, los pliegues rotos, las actitudes desacertadas; en Góngora, los excesos retóricos, la musicalidad y la inflación del ornato.

Para Castro, las dos maneras del poeta asumen dos actitudes que pueden proyectarse al conjunto de los escritores del siglo XVII. Por un lado existe una palabra clara, transparente, que está en condiciones de expresar la interioridad del poeta lo mismo que el alma o el espíritu nacional. En este campo pueden ubicarse la manera sencilla de Góngora y la poesía dramática de Lope de Vega y sus continuadores. Pero también existe, por otro lado, el peligro de la

Rusiñol consagró su segunda Festa Modernista a la reivindicación de El Greco”; pero tenemos que llegar a 1902 para que el Museo del Prado le dedique la primera exposición retrospectiva, y a 1921 para que el mismo museo abriera una sala permanente para el pintor (Mainer 2010: 55).

desviación y la locura. Ésta ya no consiste en el abandono de las reglas aristotélicas, sino en la producción de un texto que deja de lado el alma para perderse en las formalidades de la música y el colorido. La locura ya no es lo opuesto de la razón, sino el camino por el cual el alma queda sepultada bajo los juegos retóricos y los espejismos inhumanos del lenguaje.

La ratificación: Menéndez Pelayo

Entre Agustín Durán y Adolfo de Castro se perfilaron tres cuestiones: la reivindicación del teatro de Lope de Vega y sus continuadores, la atribución de todos los errores a los poemas extensos de Góngora y la sustitución de la irracionalidad por la creación del concepto positivo de espíritu o alma nacional. Para terminar, veamos cómo se consolidaron estas ideas con la *Historia de las ideas estéticas en España* (1885-1889) de Marcelino Menéndez Pelayo.

La defensa del pasado nacional recibió en esta obra un perfil muy definido, como se advierte de entrada en que Menéndez Pelayo buscó reconstruir todo el legado español. Como lo hicieron los escritores que lo precedieron, tomó como eje de su trabajo la *Poética* de Luzán. Sin embargo, en Menéndez Pelayo ya no quedó, prácticamente, agradecimiento alguno. De Quintana a Alcalá Galiano, se le había reconocido al preceptista que hubiera restaurado el buen gusto, después de la decadencia poética que habían traído Góngora y sus seguidores. En cambio, Menéndez Pelayo lo atacó con una violencia inusitada. Si bien resulta llamativa tanta energía contra un autor cuya obra había salido ciento cincuenta años atrás, su crítica a Luzán le sirvió para destacar el modo mediante el cual la literatura española, casi desde el principio, se había sabido mover con libertad. A diferencia del preceptista, esta libertad le pareció sumamente estimable, en tanto revelaba que los escritores del pasado no sólo se habían orientado de acuerdo con los modelos clásicos, sino que habían buscado vincular esos preceptos con las condiciones nacionales. Particularmente, la literatura española se caracterizó por adecuarse a los principios de la imitación y la verosimilitud, pero no tuvo demasiados remilgos en abandonar, en el teatro, las unidades de tiempo, lugar y acción. Menéndez Pelayo celebró así la creación de una poética nacional, tomando como ejemplo a González de Salas (1588? – 1654), el editor de Quevedo, a quien sin embargo, fuera de su doctrina, criticó con severidad:

Así pudo decir Salas, comentando a Aristóteles, que “los españoles tenían ya en aquel grado la Comedia, adonde con no pequeña distancia de ninguna manera llegó la de los antiguos”. Y esto no lo escribía don Jusepe Antonio por acomodarse al gusto de su tiempo, como Luzán insinúa, [...] sino porque en él se aunaban y no se excluían la veneración por los clásicos y la admiración por el arte nacional, que él juzgaba muy conforme a los principios de *imitación* y de *verisimilitud*, que en el Stagirita encontraba, puesto que era poético reflejo de las costumbres y modo de ser del pueblo español. Solo en el siglo XVIII, y por influjo francés, se comenzó a establecer aquí la divergencia y el antagonismo entre la tradición clásica y la popular, y esto por obra de literatos que, más que en Sófocles y en Eurípides, tenían puestos los ojos en Corneille y en Racine, y más que en Aristóteles, en Boileau. Fué, pues, la falsa antigüedad, el seudo clasicismo, quien por primera vez declaró guerra a la genuina poesía española, respetada y defendida siempre por los intérpretes del

clasicismo verdadero, y tanto más cuanto más se acercaban a la fuente, es decir, por los helenistas más que por los latinistas, por los latinistas más que por los discípulos y admiradores de los italianos (251-252).

Para Menéndez Pelayo, esta doble atención a los clásicos y las tradiciones nacionales representaron, pues, la expresión más acabada del Siglo de Oro. Tanto en la preceptiva como en la poesía, este ideal se alcanzó en bloque durante el Renacimiento, mientras que durante la centuria siguiente la producción decayó y se tornó desigual. Ante todo, las preceptivas se volvieron dogmáticas y repetitivas. En igual sentido, el siglo XVII no fue homogéneo en lo que respecta a los escritores. A Menéndez Pelayo le bastan, para ejemplificarlo, los modelos opuestos de Góngora y Lope de Vega. Con esto retomó, en su larga historia de las ideas estéticas, las fisonomías que se habían conformado durante la primera mitad del siglo XIX.

Pero Menéndez Pelayo cambió el acento de la lectura. Si antes la cuestión había pasado por el espíritu nacional, ahora le dio una imagen mucho más concreta, al hablar del pueblo español. La verdadera literatura, el verdadero arte nacional, se encontraba así en aquellas obras en las que su autor había logrado articular la erudición y la genialidad estética con los gustos y los intereses populares. El Renacimiento fue, para Menéndez Pelayo, un período floreciente en este sentido. Cultos y a la vez populares fueron el Ariosto, Shakespeare y Cervantes, tres de sus ejemplos preferidos. Pero después de estos grandes escritores los criterios se bifurcaron. De un lado floreció el teatro del período, iniciado de manera genial por Lope de Vega, que transformó la poesía épica popular en poesía dramática, y a partir de entonces fue configurando un teatro verdaderamente nacional; del otro lado emergió una literatura cortesana, convencional, afectada, formal, que “voluntariamente se aisló del arte popular, cegó las vivas fuentes de la poesía indígena de cada pueblo, formó en las Academias y en los palacios de reyes y magnates una aristocracia intelectual” (328). Enmarcado en esta actitud, Menéndez Pelayo rescató así, en términos de una historia del pueblo español, todo el teatro nacional. También a él, Lope de Vega, que juzga como el mayor poeta nacional, le parece un escritor bifronte. Pero no entiende, como Quintana, que esto se deba a la genial inventiva y el desorden y la improvisación, sino a que en él coexistieron “el gran poeta español y popular, y el poeta artístico, educado, como todos sus contemporáneos, con la tradición latina e italiana” (295). Lo más llamativo, sin embargo, es que Menéndez Pelayo rescató justamente al primero, y menospreció la manera de acuerdo con la cual, acordándose de sus latines, se flageló en público con el *Arte nuevo de hacer comedias*. La raíz viva de Lope se encuentra en el arte popular, en la forma mediante la cual supo crear un teatro en todo de acuerdo con la vida nacional.

En la vereda opuesta, Menéndez Pelayo colocó a Góngora. Lo pensó como un poeta que respondía a una actitud generalizada en Europa, que lanzó sobre ella una “plaga peor que la langosta, la plaga de las églogas, de los madrigales, de los sonetos, de las canciones metafísicas al modo toscano, de las novelas pastoriles, de las farsas alegóricas”, una plaga que, “fuera de la

elegancia de la forma, conseguía reunir los peores defectos de dos decadencias literarias, la decadencia alejandrina y la decadencia tolosana, la falsa antigüedad y la Falsa Edad Media” (328-329). Menéndez Pelayo ya no vio a Góngora como alguien que había bordeado la locura, sino que, de manera más directa y concreta, comprendió que su error se encontraba en el artificio extremo y la falta absoluta de ideas: “Góngora, pobre de ideas y riquísimo de imágenes, busca el triunfo en los elementos más exteriores de la forma poética, y comenzando por vestirla de insuperable lozanía, e inundarla de luz, acaba por recargarla de follaje y por abrumarla de tinieblas” (326). Para Menéndez Pelayo, su opuesto simétrico fue Quevedo: “no hace versos por el solo placer de halagar la vista con la suave mezcla de lo *blanco* y de lo *rojo*: acostumbrado a jugar con las ideas, las convierte en dócil instrumento suyo, y se pierde por lo profundo como otros por lo brillante” (326). En lugar de la locura, trabajada desde Luzán a Castro, la *Historia de las ideas estéticas* vio en Góngora y Quevedo dos expresiones de la decadencia literaria y cultural. Esta constelación, forjada durante los siglos XVIII y XIX, será central para la época del modernismo. Como veremos en el siguiente capítulo, la clave de la recuperación de Góngora, que emprenderá ese período, se encuentra precisamente en la reivindicación de la decadencia y la locura como dos formas centrales para comprender la creación.

III. GÓNGORA Y LOS SÍNTOMAS DEL MODERNISMO

Diez años después del rechazo de Menéndez Pelayo, se abrió una etapa favorable para Góngora. A lo largo de tres décadas, que van desde el modernismo a las vanguardias, un número importante de escritores y críticos, entre los que se cuentan nombres tan importantes como Rubén Darío, Alfonso Reyes, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Gerardo Diego y Luis Cernuda, se tomaron el trabajo de destacar la importancia de las *Soledades* y el *Polifemo*, dos textos que habían levantado tanta polémica en vida del poeta y que luego habían sido condenados como ejemplos del error. Con este gran ciclo, el siglo XVII terminó de completar su fisonomía.

Existen muchas causas que pueden explicar el resurgimiento de Góngora. La más elocuente es la retirada de la razón como forma privilegiada para la cultura. A lo largo del siglo XIX, esta perspectiva había ejercido una creciente gravitación en el arte y en la literatura. El naturalismo llevó el influjo de la ciencia al extremo: *La novela experimental* de Zola quiso ser ella misma una forma positiva de investigación social. Pero durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX se asistió a una declinación manifiesta del predominio del realismo en todas sus formas artísticas. Como es usual en estos casos, no existen fechas precisas ni tampoco explicaciones unívocas. Lo cierto es que, desde el impresionismo y el simbolismo, la pintura, la música y la literatura cambiaron de rumbo al mismo tiempo que comenzó a retroceder el cientificismo ante los límites contra los cuales chocó a la hora de explicar la esencia del hombre y su rol en el mundo. Emergieron entonces propuestas vitalistas como las de Bergson y, más tarde, el crucial existencialismo heideggeriano. Frente a las explicaciones racionales, el filósofo francés volvió a poner el acento en la intuición como el único acto en condiciones de captar el ser en el tiempo; a su vez, Heidegger discutió con una contundencia implacable las pretensiones de la ciencia, señalando que su verdad estaba en aquello que le era imposible pensar: el problema del ser¹⁸. El positivismo quedó, así, arrinconado. Otro tanto cabe decir del simbolismo y las vanguardias en relación con el realismo que predominó a lo largo del siglo XIX. Como se desprende de la obra de Wölfflin, al impresionismo no le interesó el mundo, sino los colores que se proyectan en la retina. Pasó de lo objetivo a lo subjetivo, de la cosa a la sensación. Con el tiempo, el arte y la literatura dieron un paso más, concentrándose en los materiales: la abstracción pictórica y la autonomía lingüística de la literatura.

Pero este vasto proceso no explica por sí solo el retorno de Góngora. Las causas tampoco se reducen a la cuestión del sensualismo. Ciertamente, las *Soledades* son un gran mosaico de sensaciones. El poeta parece obnubilado por los juegos de luces y quiere manifestarlos de la manera más precisa posible con un puñado de palabras, al precio de hacer retroceder el referente

¹⁸ Como ejemplo, se pueden citar dos obras centrales. La primera es la *Introducción a la metafísica* (1903), de Bergson, y la segunda es *¿Qué es la metafísica?* (1949), de Heidegger. En ambos casos, se proclaman los límites del pensamiento científico en lo que respecta al ser y la verdad.

hasta casi disolverlo. Pero es dudoso que se hubiera podido hacer una interpretación como ésa a fines del siglo XIX. Recién Dámaso Alonso, en la década del '20, logró erradicar la idea de que Góngora se había convertido en un poeta oscuro, señalando por el contrario que se trataba de un gran realista de las sensaciones, a las que accedía con una extraordinaria luminosidad (1927). En realidad, lo que motivó el rescate del poeta fue la combinación que se produjo entre el retroceso del racionalismo, el avance consecuente de propuestas vitalistas y sensuales y las críticas con las cuales se lo había condenado desde mediados del siglo XVIII. En medio de una época que tomó conciencia de los límites de la ciencia, Góngora volvió porque bordeaba la locura, la decadencia y la marginalidad. En otras palabras, no se trató de un redescubrimiento en crudo, sino de una revalorización de aquello que en el pasado había servido para su condena.

Tal vez un ejemplo pueda explicar lo que se acaba de decir. En los primeros versos de la *Soledad primera*, Góngora escribe lo siguiente:

Era del año la estación florida
En que el mentido robador de Europa
-Media luna las armas de su frente,
Y el Sol todos los rayos de su pelo-
Luciente honor del cielo,
En campo de zafiro paze estrellas (1956: 47)

Como sabe todo lector de la edición de Dámaso Alonso, estos versos pueden calificarse de retóricos, excesivos, sobreabundantes o artificiosos. Lo único que no les cabe es el mote de irracionalidad. Góngora trabajó con una precisión de relojería y si bien sus obras son grandes frescos sensuales, están articuladas desde un temperamento absolutamente cerebral. Cada recurso, cada palabra encastra para formar un significado, el mes primaveral de abril, develado por Alonso en la siguiente paráfrasis:

Era aquella florida estación del año en que el sol entra en el signo de Tauro (signo del zodiaco que recuerda la engañosa transformación de Júpiter en toro para raptar a Europa). Entra el sol en Tauro por el mes de abril, y entonces el toro celeste (armada su frente por la media luna de los cuernos, luciente e iluminado por la luz del Sol, traspasado de tal manera por el Sol que se confunden los rayos del astro y el pelo del animal) parece que paze estrellas en los campos azul zafiro del cielo (Alonso 1974: II, 218).

Si, desde el romanticismo, el teatro del siglo XVII volvió como ejemplo máximo de la identidad nacional, Góngora tuvo su retorno por el retroceso de la marea de la razón y porque había quedado identificado con la locura, la marginalidad, la decadencia y el primitivismo sensual, cuatro calificativos que, junto con la retórica exacerbada, estaban en las antípodas del realismo representativo. El poeta fue lo Otro del siglo XIX; por lo tanto, volvió como Otro, para servir de modelo para la literatura contemporánea.

En el ámbito hispánico, el primer uso de Góngora le pertenece a Rubén Darío y el modernismo. En principio, ningún período de la cultura parece más próximo al del barroco. Pero estos acercamientos siempre hay que mirarlos con cautela. El modernismo constituyó un intenso clima de renovación que desborda la literatura. Iniciado aproximadamente en 1875, con los primeros trabajos en prosa de Martí y Gutiérrez Nájera, se trató de un proceso heterogéneo, dentro del cual cabe mencionar la renovación de los estilos, el cuestionamiento de los parámetros positivistas, la emergencia de nuevas perspectivas espiritualistas y el nacimiento definido ya de un sentimiento americano, que correrá sus rápidos y sus estrechos a lo largo del siglo XX (Schulman 1987: 11-38). Como se lo ha reconocido innumerables veces, fue asimismo una expresión de las transformaciones sociales y, particularmente, del acelerado crecimiento urbano. Tuvo una predilección por los objetos culturales, con los cuales se sustituyó el habitual paisajismo de la naturaleza, eligió los ambientes interiores en lugar de los exteriores, elaborándolos con colecciones exquisitas y sensuales y se mostró abiertamente cosmopolita, tres intereses que, materializados con una notable maestría en *De sobremesa* de Asunción Silva, habían surgido de la creciente urbanización, el fortalecimiento económico de los grupos de poder y la inserción de las capitales en el tráfico del comercio mundial.

¿Qué une el modernismo con la cultura del siglo XVII? En *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, José Luis Romero ofreció una respuesta interesante. Para el historiador, el modernismo es un síntoma del sostenido declinar de las clases patricias, esas familias que habían formado parte de las guerras de independencia, con abolengos que en muchos casos llegaban hasta los tiempos coloniales. A la vez, fue la expresión literaria del nuevo espíritu burgués, encarnado muchas veces en aquellos miembros de la vieja aristocracia que habían logrado amoldarse a esos tiempos novedosos, pero más generalmente por actores diferentes, conocedores del mundo de los negocios y demasiado interesados en ascender a la cúspide de la sociedad (1976: 247-318). Si bien no puede reducirse a todos los escritores a una misma actitud, en términos generales la literatura modernista contribuyó a darle a ese grupo emergente y heterogéneo una cultura de distinción, que le sirviera como herramienta para cerrar la clase e impedirle el ingreso a nuevos arribistas así como también que les proporcionara un tinte aristocrático, basado en el gusto refinado y el saber estético, modalidad con la cual reemplazaron la antigua apelación a la alcurnia que había desarrollado el patriciado tradicional. Escribe Romero:

La preocupación fundamental de las nuevas burguesías latinoamericanas –por lo demás, como las de gran parte del mundo– fue ensayar y consagrar finalmente un estilo de vida que expresara inequívocamente su condición de clase superior en la pirámide social a través de claros signos reveladores de su riqueza. Pero no solamente mediante la actitud primaria de exhibir la posesión de bienes sino, sobre todo, a través de un comportamiento sofisticadamente ostentoso. Por esa vía se buscaba dignificar a las personas y a las familias, y obtener el reconocimiento de una superioridad que, hasta entonces, le era

admitida solamente al antiguo patriciado. No eran, pues, sólo los objetos lo que preocupaba a las nuevas burguesías, sino más bien el uso que podía hacerse de ellos dentro de este vago barroquismo burgués (1976: 285).

Con este concepto intuitivo, Romero propuso que la palabra lujosa del modernismo tenía un propósito concreto: ratificar en términos simbólicos el poder político y económico de la nueva burguesía. El retorno a Góngora debe evaluarse, así, según una doble perspectiva. Por un lado, se trató de una de las formas que asumió la búsqueda de una literatura aristocrática; por el otro, de un modo de exponer, a través de un lenguaje anclado en la tradición castellana, los síntomas de la modernidad, irreductibles a la razón, que se alojaban en los márgenes de la locura y la decadencia. A estos dos aspectos nos dedicaremos a continuación.

Literatura y poder

Al menos en principio, aceptemos que la poética de Darío constituyó lo que Romero denominó un “barroco burgués”. Como ya se dijo, esta identificación responde al lujo retórico de ambas estéticas, pero también a que tanto el barroco como el modernismo fueron dos estilos culturales que el poder político y económico articuló para demostrar su distinción y exhibir su importancia como cabeza de la sociedad. Según se desprende de las tesis de Weisbach, el barroco se formó luego de la Contrarreforma y dos de sus centros principales fueron la monarquía española y la Compañía de Jesús, instituciones ambas que entendieron que el poder era mucho más fuerte si se lo exhibía a través de las obras artísticas, desde la arquitectura monumental a la literatura encomiástica referida a alguno de sus integrantes. Por supuesto, esto no significa que la cultura del barroco no admitiera lo que suele considerarse, de manera anacrónica, las “subversiones” al poder. Pero incluso son ellas las que demuestran el sometimiento de los escritores y artistas. El rebuscamiento retórico, las parodias y los juegos de espejos en los cuales se expresó este intento de fuga, no fueron sino una forma de establecer innovaciones en temas, argumentos y formas, dejando intacto el respeto al menos nominal a la tradición y las autoridades. Incluso un prólogo tan corrosivo como el del *Quijote* siguió esta norma. Cervantes criticó la costumbre de los extensos encomios de autoridades, pero en lugar de despojar sin más la novela y empezar de manera directa, repitió la fórmula mediante la parodia.

Si abstraemos las diferencias políticas, económicas y sociales que separan abismalmente las dos épocas, podemos considerar que Darío también elaboró su literatura como un borde simbólico del poder político hispanoamericano. En principio, todo parece contradecir esa hipótesis de trabajo: su obra es, en gran medida, una nostalgia de la aristocracia. En “Cantos de vida y esperanza”, por ejemplo, dijo ser “muy siglo diez y ocho y muy antiguo/ y muy moderno; audaz, cosmopolita” (1905: 10); en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* (1896-1901) puso de manifiesto con claridad cómo la poesía puede suplir lo que la sangre no muestra: “¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a

despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles” (1896: 180). A continuación de esa frase, Darío asegura detestar el tiempo en el que le tocó nacer, y le parece una lengua de mal gusto la que se usa para saludar a un presidente. Pero lo cierto es que, en su vida, antes durante y después de escribir *Prosas profanas*, Darío no sólo acostumbró a dirigirse a presidentes y altos funcionarios gubernamentales, sino que obtuvo de ellos los cargos para sostenerse económicamente.

Reflejo de esto son sus innumerables viajes americanos y europeos. Darío fue un viajero incansable. Dejó poemas en Santiago y Buenos Aires, en Barcelona y Madrid; se puede decir que siempre escribió desde París, porque había soñado de chico con esa ciudad, pero también porque París no sólo era la capital de Francia, sino que también lo era de la vida agitada, bohemia, sensual y frenética que bajó como la niebla sobre el fin de siglo europeo y americano. Estos viajes fueron posibles por su admirable capacidad literaria no menos que por las relaciones que gracias a ella trabó con incontables miembros de las elites hispanoamericanas. Si hemos de creerle a su autobiografía, ya contaba con ese tipo de vínculos desde sus horas tempranas en Managua. Ejemplo de esto es que a los catorce años podía jactarse de que los diputados amigos hubieran presentado una moción al congreso para mandarlo a Europa a que se educara por cuenta de la nación. Darío no opinó demasiado sobre la moral política de estos benefactores. Pero de ese grupo obtuvo los cargos diplomáticos con los que pudo trasladarse de un país a otro, completando su remuneración, a veces decorosa y otras veces no tanto, con las colaboraciones a periódicos que, como *La Nación*, pertenecían a esas “inmensas minorías” que por entonces dominaban América Latina.

Su lugar como escritor dentro de esos grupos fue distinto en Centroamérica y en Argentina, porque distintas eran las características de esos países y de sus respectivos grupos de poder. En Centroamérica, su autobiografía lo muestra saltando de un país a otro, elaborando periódicos propagandistas y entablado relaciones con políticos que la rueda de la fortuna favorecía tan rápidamente como los abismaba en el fracaso; en Argentina, en cambio, se exhibe disfrutando de la redacción de *La Nación* o deambulando por las tertulias y la bohemia porteña, mientras ocupa varias páginas del texto con comentarios de algunos de sus poemas de *Prosas profanas*. Estos dos panoramas tienen, en consecuencia, notables diferencias, que es importante destacar.

En Centroamérica, Darío pasó dos temporadas más o menos extensas, la primera durante sus años iniciales y la segunda después de su estadía en Chile, donde publicó *Azul* en 1888. Más que un país en particular, el escritor vivió la región. Si bien la autobiografía parece justificar sus saltos centroamericanos por problemas personales, aspecto en el que Darío fue casi tan precoz como en la poesía, lo que interesa destacar en este caso es su relación con el poder. Un ejemplo representativo es su segundo viaje a El Salvador, de 1889. Darío se había refugiado en ese país

tras un escándalo que había dado en Nicaragua¹⁹. Apenas llegado a El Salvador, le presentaron al presidente, el general Francisco Menéndez, convencido militante de la Unión Centroamericana, quien no tardó en ofrecerle que dirigiera un diario que apoyara tal idea. Así salió *La Unión*, cuyo producto administrativo iba a los bolsillos de Darío. Con este pasar más o menos generoso, decidió casarse con la hija de un célebre orador salvadoreño. Pero entre la ceremonia civil y la boda religiosa hubo un paréntesis de siete meses y una frontera política de por medio. El hecho es que, la noche posterior al trámite civil, el general Ezeta se levantó en armas y depuso a su protector Menéndez, quien en ese nada agradable acto murió de un infarto. El nuevo presidente lo quiso como propagandista, pero Darío, sin completar sus nupcias, se escapó a Guatemala, donde escribió una crónica de los recientes sucesos políticos, que mandó para *La Nación*. Como El Salvador y su nuevo país de residencia estaban al borde de la guerra, la fama de escritor expatriado le sirvió como credencial para acceder a la cúpula del poder, que lo contrató para dirigir, de nuevo, un diario oficial. En ese clima logró traer a su mujer para finalizar su ceremonia matrimonial con los votos en la iglesia.

Como se puede ver, Darío se insertó en el poder político y económico centroamericano como escriba de las ideas oficiales. A falta de diarios consolidados en ese sentido, le pagaron para que los fundara. Eso está en relación con las características políticas de aquella región. Según se desprende de su autobiografía, los grupos dirigentes no sólo se apoyaban en el terror militar, sino que practicaban la violencia casi como un deporte cotidiano. Por ejemplo, Darío cuenta que una vez le presentaron a “un gran tipo”. Pues bien, este gran tipo era el general Cayetano Sánchez, sostenedor del presidente Barillas y “militar temerario, joven aficionado a los alcoholes, y a quien todo era permitido por su dominio y simpatía en el elemento bélico” (1913: 77). Una vez, el general ofreció una comida en el castillo de San José, a la que invitaron a Darío, a su maestro Leonard y al poeta Palma. Sirvieron un plato criollo, picante, preparado en base a rabanito, que acompañaron con una abundante cantidad de vino. Luego del café y las innumerables copas de coñac, hicieron una recorrida por las fortificaciones y el general, muy exaltado por el alcohol, demostró lo que verdaderamente significaba que todo le estuviera permitido. Llamó al oficial que comandaba un enorme cañón y le ordenó sin mayores preámbulos que lo apuntara a una de las torres de la catedral, no sin comentarles a sus contertulios que ése era un lindo blanco para derribar. La catedral habría quedado sin columna, o la columna sin catedral, si a los comensales no se les hubiera ocurrido una salida notable. El poeta Palma propuso que antes celebraran el acontecimiento con algunos versos improvisados en honor al explosivo evento. Pidieron más coñac y a Darío y a Palma les brotaron tantos versos, y circuló tanto coñac, que lograron dormir al general. La escena es representativa del

¹⁹ Enamorado de una chica comprometida, había sido invitado a una fiesta que ofrecía el novio, a quien Darío, borracho, le despachó unos versos en los que lo mentaba, a él y a su familia, de manera nada benigna (1913: 68).

clima político que percibió el poeta. En Centroamérica, a pesar de que la literatura salvó a la catedral, el poder simbólico no había logrado reemplazar completamente la acción directa de las armas, lo cual revela la fragilidad institucional del Salvador y de los países vecinos.

En Buenos Aires, a donde llegó en 1893, Darío encontró un clima distinto. Había arribado a la Argentina gracias al mismo tipo de relación con el poder que había tenido desde el principio de su carrera. Su camino al sur del continente fue, así, un viaje de postas diplomáticas. Sin tener en mente que acabaría en Buenos Aires, Darío salió de Centroamérica como integrante de la delegación nicaragüense enviada a España para el centenario del Descubrimiento de América en 1892. De regreso hizo una parada en Cartagena de Indias, donde se entrevistó con el ex presidente colombiano, el poeta Rafael Nuñez, quien se ofreció a escribir al por entonces presidente en funciones para que lo nombrara cónsul general de Colombia en Buenos Aires. Darío aceptó gustoso, y mayor fue su placer cuando, apenas arribó, se dio cuenta de que casi no había colombianos en Buenos Aires y las relaciones comerciales entre ambos países eran inexistentes, como casi inexistentes eran, en consecuencia, sus quehaceres consulares.

Las diferencias entre Centroamérica y Buenos Aires se muestran notorias en las páginas de su autobiografía. Si en El Salvador y Guatemala le encargaron la fundación de periódicos partidarios, en Argentina ocupó su lugar en el periódico *La Nación*. No era únicamente un diario con mayor trayectoria. Como señala Rotker, *La Nación* había nacido como un periódico político, al igual que los que infructuosamente había intentado mantener a flote Darío, sólo que, originariamente vocero del Partido Liberal y de la familia Mitre, luego del fallido golpe de estado al presidente Avellaneda se vio obligado a desligarse de su función proselitista para convertirse en una empresa comercial. Con esto, *La Nación* se transformó en “el diario más moderno de América Latina: había incorporado el servicio de telégrafo y dedicaba casi cincuenta por ciento de su espacio a anunciar productos nacionales para la exportación y novedades importadas de Europa y Estados Unidos” (Rotker 1992: 85). Por otra parte, si bien estas características no permiten hablar de una plena consolidación del estado burgués, sí por lo menos sugieren una diferencia marcada respecto de las convulsiones políticas centroamericanas. En Buenos Aires, Darío encontró una estructura institucional más sólida y un funcionamiento más claro del poder simbólico, que ya había sustituido, parcialmente al menos, la petulancia guerrera²⁰.

²⁰ En Argentina, asimismo, el escritor percibió agudamente el reemplazo del viejo patriciado por el nuevo espíritu burgués. Sólo que, en la Buenos Aires que conoció, este proceso tuvo como eje a la familia Mitre. Darío lo demuestra en los rápidos retratos que hizo de Mitre padre y Mitre hijo. Conoció a “Bartolito”, como lo llama, “en su despacho fumando su inseparable largo cigarro italiano” (1913: 100). Confiesa haber sentido “la verdad de su amistad transparente y eficaz que conservó hasta su muerte” (100). La charla franca que entablaron contrasta, sin embargo, con la que tuvo con su padre. Se lo presentó “Bartolito”: “Me llevó a presentarme a su padre el general –escribe Darío–, y me dejó allí, ante aquel varón de historia y de gloria, a quien yo no encontraba palabra que decir” (100). Mitre le habló de algunos historiadores, del poeta guatemalteco Batres y le preguntó sobre el canal de Nicaragua. Pero su manera, escribe Darío, era “seria y como triste, cual de hombre que se sabía ya dueño de la posteridad” (101).

La obra de Darío es inseparable de estos viajes y, por lo tanto, de estas relaciones políticas que cultivó a lo largo y a lo ancho del continente. En esto incidieron factores que podríamos considerar sociales y culturales. Según se lee en las primeras páginas de la autobiografía, durante su infancia la literatura centroamericana tenía una función ceremonial y pedagógica y era, por lo tanto, “importante para la comunidad aunque lo consiguiera con maneras arcaicas” (Rama 1986: XIV). En consecuencia, su formación más temprana y aun sus primeras armas en el periodismo estuvieron inmersas en un clima tradicional, si lo comparamos con el de las metrópolis europeas y aun con las principales capitales hispanoamericanas. Nacido en una época en la cual el telégrafo de *La Nación* constituía un verdadero hito en las comunicaciones, resulta comprensible que un talento como el suyo únicamente pudiera renovar la poesía gracias a sus kilométricos viajes. Fueron estos recorridos extranjeros los que le proporcionaron el cosmopolitismo de *Prosas profanas*, doble literario del tipo de vínculos comerciales y culturales que trabaron las burguesías con el mercado internacional. Las diferencias políticas e institucionales entre Argentina y América Central muestran, por otra parte, que su trabajo estuvo determinado por las características de los grupos de poder. En su región de origen, alternó la poesía con el periodismo partidario; en Argentina, en cambio, pudo concentrarse en la poesía y, dentro del periodismo, en las noticias literarias y las crónicas culturales. Pero si bien el clima que encontró en Buenos Aires le permitió mayor autonomía, también es cierto que su lugar como poeta fue consecuencia de esa mayor consolidación institucional y de la emergencia de un nuevo espíritu burgués.

Otra de las consecuencias de sus viajes fue el armado de una vasta red literaria en lengua castellana. Como se desprende de su autobiografía, en sus recorridos americanos entabló relaciones con escritores crepusculares y con figuras emergentes, cuyo ejemplo máximo fue Gómez Carrillo, que conoció en El Salvador, como colaborador del periódico que fundó para el presidente Barillas. Durante su primera visita a España, en 1892, se vinculó exclusivamente con autores que luego del '98 habrían de ser superados. Excepto Emilia Pardo Bazán, que hasta su muerte se mantuvo atenta a los nuevos rumbos, muchos de los escritores con los que se contactó en esa oportunidad se encontraban en una venerable ancianidad. Darío conoció a Campoamor, “todavía un anciano muy animado y ocurrente” (1913: 83), a José Zorrilla, que “Vivía en la pobreza, mientras sus editores se habían llenado de millones con sus obras” (86), y a Miguel de los Santos Álvarez, viejo amigo de Espronceda. Como se hospedó en el mismo hotel en el que se hospedaba Menéndez Pelayo, tuvo la ocasión de conocerlo e iniciar con él una “larga y cordial amistad”, a quien destacó con un retrato en el que mostró su cuarto plagado de libros, manchas de tinta y grandes pliegos “llenos de cosas sabias, de cosas sabias de don Marcelino” (81).

Como toda entronización, esta ancianidad venerable con que Darío retrató a Mitre no fue en el fondo sino una respetuosa forma de postergación.

Esta valoración respetuosa de figuras crepusculares no le impidió entrar en contacto con escritores que le fueron mostrando nuevos caminos. Tal vez la más significativa de esas relaciones sea la que trabó con Francisco Gavidia durante su época en El Salvador, en 1889. Darío ya había publicado *Epístolas y poemas* (1885), *Abrojos* (1887), *Rimas* (1887) y *Azul* (1888), pero ese año Gavidia lo introdujo en la lectura de Víctor Hugo y le mostró alejandrinos propios escritos en castellano, lo cual fue, para él, una revelación: “surgió en mí –escribe Darío– la idea de renovación métrica, que debía ampliar y realizar más tarde” (1913: 70). A este primer contacto con esta línea de la literatura francesa le siguió el breve pero decisivo viaje que emprendió a Estados Unidos y Francia en 1893. Según comenta en la autobiografía, la idea se la había sugerido Rafael Nuñez en Cartagena de Indias, cuando volvió de España. Luego, en el Istmo de Panamá, recibió el nombramiento prometido de cónsul general de Colombia en Buenos Aires y una suma de sueldos adelantados. En lugar de hacerse cargo inmediatamente de sus funciones, tomó el dinero y se fue a Nueva York y París. En Norteamérica conoció a Martí, cuyas crónicas había admirado en *La Nación*; en París hizo realidad su sueño de consagrarse con lujo a la capital de las capitales:

Me hospedé en un hotel español –comenta Darío–, que por cierto ya no existe. Se hallaba situado cerca de la Bolsa, y se llamaba pomposamente Grand Hotel de la Bourse et des Ambassadeurs... Yo deposité en la caja, desde mi llegada, unos cuantos largos y prometedores rollos de brillantes y áureas águilas norteamericanas de a veinte dólares. Desde el día siguiente tenía carruaje a todas horas, y comencé mi conquista de París (1913: 94-95).

Los contactos de Darío con los franceses deben haber sido fugaces. Al poco tiempo que pasó durante este primer viaje se le suma el hecho de que, según confiesa, apenas hablaba una que otra palabra en francés. Sin embargo, los datos de su autobiografía lo muestran tomándole el pulso, al menos, al ambiente literario francés. Ante todo, buscó a Gómez Carrillo, que por entonces trabajaba en la casa del librero Garnier. Sumamente ocupado, le presentó a Alejandro Sawa, quien, habitante de la bohemia, lo llevó a conocer “a poetas y escritores de París, a quienes había amado desde lejos”. Verlaine era, según confiesa, aquél al que con más ansias deseaba conocer. Pero, cuando una noche Sawa lo llevó al café D’Hacourt, el panorama que se le presentó fue desalentador. Rodeado de “equivocos acólitos”, Verlaine estaba completamente borracho y representaba un espectáculo “triste, doloroso, grotesco y trágico”. Para colmo, cuando Sawa se lo presentó, Darío tuvo la desatinada idea de concluir su devoción murmurada en mal francés con la enfática palabra gloria. Verlaine entró en cólera y él, sin más, se retiró. No podía saber lo que el poeta francés había escrito en su libro póstumo *Invectives* (1896), según anotó con gran precisión Rafael Ferreres:

C’est ce qu’on appelle la Gloire!
-Le droit à la famine,

a la grande misère noire
et presqu'à la vermine-
C'est ce qu'on appelle la Gloire! (Verlaine 1972 : 902).

Darío, que sin embargo tuvo mejor suerte con Charles Morice, crítico de los simbolistas, que hojeó su libro *Azul*, y con Moreas y con algunos otros de su grupo, volvió al poco tiempo a América y se instaló en Buenos Aires. Pero lo importante es que su contacto con la vida parisina, junto con el aprendizaje del alejandrino gracias a Gavidia, fue una de las estaciones por las que pasó antes de escribir *Prosas profanas*. Ciertamente, en el volumen recogió composiciones de diversos años. Pero todos los elementos puestos en juego parecen imantarse en el poema que le dedicó a la muerte de Verlaine, que, si bien es uno de los que incorporó en la reedición de 1901, concentra la dualidad encarnada por los dioses Apolo y Pan. Comienza Darío en la primera estrofa:

Padre y maestro mágico, liróforo celeste
Que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
Diste tu acento encantador;
¡Pánida! Pan tú mismo, que coros condujiste
Hacia el propóleo sacro que amaba tu alma triste,
¡al son del sistro y del tambor! (218).

Darío le atribuyó esta dualidad a Verlaine, que según señalaría en “Cantos de vida y esperanza”, él mismo había intentado en *Prosas profanas*, buscando “un renovar de notas del Pan griego/ y un desgranarse de músicas latinas” (11). Ángel Rama hizo una notable lectura de este aspecto de Darío. Destacó que, como se lee en “Cantos de vida y esperanza”, si por un lado el poeta buscó una poesía antinatural, torremarfilista, elaborada con objetos culturales y afincada en los interiores, por el otro bajó a lo que él llama, centralizando las palabras del escritor, la “selva sagrada”. En una sociedad fragmentada, ese espacio le permitió a Darío reencontrar una unidad primordial, impregnada por lo tanto de sentido religioso, último refugio de Dios dentro de la sociedad modernizada. Escribe Rama:

Progresivamente Darío irá construyendo la “selva sagrada” mediante una articulación de símbolos, de tal modo que ella sea lo que no es la sociedad humana: una ardiente unidad en que todos los opuestos puedan coexistir sin dañarse ni negarse mutuamente, dentro de un clima de vitalidad y de verdad, de luz espiritual. La selva compuesta se ofrece como el reverso de la sociedad: da prueba de Dios mientras que la sociedad lo niega, unifica mientras la sociedad disgrega, pero aún más, reúne los contrarios que la religión separa: el placer carnal y el espíritu, la concupiscencia y el arte libre, el animal y el alma, el hedonismo terrenal y la salvación inmortal (Darío 1986: I, XXXII).

Pero más que el Dios cristiano, en el que Rama parece poner el acento, la naturaleza de Darío está ligada al dios Pan. Si por un lado rescató los refinamientos culturales de los interiores, por el otro reivindicó entonces ese espacio intermedio entre la polis y la naturaleza,

ocupado por pastores y consagrado al dios griego. Según Georgoudi, Pan encarna esa frontera: “Pan es representado como un ser mixto, de doble forma (*dizôz*), medio hombre, medio cabra, con los brazos y las manos de hombre, las piernas peludas y los pies de chivo” (Bonney 1996: 421). *Prosas profanas* renovó el verso a través de la combinación de dos direcciones. Por un lado, tomó la cultura de prestigio e hizo con ella una exposición casi furiosa de su modernidad y su cosmopolitismo; por el otro, hizo suyo el descenso a una naturaleza pagana, fuertemente sexual y primitiva, que Darío encontró en los parnasianos y los decadentes, que tal vez escuchó en algún comentario de *El origen de la tragedia*, pliegue antimoderno mediante el cual buscó también, por paradójico que parezca, la anhelada modernidad.

El rescate de Góngora

Sin duda, el barroco y el modernismo se acercan en tanto constituyen dos retóricas del poder. Pero las diferencias son, de todos modos, insalvables. En el fin de siglo nos encontramos con una sociedad republicana, dominada por una nueva burguesía que ha superado incluso los ribetes todavía aristocráticos del patriciado; por otra parte, si bien la iglesia aún hoy en día conserva su fuerza, en los círculos intelectuales del 1900 habían emergido visiones heterodoxas de la religiosidad (principalmente la teosofía y el espiritismo), al mismo tiempo que existía esa forma laica de la religión que constituye el sentimiento nacional. Otras tantas diferencias se pueden señalar en lo que respecta al arte y la literatura. Si en el barroco la referencia a la antigüedad era insustituible, en la medida en que se la tomaba como parámetro de la belleza, en el modernismo decayó en gran medida la confianza en ideales platónicos y universales, dando paso a la poetización de la vida instantánea y fugaz. No menos importante, en el siglo XVII el escritor estaba inapelablemente sometido al poder religioso y político, mientras que el modernismo muestra los primeros pasos de una incipiente autonomía. Como se desprende de la transformación de *La Nación* en empresa comercial, el escritor podía fracasar en su intento y no lograr publicar nada en el diario, pero esto se debía a que nadie estaba dispuesto a comprar su mercadería. Al menos como proyecto, hacia el 1900 comenzó a imponerse también en la literatura la idea liberal del mercado.

Si la cuestión del poder abre el juego de los paralelos, estas diferencias ponen en claro que, a partir de Darío, el modernismo hizo un *uso* del barroco. Ante todo, en una sociedad cuya clase alta carecía de títulos de nobleza y aun estaba perdiendo la base genealógica del patriciado, este empleo tiene como uno de sus propósitos naturales apropiarse del tinte aristocrático que tenía. Darío fue muy claro en este uso del pasado. En un primer tramo de su obra, que llega hasta *Prosas profanas*, Darío no se refirió al siglo XVII español, sino a la Francia del 1700. Su imagen de la aristocracia con la que, según confiesa en las “Palabras liminares”, buscaba escabullirse del tosco presente republicano, era, difusamente, la que podía ofrecerle el preciosismo rococó de la corte de Luis XV y Luis XVI. Allí se mezclaban el lujo

refinado y la voluta con los títulos nobiliarios, el erotismo sensual y la decadencia que, para un hombre del 1900, podía dibujar la sombra próxima de la guillotina. Pero a partir de *Cantos de vida y esperanza*, Darío cambió esa imagen difusa por un más concreto anclaje en la cultura española. Si la apelación a las etapas previas a la era de las revoluciones le proporcionaba al modernismo un aire aristocrático, este reemplazo le permitió tomar como referencia un pasado que hablaba su misma lengua, reafirmando con esto los vínculos culturales y literarios con la antigua metrópoli de ultramar.

Por otra parte, este desplazamiento hacia lo español está en consonancia con las actitudes que comenzaron a tomar algunos de los integrantes de los grupos de poder entre los que se movía Darío. Como señaló Halperín Donghi, desde las últimas décadas del siglo XIX los intelectuales y políticos latinoamericanos comenzaron a revisar la imagen de España, que desde la revolución había sido naturalmente negativa. Ese giro es dramático si se pasan por alto las décadas que median entre ambos períodos. Pero lo cierto es que avanzó más lentamente. Emergió tras un largo proceso, que puede identificarse como el progresivo reconocimiento por parte de España de que su proyecto de revisar el pasado para comprender su presente involucraba necesariamente un estudio más detenido de lo que habían sido sus colonias de ultramar. Pero, en todo caso, al finalizar el siglo se encuentra ya cierta densidad en los vínculos entre las dos regiones. Halperín Donghi señala tres datos de sumo interés. El primero de ellos es que el centro editorial de la América Hispana comenzó a desplazarse de París a Barcelona, y de manera consecuente los intelectuales españoles vieron en las antiguas colonias un mercado amplio para sus plumas, no sólo en tanto se abría allí un público voluminoso, sino también porque, como lo evidencian las colaboraciones de Unamuno para *La Nación*, se trazaron vínculos laborales. Un segundo dato es el flujo de inmigrantes hacia América y, en menor medida, la elección de España como el lugar más cercano para radicarse, como en los casos de Alfonso Reyes y Henríquez Ureña. Por último, cabe destacar que España se convirtió, para muchos miembros de la elite política e intelectual, en una referencia desde la cual reivindicar una genealogía personal capaz de fortalecer la distinción respecto del resto de los americanos:

En una sociedad que al hacerse republicana ha eliminado las huellas de la discriminación étnica en el sistema legal, pero conserva una imagen jerárquica y desigual de los grupos étnicos que la integran, el origen europeo sigue siendo el más claro antecedente para el acceso a la cumbre de la sociedad, y la república mantiene la tendencia (tan arraigada en la colonia) a hacer aún más persuasivo ese antecedente, postulando un origen noble o por lo menos hidalgo para los linajes que lo tienen en la antigua metrópoli (Halperín Donghi 1998: 80).

Esta estructura de sentimientos opera entre algunos latinoamericanos cuando Darío visita España, por segunda vez, en 1899. Darío había llegado como corresponsal del diario *La Nación* para cubrir el clima tormentoso abierto luego de la guerra con los Estados Unidos y la pérdida

de las últimas posesiones de ultramar. Como era de esperar, el ambiente madrileño era sombrío. Darío anotó que la España que había conocido durante su primera visita había sencillamente desaparecido: “He buscado en el horizonte español las cimas que dejara no hace mucho tiempo”, escribió Darío, pero las expectativas se trastocaron en decepción: Cánovas y Zorrilla habían muerto, Castelar estaba desilusionado y enfermo, Valera ciego y Campoamor mudo (1913: 124-126). Sin embargo, a Darío lo precedía la fama de *Prosas profanas* y ésta fue la credencial con la que tomó contacto con una España nueva, distinta a la que había conocido años atrás. Según cuenta en su autobiografía, consiguió “conectarse con el alma de España” no sólo a través de las crónicas que mandaba a *La Nación*, que luego recogería en *España contemporánea*, sino también gracias a que escribió de todo y se trató con todos, desde los viejos maestros Benito Pérez Galdós y Marcelino Menéndez Pelayo, hasta la juventud, entre la que esparció lo que, según entiende, eran “los principios de la libertad intelectual y de personalismo artístico, que había sido la base de nuestra vida nueva en el pensamiento y el arte de escribir hispano-americanos” (1913: 128). A los tradicionalistas les causó “espanto y enojo”; a la “juventud vibrante”, una profunda admiración. Por primera vez en las páginas de su autobiografía Darío aparece como un líder que supera a los viejos escritores y les abre a los jóvenes los horizontes del futuro.

En este clima agónico y sin embargo auspicioso, Darío participó en 1899 de los homenajes que ese año se realizaron al centenario de Velázquez con el famoso tríptico de sonetos “Trébol”, que luego recogió en *Cantos de vida y esperanza* (1905). Se trataba, en verdad, de un raro homenaje. En lugar de hacer una poesía encomiástica tradicional, le cedió la voz a Góngora, quien en un soneto en endecasílabos remarcó la gloria de Velázquez y aprovechó para contarle sus cuitas por haber sido olvidado. Para mayor tristeza, destacó que el único brillo que le quedaba era el recuerdo del día en que Velázquez pintó su retrato. El pintor, por su parte, toma la palabra en el segundo soneto, también en endecasílabos, y lo reconforta, anunciándole que “ya empieza el noble coro de las liras/ a preluar el himno a tu decoro” (39). Finalmente, en el tercer poema, ahora en alejandrinos, Darío hace suyo ese presagio, no sólo reivindicando a Góngora, sino también ratificando que está a un paso de la consagración definitiva. Como es de esperar, el poeta recuperó en el primer soneto varias de los rasgos estilísticos de Góngora. El hipébaton y el verso bímembre, así como también el comienzo, que recuerda el famoso “Mientras por competir con tu cabello”, son marcas inconfundibles:

Mientras el brillo de tu gloria augura
Ser en la eternidad sol sin poniente,
Fénix de viva luz, fénix ardiente,
Diamante parangón de la pintura,

De España está sobre la veste oscura
Tu nombre, como joya reluciente;

Rompe la Envidia el fatigado diente,
Y el olvido lamenta su amargura.

Yo en equívoco altar, tú en sacro fuego,
Miro a través de mi penumbra el día
En que el calor de tu amistad, Don Diego,

Jugando de la luz con la armonía,
Con la alma luz, de tu pincel el juego
El alma duplicó de la faz mía (38-39).

Como lo demuestran algunas recepciones de época, el poema consagró la ecuación entre Góngora, el barroco y el modernismo rubendariano. En “La nueva generación de novelistas” (1904), Pardo Bazán rescató la línea austera y de influjos neorrománticos española del “pseudo-gongorismo afrancesado que corrompe a algunos escritores de América” (616). En el mismo sentido, en “Para un estudio de la literatura española”, fechado en 1914 y aparecido en el libro póstumo *Los complementarios* (1957-1971), Antonio Machado hizo un listado de escritores y estéticas, armado a partir de la idea de que la poesía debía expresar de manera cristalina la “pura emoción”, y por lo tanto se pronunció en contra de los “poetas que pretenden manejar imágenes puras (limpias de concepto (!) y también de emoción), sometiéndolas a un trajín mecánico y caprichoso, sin que intervenga para nada la emoción” (1914: 786). Para Machado, la literatura contemporánea podía identificarse a partir de los autores que habían dado forma a sus tendencias principales:

Los líricos puros: *Bécquer y Juan R. Jiménez.*

Neobarroquismo: *Rubén Darío.*

El impresionismo lírico: *Manuel Machado.*

El intimismo: *Antonio Machado.*

La poesía integral y la desintegración de la poesía (1914: 786).

Si bien Darío no continuó una perspectiva “neobarroca” (tal vez en parte por las impugnaciones de Machado y otros escritores españoles), compuso una imagen de Góngora que será fundamental para el siglo XX. A grandes rasgos, se la puede caracterizar a partir de lo que Mainer denominó las “máscaras del decadentismo”. Con este concepto, el crítico acumuló las apelaciones a lo marginal, como la locura, la enfermedad, el crimen, la barbarie, mediante las cuales los escritores asumieron un estilo, un gesto y aun una moda en el vestir con las que buscaron diferenciarse del resto de la sociedad. Escribe Mainer: “Se trataba siempre de llamar la atención” (2010: 106), a lo que podría agregarse que se trataba también de buscar precisamente aquellos síntomas que, dispersos en la red social, eran a la vez los agujeros que la ponían en cuestión. Sin duda, el modo más sistemático consistió en la recuperación de escritores o artistas rechazados. Eso les sucedió al Greco y a Góngora. Pero en el caso de Góngora, la historia es aún más accidentada. En parte, Darío redactó “Trébol” porque durante su visita a París en 1893

se encontró con que Verlaine, Moreas y el grupo que los rodeaba conocían a Góngora y Calderón de la Barca. Como los franceses, el escritor rescató a Góngora porque se trataba de un autor maldito. Con esto, como veremos, lo situó en una constelación en la que entran en juego el decadentismo, la barbarie y la locura.

Los síntomas de la modernidad

Como señala Rafael Ferreres, Verlaine se interesó por Góngora en tanto desde el romanticismo España se había puesto de moda entre los escritores franceses y tal vez entre las gentes de la alta sociedad (1975). En ella se enrolaron Chateaubriand, Vigny, Musset y Víctor Hugo, quien en el *Prefacio a Cromwell* se había extendido en citas de españoles como Lope de Vega y el fabulista Iriarte, y cuyo hermano Abel había traducido el romancero heroico español en 1822. Lo mismo había sucedido con Theophile Gautier. Su hispanofilia lo llevó a cargar con una máquina de daguerrotipo y padecer largas jornadas en diligencias y galeras tras los Pirineos para captar en *Voyage a Spagne* algo de la esencia de aquel país. Pero lo más importante es que buscó en esas tierras un país romántico y primitivo, que todavía no estuviera contaminado por la civilización parisina. A la entrada de España confiesa abiertamente qué era lo que buscaba, sin dejar de anotar el temor de que ese deseo se viera de pronto disuelto por una más prosaica realidad: “Encore quelques tours de roue, je vais peut-être perdre une de mes illusions, et voir s’envoler l’Espagne de mes rêves, l’Espgna du romancero, des ballades de Victor Hugo, des nouvelles de Mérimée et des contes d’Alfred de Musset” (1856: 17). Se desengañó en Madrid, porque se habían importado las modas francesas y había remedos de la vida parisina; en cambio, encontró su sueño en las actividades y los lugares románticos: las corridas de toros, la gente de los pueblos, las iglesias y catedrales, plagadas de reliquias, santorales y cuadros impactantes por lo emotivos. Si bien el balance de Gautier fue más bien negativo, en tanto consideró que España había perdido mucho del aire romántico que tenía, lo conservaba en su primitivismo, y fue precisamente ese primitivismo el que hacía atractivo el país. Expandió, por ejemplo, ese ambiguo elogio a partir de la excelencia de la alfarería, el arte del mimbre y la manera de enjaezar las bestias de carga, tres aspectos en los que se destacaba España y que le resultaban admirables, a pesar de que revelaban para él exactamente lo contrario de lo que esperarían los españoles:

Il y a trois choses qui sont pour moi des thermomètres précis de l’état de civilisation d’un peuple : la poterie, l’art de tresser soit l’oiser soit la paille, et la manière de harnacher les bêtes de somme. Si la poterie est belle, pure de formes, correcte comme l’antique, avec le ton naturel de l’argile blonde ou rouge ; si les corbeilles et les nattes sont fines, merveilleusement enlacées, relevées d’arabesques de couleurs admirablement choisies ; si les harnais son brodés, piqués, ornés de grelots, de hpuppes de laine, de dessins du plus beua choix, vou pouvez être sûrs que le peuple est primitif et très-voisin encore de l’état de nature : des civilisés ne savent faire ni un pot, ni une natte, ni un harnais (1856: 105).

Esta moda francesa, que le prestaba a España una admiración absolutamente ambigua, a la larga fue reconocida por algunos escritores españoles. Como recordó Leopoldo Zea, el clima post '98 empujaba a los intelectuales a preguntarse finalmente por el país, lo cual los llevó a buscar una modernidad que fuera nacional y que por lo tanto constituyera el resultado de un desarrollo interno, cuyo punto de partida debía ser, necesariamente, este atraso que tanto le gustaba a Gautier, propuesta que hizo suya, con mayor fuerza que ninguno, Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote*, publicado en 1914 (Zea 1985: 28-32). Visto a la luz de este proceso, el rescate de Góngora que hizo Darío lo acercó a una forma específica de esa barbarie. Desde luego, no se trató de una vuelta a la palabra primitiva, sino de la recuperación de un poeta que, visto desde la literatura francesa, en la que el clasicismo imperó con toda su fuerza hasta 1848 (Barthes 2003: 59-65), había elaborado una trama lingüística admirablemente compleja, comparable al arte del mimbre, la alfarería o el adorno de las bestias de carga. En este sentido, Góngora era un primitivo por exceso formal. En parte, ésta era una idea que había aparecido tempranamente en el romanticismo español. Si bien Agustín Durán había rescatado enérgicamente el teatro que va de Lope de Vega a Calderón de la Barca, su idea de que el alma española estaba conformada por la unión del tipo de cultura francesa con el tipo de cultura árabe lo había llevado a explicar el culteranismo como una desviación arábica respecto del sólido equilibrio castellano. Por otra parte, esa tendencia hiperbólica no dejó de tocar al propio Darío. *Prosas profanas* muestra un cosmopolitismo exagerado. Su colección de poemas es casi la que se encontraría en un bazar: ostenta todos los objetos y todos los giros de prestigio, amontonados según el uso de alguien que no los ha visto emerger tranquila y pausadamente en su sociedad.

El rescate de Góngora por parte de Darío entraba así en la valoración de la barbarie que el propio poeta había evaluado central a partir de Leconte de Lisle, según el artículo necrológico que publicó en *La Nación*, luego recopilado en *Los raros*:

El más griego de los artistas, como le llamara un joven esteta, cantó a los bárbaros, ciertamente. Como había en su reino poético, suprimido todo anhelo por un ideal de fe, la inmensa alma medieval no tenía para él ningún fulgor; y calificaba la Edad Media como una edad de abominable barbarie. Y he aquí que ninguno entre los poetas, después de Hugo, ha sabido poner delante de los ojos modernos, como Leconte de Lisle, la vida de los caballeros de hierro, las costumbres de aquellas épocas, los hechos y aventuras trágicas de aquellos combatientes y de aquellos tiranos; los sombríos cuadros monacales, los interiores de los claustros, los cismas, la supremacía de Roma, las musulmanas barbaries fastuosas, el ascetismo católico, y el temblor extranatural que pasó por el mundo en la edad que otro gran poeta ha llamado con razón, en una estrofa célebre, "enorme y delicada" (1905: 31-32).

Pero para el fin de siglo la palabra barbarie había adquirido un segundo sentido. Gautier todavía usaba el concepto como sinónimo de atraso nacional. Sin embargo, su ambigua admiración hacia España anunciaba ya un significado complementario. Gautier cruzó los Pirineos para ver un paisaje romántico y primitivo, pero también para encontrar en esa infancia

de la civilización la verdad recóndita del hombre y las organizaciones humanas. En este sentido, a lo largo del siglo XIX la barbarie vivió lo que podríamos llamar un proceso de internalización. Pasó del país atrasado a la verdad perdida, dejó de ser lo Otro del progreso para convertirse en el hueso duro de la sociedad. Darío asumió plenamente este segundo sentido. En *Los raros*, comparó a Leconte de Lisle con un nuevo Pan en busca de la armonía, a quien le salió al encuentro el dios civilizador Apolo, recibiendo de él la lira:

Imaginaos un Pan que vagase en la montaña sonora, poseído de la fiebre de la armonía, en busca de la caña con que habría de hacer su rústica flauta, ya quien de pronto diese Apolo una lira y le enseñase el arte de arrancar de sus cuerdas sonos sublimes. No de otro modo aconteció al poeta que debiera salir de la tierra lejana en donde nació, para levantar en la capital del Pensamiento un templo cincelado en el más bello Paros, en honor del Dios del arco de plata (32-33).

Si bien Darío puso de manifiesto que en los poemas de Leconte de Lisle Eros se hubiera encontrado desolado, en sus textos la barbarie se convirtió en la verdad primigenia del hombre. Por un lado, identificó este sentido con lo sexual. En *Los raros* (1905) dijo por ejemplo que en Verlaine “aumentaba su lujuria primitiva y natural a medida que acrecía su concepción católica de la culpa” (49). En “Cantos de vida y esperanza”, Darío hizo explícito el vínculo entre Góngora y Verlaine a través de la fuerza primitiva de la sensualidad:

Como la Galatea gongorina
Me encantó la marquesa verleniana
Y así me juntaba a la pasión divina
Una sensual hiperestesia humana (1905: 11).

Por último, este desplazamiento de la barbarie nos lleva a la locura. Como se sabe, el fin de siglo asistió a un intenso debate sobre las relaciones entre la enfermedad mental y la creación literaria. Esto es lo que hizo que los modernistas mantuvieran relaciones ambiguas con Nordau, Lombroso y Gener. Los tres calificaron a los escritores contemporáneos a partir de categorías psiquiátricas, considerando que sus obras eran el fruto de su desviación. Como señaló Mainer, en *Literaturas malsanas* Gener estableció un amplio cuadro de degeneraciones, donde se criticaban “las “Enfermedades indígenas” del intelecto, todas castellanas: el “retoricismo” dominante, el “criticonismo” que ha convertido la crítica en comadreo [...] y el “cronicronismo” que pretende reemplazar el análisis por la erudición vana” (2010: 27). Si bien muchos escritores rechazaron este tipo de cuadros patológicos, mantuvieron con ellos una relación ambigua. En *De sobremesa*, Asunción Silva comparó *Degenerados* de Nordau con el *Diario* de María Bashkirtseff. Juan Fernández celebra los compulsivos proyectos de la tuberculosa y desprecia al psiquiatra. Pero igual lo necesita, porque con Nordau puede demostrar que el genio se aparta de la norma social. La misma ambivalencia se encuentra en Darío. Le dedicó a Nordau una extensa y humorística crónica descalificatoria, uno de cuyos pasajes se cita a continuación:

Max Nordau no deja un solo nombre, entre todos los escritores y artistas contemporáneos de la aristocracia intelectual, al lado del cual no escriba la correspondiente clasificación diagnóstica: “imbécil”, “idiota”, “degenerado”, “loco peligroso”. Recuerdo que una vez, al acabar de leer uno de los libros de Lombroso, quedé con la obsesión de la idea de una locura poco menos que universal. A cada persona de mi conocimiento le aplicaba la observación del doctor italiano, y resultábale que, unos por fas, otros por nefas, todos mis prójimos eran candidatos al manicomio (1905: 170).

Pero *Los raros* lleva la marca de Nordau. Si los escritores que hay en sus páginas son raros, es precisamente porque están fuera de la normalidad. Incluso Darío le otorgó cierta veracidad a la psiquiatría, confirmando aunque sea tácitamente que el genio creador bordea la locura: “La psiquiatría –escribe Darío– pone su lente práctico en regiones donde solamente antes había visto claro la pupila ideal de la poesía” (171). Además, destacó algunas de las tesis de Nordau que tienen una particular importancia para su idea de la locura y el genio creador. Subrayó, por ejemplo, que lo que le permitía al psiquiatra calificar a ciertos artistas como enfermos mentales era la importancia que le concedían a la música en detrimento de la razón: “Es una particularidad de los idiotas tener gusto por la música [...] por tanto, los que se entregan a ella son o están próximos a ser degenerados” (174). Darío, que amó a Wagner y manejó el verso con admirable musicalidad, debe haber sonreído al verse indirectamente mentado como idiota y degenerado. Pero si bien estas etiquetas eran ridículas, Nordau sí ratificaba que el artista iba por fuera de las normalidades de la sociedad.

Como demostró Foucault, la locura tal cual la conocemos apareció tras la Revolución Francesa. Antes de esa fecha, era el lugar del error, lo opuesto de la verdad, que se encontraba en la razón universal. Si la barbarie pasó de ser lo otro del progreso para convertirse también en lo que todo hombre y toda sociedad tienen en su interior, del mismo modo la locura dejó de ser el error para convertirse en la verdad más elemental y profunda del ser humano. Según Foucault, “El loco revela la verdad elemental del hombre”, porque lo reduce “a sus deseos primitivos, a sus mecanismos simples”, presentando su “infancia cronológica y social”; pero a la vez, la locura es una enfermedad del exceso de civilización y “empieza con la vejez del mundo, y cada rostro que la locura adopta en el curso del tiempo habla de la forma y la verdad de esta corrupción” (1964 II: 275). Síntoma central del fin de siglo, en la locura coinciden la barbarie y el fin de los tiempos, época en la cual el hombre se siente aplastado bajo el peso de la civilización.

Con el rescate de “Trébol”, Góngora quedó colocado cerca de estas ideas del primitivismo y la locura. Hasta Darío, el poeta había sido un autor despreciado. Marginal, muchas veces se había intentado ver en el *Polifemo* y las *Soledades* la prueba de que se había vuelto loco. El primero en comprenderlo así fue Luzán. Sin embargo, para el preceptista neoclásico ese estigma todavía funcionaba como lo opuesto de la razón. Después vino Adolfo de Castro, en su

antología de la poesía de los siglos de oro. En ese texto, el erudito aventuró la hipótesis de que Góngora, en los poemas mayores, había bordeado la locura. En la *Historia de las ideas estéticas*, Menéndez Pelayo lo consideró por último un cortesano decadente, con todo el desprecio que pudo darle a esa calificación feroz. Si Darío rescató a Góngora, no lo limpió de las manchas que se habían añadido en el siglo y medio de recepciones adversas; lo que sucedió más bien es que, en el fin de siglo, esos estigmas se volvieron síntomas interesantes para la creación. Con esto, sin decidir si era o no un loco, un primitivo, un pagano, un decadente o un degenerado, Darío lo despojó de los significados del siglo XVII y lo transformó en una de las figuras más completas de los síntomas del fin de siglo y por lo tanto en una de las retóricas posibles para poner en palabras los conflictos de la modernidad.

El barroco modernista de Eugenio D'Ors.

Darío no ahondó en las perspectivas abiertas con "Trébol". Asimismo, a medida que pasaron los años abandonó la retórica lujosa de *Prosas profanas*, acercándose a un verso mucho más austero. Esta evolución se puede comprender por el vínculo que Darío tuvo con la literatura española y por consiguiente por el giro que ésta dio a poco de comenzar el nuevo siglo. En principio, esta relación se basa en la influencia que *Prosas profanas* tuvo entre los escritores de la Península. Juan Ramón Jiménez recuerda haber conocido su poesía a los dieciocho años, cuando apenas era el "más pensativo de los poetas jóvenes españoles" (1981: 164). Se encontraba en Sevilla, charlando con Timoteo Orbe, quien le hacía recomendaciones sobre un manuscrito y lo llamaba Juanito, repitiendo el diminutivo con impunidad. Pero Juan Ramón no terminó de escucharlo, porque recuerda haber encontrado un número de la revista *La España Moderna*, que traía dos poemas de Darío, que empezó a beberse embriagado, según su edulcorada expresión. Era el año de 1899 y a los pocos días, de vuelta Juan Ramón en Moguer, recibió una tarjeta postal de Villaespesa, firmada también por Rubén Darío, en la que lo llamaban hermano y lo invitaban a Madrid para luchar por el modernismo. Recuerda sentidamente su emoción: "Yo modernista, yo llamado a Madrid por Villaespesa con Rubén Darío; yo dieciocho años y el mundo por delante, con una familia que alentaba mis sueños y que me permitía ir adonde yo quisiera" (165). Antes de salir, Villaespesa le mandó una serie de revistas hispanoamericanas, en donde Darío figuraba en primer plano, y detrás estaban, en palabras de Juan Ramón, "aquellos poetas *distintos*, que habían aparecido, como astros nuevos de diversa magnitud, por los países, fascinadores para mí desde niño, de la América española" (166). Entre ellos estaban Asunción Silva, Julián del Casal, Gutiérrez Nájera, Leopoldo Lugones y González Prada. Ciertamente, Juan Ramón consideraba que estos poetas eran "regionales y dialectales". Para él, el modernismo hispanoamericano pertenecía a la periferia de la cultura; sin embargo, fue la primera vez que, con Darío, esa periferia se impuso a esa otra periferia que era España en el marco de la Europa pujante de la modernidad.

Sin embargo, poco después del apoteótico triunfo de 1899, la literatura hispánica acusó un rumbo muy marcado hacia las antípodas del lujo de Rubén Darío. En España, la crítica discutió durante años sobre estos dos lineamientos literarios. Inicialmente, se buscó separarlos señalando que una cosa era el modernismo y otra la “generación del ‘98”, concepto este último que Azorín creó en 1913, en un ensayo publicado en cuatro partes en el diario *ABC*. En 1947, en “La literatura española moderna”, Pedro Salinas ratificó esta división, pero supo combinarlos de una manera inteligente. Para el poeta, el rótulo “generación del ‘98” cubre un clima de época, un estado mental y sentimental que tocó a todos los escritores que comenzaron a publicar a fines del siglo XIX, causado por la guerra hispano-norteamericana y la pérdida de las últimas colonias de ultramar. Ese ánimo se expresó en dos etapas. En un primer momento, los escritores impugnaron el conjunto de la tradición española, considerándola responsable del atraso en el que se encontraba el país; pero luego, pocos años después, volvieron a buscar la esencia española. Azorín es un excelente ejemplo en este sentido. Primero, en el famoso artículo “Somos iconoclastas” (1904), asumió una voz colectiva mediante la cual condenaba no sólo a los anteriores escritores, sino también a los tres autores teatrales del siglo XVII que tan claramente había reivindicado el XIX: “Podemos asegurar –escribe en ese trabajo– que ninguno de los jóvenes del día ha leído a Calderón, a Lope y a Moreto (o, al menos, si los han leído no los volverán a leer; lo juramos); y que no son pocos los que sienten un íntimo desvío hacia Cervantes”²¹. Sin embargo, ya en sus artículos preparados para el centenario del *Quijote*, en 1905, comenzó a buscar la España interior, si bien con las ambivalencias que ese interior atrasado le despertaba, sosteniendo que los paisajes abiertos de Andalucía habían sido evidentemente la causa del espíritu soñador que impulsó al hidalgo a armarse caballero. Más tarde, en el citado texto “Clásicos y modernos”, donde formuló su concepto de la generación del ‘98, volvió al pasado literario para reivindicar aquello que apenas una década atrás había denostado: la tradición española, desde los poetas primitivos a los tan criticados escritores de la generación anterior, esto es, a Echegaray, Campoamor y Galdós. Para esta perspectiva, que tendía cada vez más a la austera búsqueda de lo español, el modernismo podía considerarse un producto llegado del extranjero. Sin duda, según Salinas no faltaron coincidencias entre lo que impulsó a Darío y la rápida adopción que muchos españoles hicieron de su estética refinada. Pero a la larga estas líneas terminaron por separarse:

El modernismo –escribe Salinas– sigue la vía de los refinamientos estéticos, la opulencia verbal, la intensificación de los elementos sensuales, color, música, plasticidad del lenguaje. Los del ‘98 propenden a la sencillez, aunque trabajada y elegante, como en Azorín, Machado; o a la naturalidad fogosa en Unamuno; y como ya se señaló, aprovechaban el acervo del habla popular más que la mina extranjera (1947: 301)

²¹ Citado por Celnia (1995: 49). Se trata de un agudo artículo, en el que compara ese texto con el famoso “La generación de 1898” (1913), al que se hará referencia a continuación.

En *Modernidad y nacionalismo*, Mainer da un paso más en esta superación de las excesivamente marcadas diferencias y descarta decididamente la idea de que existieron dos grupos opuestos. En cambio, sostiene que el 1900 español estuvo marcado por una articulación entre nacionalismo y modernización que atravesó a todos los escritores. Se planteó entonces la acostumbrada necesidad de acercarse a Europa. Pero si en el marco de una España atormentada desde principios del siglo XVIII por su imperfecta modernización esta respuesta no era una absoluta novedad, sí lo eran, según Mainer, las exigencias que tácitamente se le impusieron a las soluciones que deberían surgir: si por un lado la crisis de 1898 “contribuyó a desacreditar la parafernalia militar y política del patriotismo al uso” (2010: 49), por el otro lo que debía reemplazar ese patriotismo no era ya una simple importación europea, sino una estética, un pensamiento, una forma de vida que, sin olvidar lo moderno, fueran a la vez expresiones auténticamente nacionales. En este sentido, la búsqueda de lo nacional y el modernismo, que aún en Salinas representan dos caminos que, al menos en abstracto, se pueden distinguir, se vinculan por subordinación: para Mainer, en efecto, la renovación poética de Darío, que tempranamente había difundido Valera en sus *Cartas americanas* para el diario *El imparcial*, y que en España ya daría sus primeros signos de agotamiento hacia la década del '10, constituyó una de las expresiones, o mejor dicho uno de los estilos que asumieron las respuestas a la difícil articulación de modernización y búsqueda de una verdadera identidad nacional. Pero, más temprano que tarde, la literatura española buscó en la austeridad y la sinceridad de la expresión las formas mediante las cuales asumir esa cuestión. Las obras de Antonio Machado y Unamuno, e incluso la búsqueda de la pureza poética de Juan Ramón Jiménez, acusan esa dirección. Otro tanto cabe decir de Rubén Darío. Desde *Cantos de vida y esperanza*, fue esa búsqueda de una austeridad la que comandó, aunque con dificultades, su vuelta al cristianismo y a la madre patria como claves para comprender la América Hispana, en un período signado por las amenazas de los Estados Unidos.

Pero a pesar de este retorno a la sobriedad, otros autores continuaron con los síntomas del modernismo y la articulación con el barroco que había inaugurado Darío. Éste fue el caso de Eugenio D'Ors. D'Ors tuvo una carrera fluctuante. Intelectual catalanista, en 1935 sacó en Francia *Lo barroco*, una recopilación de ensayos muy dispares y formalmente libres, que recién se publicaron en castellano en 1944, cuando ya se había pasado a las filas del franquismo. A diferencia de las imprecisiones de Darío, D'Ors fijó con términos inequívocos una imagen de la poética en cuestión. A esto se abocó particularmente en “La querrela de lo barroco en Pontigny”. El texto es una mezcla de ensayo y crónica. Desde 1920, D'Ors solía reunirse con otros intelectuales en la abadía de Pontigny. Allí se celebraban discusiones. Una de ellas, la que reseña el texto, se centró en el término “barroco” (Pérez Sánchez 1993: 9).

En principio, D'Ors retoma los *Conceptos fundamentales* de Wölfflin, un volumen que por entonces recién había aparecido. Como se recordará, en ese texto el historiador propone que

las formas clásicas y barrocas se alternan periódicamente. Para Wölfflin, esto se debe a que los artistas y los espectadores tienen lo que podríamos llamar “puntos de saturación”, razón por la cual, luego de cierto tiempo, se sienten inclinados a una liberación de las reglas o a una vuelta al orden. Con un temperamento más radical, D’Ors plantea en cambio que lo clásico y lo barroco son categorías universales, situadas en una suerte de cielo platónico, desde el cual descienden para realizarse en la historia. En este sentido, hay una sola idea de lo barroco. Pero a la vez existen diferentes encarnaciones, de acuerdo con el tiempo histórico en el que aparecen. Para ratificarlo, propone una lista, escrita con un latín tan innecesario como inventado, mediante el cual enumera diversos subtipos, uno de cuyos ejemplos se cita a continuación:

En Italia y en la Francia de María de Médicis, la morfología paladiana se mezcla y confunde a menudo con el que llamamos *Barochus rupestris* con el estilo “grotesco” (de *grotta*, la *gruta*) o “rocoso” (*rocailleux*), especie muy curiosa, caracterizada por una fuerte dosis de naturalismo rústico y literal, y cuya etiqueta puede aplicarse tan justamente a la arquitectura de las prisiones de Venecia, como a la cerámica de Bernard Palissy, pasando por las numerosas y divertidas invenciones en el arte de los jardines, grutas artificiales, puentes, y bancos rústicos (1935: 94)

El optimismo de D’Ors es admirable en muchos sentidos. El más notorio es que, con elucubraciones como ésta, haya creído verdaderamente que había superado los prolijos y agudos análisis que Wölfflin propuso en los *Cuatro conceptos fundamentales*. Términos como “*barochus rupestris*” bordean el humor involuntario, lo mismo que la fundamentación de una categoría con la simple mención de las rocas o las grutas. Pero la falta de argumentos y justificaciones suelen acompañar el autoritarismo teórico y las perspectivas ideológicamente sospechosas. Para D’Ors, en efecto, los estilos responden a categorías universales, lo mismo que los sistemas políticos y aun las razas:

Las razas son también constantes análogas, no ya tomadas como entidades antropológicas, sino como entidades de cultura. Y la Federación, y la Feudalidad. Y Roma, principio de unidad, y Babel, símbolo eterno de la dispersión, y el Clasicismo, lenguaje de unidad, lenguaje de la Roma Ideal eterna. Y el Barroquismo, espíritu y estilo de la dispersión, arquetipo de esas manifestaciones polimorfas, en las cuales creemos distinguir, cada día más claramente, la presencia de un denominador común, la revelación del secreto de una cierta *constante* humana (1935: 64).

El autoritario trabajo de D’Ors permite advertir el verdadero impacto de las intuiciones de Rubén Darío. En *Lo barroco*, el ensayista recopila varios textos, muchos de ellos muy tempranos, en los cuales se explaya sobre las características marginales del barroco, que de pronto se habían vuelto positivas. En primer lugar, hizo suya la tesis de que se trata de un tipo de arte y de reflexión propio de los malditos. En “Churriguera” (1908) recuerda a Zenón de Elea, a quien identifica directamente como un “filósofo maldito”. Otro tanto le corresponde a Américo Vespucio: “un explorador maldito [porque] queremos hacerle pagar caro la ventaja de

haber legado su nombre al Continente descubierto por Cristóbal Colón". Aparte de Churriguera, el más significativo de sus ejemplos es Góngora. Como Darío, considera al poeta cordobés como un "poeta maldito, [que] soporta, como la noción médica de "artrismo", el padrinazgo de las más variadas enfermedades" (1935: 23).

En el mismo sentido, D'Ors retomó el sentido primitivista que había asomado en Darío. En "El *Widermann*", una suerte de crónica, el ensayista observa que el estilo de la civilización se llama clasicismo. En consecuencia, el estilo de la barbarie se identifica con el barroco. En el más extenso "De Robinson a Gauguin" (1925) se ocupa con mayor profundidad de este último aspecto. En principio, en un sintético acápite sobre Rousseau, recuerda la tesis de la superioridad "del estado natural en el hombre respecto de las conquistas de su civilización" (25). Para D'Ors, ésta fue la gran innovación del romanticismo. Pero, a su vez, el romanticismo fue la realización del "eón" barroco a fines del siglo XVIII. No sorprende, en este sentido, que D'Ors haya explicitado también la identificación del barroco con la locura, que en Darío había estado sólo al nivel de lo sugerido. Escribe el ensayista al final del trabajo recién citado:

Imaginemos un país en que las cosas hubieran pasado de esta manera. Imaginemos una infancia educada por locos... Si bien se mira, ¿no ha ocurrido que, durante más de una centuria, la infancia entera de todos los países y de todas las condiciones sociales haya sido, más o menos indirectamente, educada por un loco: por Juan Jacobo Rousseau? Una sociedad como la que evoco —o imagino— tenderá necesariamente, en su expresión, en su estilización, al empleo de las formas características de lo barroco (1935: 52).

En definitiva, Eugenio D'Ors explicitó la idea de un barroco incluido en los síntomas del modernismo. Para él también, como implícitamente para Rubén Darío, se convirtió en un estilo definido por su relación con la decadencia, el primitivismo, la marginalidad y la locura. Con esto, reasumió la perspectiva romántica de la infancia del hombre, estableciéndola como el paraíso perdido y a la vez como el núcleo irreductible y fundamental que define toda cultura. En este sentido es que se vuelve importante darle un sentido a su planteo autoritario del barroco como una categoría universal. D'Ors buscó convertirlo en la única expresión adecuada para lo irreductible del ser humano.

Podemos distanciarnos visiblemente de esta cuestión. La cultura del siglo XVII y el primitivismo son en realidad dos aspectos dinámicos que terminaron por confluír. Si tomamos como eje el viaje que Gautier hizo a España, podemos ver su texto como una suerte de fotografía del proceso que vivió el primitivismo a lo largo del siglo XIX. En efecto, de un lado es lo que está afuera de la civilización; del otro, está a punto de convertirse en aquello que la civilización tiene dentro suyo como su inexpresable verdad. Por otro ramal evolucionó la recepción de la cultura del siglo XVII. Góngora quedó situado desde muy temprano en lo marginal. Pero cuando el primitivismo y la locura se convirtieron en aquello que el hombre tiene dentro suyo como su más íntima verdad, el lenguaje sobrecargado del barroco, producto de

una extrema artificialidad, pudo convertirse paradójicamente en el único lenguaje capaz de darle una expresión.

La categoría transhistórica de D'Ors no es una verdad, pero sí un síntoma de este cruce que se produjo a fines del siglo XIX y principios del XX. Si bien sus tesis son endebles en cuanto a sus apreciaciones históricas, la unión que propuso entre barroco, primitivismo y locura se convirtió en un aspecto central para la recuperación de la poética por parte de la literatura contemporánea. Por supuesto, ésta no fue la única caracterización de importancia. Para establecer una imagen completa, es indispensable tomar en cuenta a la generación del '27, tema al que nos referiremos a continuación.

IV. Góngora en el centenario

Dentro de la literatura del siglo XX, el nombre de Góngora no quedó asociado ni al modernismo ni a Rubén Darío, sino a los escritores españoles conocidos bajo el rótulo de “la generación del '27”. Representada, entre otros, por Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Dámaso Alonso y Gerardo Diego, se trata de una serie de poetas con características afines y probados lazos de amistad. En este sentido, cabe destacar la educación liberal y la formación universitaria, la admiración, al menos al principio, de Juan Ramón Jiménez y la búsqueda estilística de la pulcritud y la rigurosidad (Cano 18-19). Uno de los ejes del grupo pasó por la predilección que sus integrantes mostraron hacia Góngora. De hecho, más allá de las afinidades y los lazos de amistad, se los conoce como “generación del '27” debido a que ese año hicieron su primera aparición colectiva a través del famoso homenaje al centenario de la muerte del poeta cordobés²². Según los recuerdos de Alonso, la idea había sido de Gerardo Diego y las invitaciones iban firmadas por ellos dos y por Guillén, Salinas, García Lorca y Alberti (1932: 766). Ese mismo año, bajo este impulso, aparecieron números extraordinarios dedicados a Góngora en las revistas *Verso y prosa* y *Litoral*. Si bien no fueron los primeros en reivindicarlo, los escritores de la generación del '27 propusieron una serie de lecturas y usos poéticos rigurosos que terminaron por consolidar el lugar de Góngora dentro de la historia de la literatura española.

A grandes rasgos, el centenario puede interpretarse como la estrategia del grupo para hacer un pronunciamiento colectivo e instalarse en el campo intelectual. La crónica de Gerardo Diego, relato de los diversos eventos que se realizaron durante el homenaje a Góngora, permite ahondar en este sentido²³. En general, el texto está escrito en clave paródica. Si bien dio fe de que la celebración existió, hay exageraciones ostensibles y discusiones sobre la autenticidad de algunos trabajos y hechos, aparte de que los sucesos narrados son una burla escandalosa hacia la Iglesia, la Real Academia Española y algunos autores consagrados. Diego empezó la crónica recordando que, en abril de 1926, él y varios de los poetas del grupo sintieron la inminencia del centenario de Góngora y proyectaron el homenaje, buscando anular, con esto, las grises celebraciones de las instituciones oficiales. Explicitó, luego, el ambicioso proyecto editorial que se habían fijado. Básicamente, se trataba de la publicación de doce libros que contenían, por un lado, las obras de Góngora y, por el otro, una serie de textos en homenaje. De ellos, llegaron a publicarse tres y se agregó uno: las *Soledades*, los *Romances*, el *Polifemo* (no consignado en la lista de la crónica) y una *Antología poética en honor de Góngora*, con poemas pertenecientes a

²² El año elegido para denominar al grupo no careció de discusiones. Mainer señaló que bien podría haber sido 1925: ese año se publicaron *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre y Alberti y Diego obtuvieron el Premio Nacional de Literatura; también se podría haber elegido 1928, fecha en que apareció *Romancero gitano* (Mainer 1997: 188).

²³ Originalmente, el texto fue publicado en la revista *Lola* en 1928. Cito de la reproducción de Mainer (2010: 693-699).

autores que van desde Lope de Vega a Rubén Darío, preparados, respectivamente, por Dámaso Alonso, José María de Cossío, Alfonso Reyes (quien aparecía, en realidad, como editor de las *Letrillas*) y Gerardo Diego. Asimismo, en la crónica el poeta recordó las obras plásticas y musicales, de las cuales quedó la pieza *Soneto a Córdoba* de Manuel de Falla. Diego pasó luego a los acontecimientos centrales de la celebración. Entre ellos, se destaca el “auto sacramental de fe en desagravio de tres siglos de necesidades” (1928: 694), en el cual, tras las decisiones de un tribunal inquisitorial, se quemaron tres monigotes de trapo, que representaban los tres enemigos de Góngora (“el erudito topo, el catedrático marmota y el académico crustáceo”) y una gran cantidad de obras, entre las cuales se encontraban la *Poética* (1737) de Luzán, un tomo de la *Historia de las Ideas estéticas en España* (1883-1889) de Menéndez Pelayo, *Teoría de Andalucía* (1927) de Ortega y Gasset y *Poussin y el Greco* (1922), de Eugenio D’Ors.

Tal cual quedó plasmado en la crónica de Diego, el centenario fue una celebración ambivalente. En primer lugar, a través de Góngora el grupo se pronunció contra el pasado en nombre de una nueva literatura. La quema de los libros lo manifiesta de manera muy clara. Pero es importante destacar que, debajo del gesto de ruptura, los escritores del ’27 buscaron remarcar la continuidad con ciertos autores. Si bien no concurrieron al homenaje, se habían enviado invitaciones especiales a Juan Ramón Jiménez, Unamuno, Valle Inclán y Manuel Machado. Por otra parte, habría sido absurdo que los escritores del ’27 hubieran creído que eran los primeros en llevar adelante un desagravio de Góngora. La antología que se le había encomendado a Diego mostraba perfectamente que reconocían antecedentes en ese sentido. En rigor, debajo de la ruptura, los poetas del ’27 se reconocieron como los continuadores de una tradición que seleccionaron con manifiesta precisión. En “Poetas españoles contemporáneos”, Dámaso Alonso lo esclareció con estas palabras: “Los poetas de mi generación no abominan de los maestros ya famosos (Unamuno, los Machado, Juan Ramón Jiménez). Más aún: la filiación que respecto a Juan Ramón tiene, en parte, el nuevo grupo, es evidente (1932: 174).

La rehabilitación de Góngora estuvo enmarcada en esta combinación de ruptura y continuidad que diseñaron los escritores del ’27. A esto nos referiremos a continuación.

Barroco y deshumanización

De todos los escritores del ’27, Dámaso Alonso fue el más severo respecto del pasado. En 1927 escribió “Góngora y la literatura contemporánea”, un extenso artículo que salió en 1932. Comenta lo siguiente en un pasaje:

Pablo Verlaine es el iniciador intuitivo de la admiración por Góngora. Rubén Darío la recibe de él y la transmite a sus seguidores españoles de comienzos de este siglo. Toda esta primera fase de la “vuelta a Góngora” se caracteriza por su apriorismo, su indocumentación, su carácter *snob* y su superficialidad. La literatura del período no tiene ningún punto de contacto con la gongorina. Lo que se festeja es el perseguido por el credo oficial, el raro, el poeta que no ha sido comprendido. Al lado de este interés de los artistas

surge la curiosidad entre algunos eruditos, principalmente extranjeros. Sus obras son una base indispensable para la época de conocimiento y amor que va a venir después (1932: 753-754).

Estas impresiones de Alonso responden a múltiples causas. Ante todo, no se puede dejar de mencionar cierto chauvinismo. Alonso se preocupó por desvalorizar los aportes de Verlaine y Darío, los dos escritores que pusieron en marcha la rehabilitación de Góngora, tal vez por tratarse de extranjeros. En segundo lugar, debemos ver en estas palabras la mezcla de ruptura y continuidad que se advierte en la crónica del centenario que hizo Gerardo Diego. En efecto, si bien Alonso criticó las lecturas del modernismo, no lo hizo para rechazar completamente los aportes de los escritores en cuestión, sino para destacar que no habían logrado estar a la altura de las circunstancias. En otras palabras, respetó el interés de Verlaine y Darío, en tanto consideró que su generación contaba con esos antecedentes, pero afirmó a la vez que ellos eran los primeros que estaban en condiciones de entender la obra de Góngora. En esta autosuficiencia jugó un tercer factor, que es importante recordar. Él y varios de sus compañeros tenían una formación universitaria. No eran lectores intuitivos ni amateurs, sino que muchos de ellos eran escritores y críticos profesionales, con una preparación rigurosa y con un acercamiento metódico a los textos. En este sentido, hay que destacar que Alonso se convirtió en un filólogo central para la lectura de Góngora, pero además es importante recordar que para 1927 Jorge Guillén había presentado una tesis doctoral sobre el poeta, sin dejar de mencionar la "Soledad tercera" de Rafael Alberti, un texto que, escrito para el centenario, acusa no sólo una notable sensibilidad poética, sino también un conocimiento muy refinado de los principales rasgos estilísticos del escritor.

Si generalizamos las opiniones de Alonso, los poetas del '27 se propusieron desacoplar a Góngora de la literatura modernista para convertirlo en un modelo para su generación. En "Góngora y la literatura contemporánea", Alonso afrontó este cometido a través de una severa crítica al mito de que entre Góngora y Mallarmé existía una importante cercanía. Incluso Alfonso Reyes, único de los escritores del pasado que sobrevivió sin manchas a las censuras del filólogo, se había sentido tentado por esta identificación. Sin embargo, las pruebas que ofreció Alonso fueron implacables. Ciertamente, a primera vista pueden trazarse vínculos importantes, que se basan en la complejidad y los esfuerzos metafóricos de ambos. Pero lo cierto es que, como señala Alonso, las diferencias son abismales. Góngora es un retórico que toma conceptos tradicionales y los lleva al extremo, aunque mantiene siempre una lógica exacta, que por más que aplace la realidad, nunca rompe sus amarras con ella; Mallarmé puede también entenderse como "la sustitución de un mundo de realidades por uno de representaciones", pero "es un mundo inexistente, que se está formando y deshaciendo en todo momento de intuición poética" (1932: 737). Según Alonso, estas discrepancias no se pudieron ver porque a los escritores del

pasado les faltaron rigor metodológico y fuentes documentales. En otras palabras, efectuaron una mala lectura.

Pero esta crítica a las lecturas modernistas no apuntaba exclusivamente a denunciar sus errores como eruditos. Ya desde el romanticismo se tenía plena conciencia de que la recuperación del siglo XVII no se basaba en similitudes, sino también en las enormes diferencias que necesariamente tienen que existir entre dos momentos históricos tan separados en el tiempo. En todo caso, a los modernistas se les podía reprochar su falta de rigurosidad en este sentido, pero no los usos de Góngora, las lecturas sesgadas en pos de fines estéticos actuales. Si bien la discusión de Alonso se dirigió a las falencias de la lectura del modernismo, desde otro ángulo el texto buscó apropiarse de Góngora, un modelo que a esa altura concentraba el prestigio y la distinción de lo complejo y lo rechazado por el gran público, para proponerlo como el modelo de su generación. Escribe en un pasaje, comparando la poesía con la pintura:

No hay una correspondencia absoluta entre las artes, pero creo que el ejemplo de la pintura puede ahora servirnos. La pintura impresionista descuida la forma y la estructura para producir engañosas fusiones de colores. La actual, sin descuidar el color, se preocupa preferentemente por los problemas de la limpidez de forma y de volumen. Góngora es todo lo contrario de un poeta impresionista. Por eso el error crítico de la generación anterior fue querer atraer hacia su campo a quien, en esencia, estaba totalmente alejado de él (1932: 755).

Sin dejar de mantener distancias con el siglo XVII, Alonso propuso que Góngora no era un modelo adecuado para el simbolismo y el impresionismo, sino que lo correcto era colocarlo como un antecedente de la literatura nacida con las vanguardias. En primer lugar el ultraísmo, con su fervor por las metáforas, y en segundo lugar la generación del '27. El espacio que reservó a este último grupo es significativo. Alonso destacó que fueron los primeros en conocer a Góngora de manera satisfactoria, separándose “de la ciega y postiza admiración, sin conocimiento verdadero, de los escritores de 1900” (1932: 768). Pero no existía influencia directa. Más bien, el vínculo que los escritores de la generación del '27 mantuvieron con Góngora provenía de la afinidad que supieron encontrar entre sus poéticas y algunos de los rasgos del escritor cordobés. Podía haber, sin duda, coincidencias, como el predominio de las metáforas y la búsqueda de perfección; pero estas coincidencias “no son fundamentales, sino adjetivas, y no vienen de Góngora, sino van a coincidir con Góngora, para cobrar en su ejemplo agosto nuevo aliento y nuevo impulso. Góngora no influye, reinfluye” (1932: 768).

Por esta razón, los sentidos que los escritores del '27 le dieron al poeta cordobés son inseparables de las imágenes que compusieron sobre lo que debía ser la literatura contemporánea. En este sentido, son muy interesantes, no ya los escritos de época de Dámaso Alonso, sino aquellos textos en los que, con la distancia que proporcionan las décadas, el

filólogo recuerda qué era lo que les impactaba del poeta cordobés. Escribe en una nota para la cuarta edición de *Góngora y el "Polifemo"*, aparecida en 1961:

En este tiempo mucho han cambiado los puntos de vista en el campo de la poesía española. No vamos a renegar de los mantenidos en 1927. Pero, contempladas a la altura de 1961, "pureza" poética, imagen intensa y sorprendente, etc., nos parecen jalones necesarios en el desarrollo de la poesía de España, sí, pero ¡cuán lejanos ya! Sacudidos muchas veces por la vida, hoy nos preocupan otras cosas muy distintas: quisiéramos dar la vida sin interposición, mover con materiales más o menos pulidos, los corazones humanos (1974 I: 267-268).

En otras palabras, mientras el modernismo había instalado a Góngora en los síntomas de la modernidad, los escritores del '27 lo acercaron al formalismo y la pureza de la poesía. Para esto, existían dos modelos que, si bien es necesario relativizar en cuanto a la verdadera influencia que tuvieron sobre ellos, se encontraban en el centro de esta imagen de lo que era la poesía y, por consiguiente, de la imagen del poeta cordobés. Esos modelos son Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez.

Ortega y Gasset publicó *La deshumanización del arte* en 1925. Junto con *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre, funcionó en España como referencia teórica de la nueva literatura. Las tesis del ensayo pueden resumirse en la propuesta del título. A tono con su espíritu elitista, Ortega celebró que el nuevo arte europeo le hubiera dado la espalda a las masas. En efecto, se trataba de un arte impopular. Las nuevas obras no eran una novedad que con el tiempo podría aceptar la mayoría, sino que por el contrario se trataba de expresiones estéticas que dividían de manera absoluta al público entre los pocos capaces de entenderla y el resto de la gente, a la cual le faltaban los requisitos indispensables para apreciarlas. Para Ortega, esto se debía a que los nuevos artistas habían sacado de sus obras los sentimientos humanos, proponiendo con esto un arte purificado. En efecto, si hasta entonces los escritores y pintores habían logrado la comprensión masiva, esto se debía a que habían utilizado su capacidad estética como un instrumento para mostrar los dramas del hombre. Sin embargo, como lo demuestra la abstracción, la pintura no se define por la representación de las cosas del mundo, sino por la combinación de formas y colores; en igual sentido, la poesía no es la expresión de los sentimientos, sino el trabajo con el lenguaje. En este sentido, la verdad del arte se encuentra gracias a la deshumanización. Por supuesto, un espíritu elitista como el suyo valoró sentidamente esta novedad. Aunque juzgó que era imposible una completa deshumanización, el arte había comenzado a dar un giro decisivo, que permitía separar la minoría culta de las masas iletradas, en tanto las primeras eran las únicas en condiciones de gozar un estilo absolutamente despojado. La pureza y el formalismo pasaron a primer plano.

El segundo de los paradigmas de la época fue Juan Ramón Jiménez. Como ya se dijo páginas atrás, Juan Ramón había tomado impulso al lado de Rubén Darío. Sin embargo, al poco

tiempo abandonó la poesía lujosa del modernismo, concentrándose en una pureza estilística de una extraordinaria sobriedad. En una apretada lectura, Brown describió algunas de sus características principales. Todas se reducen, de todos modos, a una búsqueda incansable del Absoluto. Según señala el crítico, el platónico “Juan Ramón ansiaba creer que tras la apariencia de las cosas hay una esencia absoluta y eterna que existe independientemente de la conciencia humana, y que el Poeta puede poseer el privilegio de tener intuiciones de esta esencia inmanente” (1980: 129). Como en la mejor tradición simbolista, la poesía apareció con una pureza inmaculada y el poeta accede a ella mediante una contemplación mística. Si Ortega evaluó que el arte debía purificarse, Juan Ramón lo había dispuesto con un vaciamiento de la poesía de todo lo que no fuera el escritor enfrentado al absoluto. El primer texto de *Estío*, si bien no resume su extensa obra, sirve de ejemplo de esta actitud:

Pasan todas, verdes, granas...
Tú estás allá arriba, blanca.

Todas, bullangueras, agrias...
Tú estás allá arriba, plácida.

Pasan arteras, livianas...
Tú estás allá arriba, casta (1915: 11).

Los escritores del '27 no siguieron ni dogmática ni uniformemente la pureza de Juan Ramón y la deshumanización de Ortega. Por otra parte, no tardaron en alejarse de esta órbita. Pero las ideas del poeta y el ensayista estuvieron en el horizonte de la literatura del momento y tuvieron una particular importancia para la lectura de Góngora. Tres poéticas, presentadas en la antología de Gerardo Diego *Poesía española. Antología 1915-1931*, permiten vislumbrar los matices individuales que tuvieron²⁴. En la primera, perteneciente a Pedro Salinas, se puede percibir un influjo casi directo de las ideas recién expuestas. Para Salinas, “La poesía es una aventura hacia lo absoluto. Se llega más o menos cerca, se recorre más o menos camino, eso es todo” (1934: 72). El poeta escribe para seguir explicándose su Poesía, aunque sabe que jamás “lo explicará todo, la poesía total y final de todo” (72). Salinas cita, asimismo, una serie de modelos: “Llamo poeta bello, por ejemplo, a Góngora, a Mallarmé. Llamo poeta auténtico, por ejemplo, a San Juan de la Cruz, a Goethe, a Juan Ramón Jiménez” (72).

Pero hay otras perspectivas que nos llevan a matizar el impacto de las ideas sobre la pureza y la deshumanización. La primera de ellas es la poética que, en la misma antología, presentó Jorge Guillén. Para 1932, el poeta estaba a considerable distancia de las propuestas de Ortega y Juan Ramón. En su texto, definió el concepto recordando una charla mantenida con Valéry (lo cual le da, naturalmente, una gran autoridad en el tema en cuestión): “El mismo

²⁴ Se sigue la versión Lama (1997).

Valéry me lo repetía, una vez más, cierta mañana de la rue Villejust. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. *Pura* es igual a *simple*, químicamente” (1934: 96). En tres frases, Guillén resumió, tal vez sin buscarlo, el breve ensayo de Ortega y Gasset. Pero lo hizo para separarse de él. Escribe en un pasaje, distanciándose evidentemente del filósofo: “Como a lo *puro* lo llamo *simple*, me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas” (1934: 97). En otras palabras, la poesía no debía ser inhumanamente formal.

Un matiz equiparable se encuentra en la poética de Gerardo Diego. En su texto, presentó nueve definiciones aforísticas de la poesía. La más significativa es la tercera: “La Poesía no es álgebra. Es aritmética, aritmética pura. El álgebra es la Filosofía. La Literatura es todo lo más aritmética aplicada, aritmética mercantil, contabilidad” (1934: 138). La aritmética estudia los números y las operaciones que se pueden hacer con ellos. En cambio, el álgebra es una generalización de la aritmética: emplea letras y signos para establecer leyes generales. Como en el caso de Guillén, la poesía debe contaminarse con la realidad. Pero la clave se encuentra en que, con esta frase, Diego da vuelta una afirmación rotunda que Ortega había presentado en *La deshumanización*: “La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas” (1925: 68).

No debe olvidarse que estas poéticas se publicaron en 1932. Para el ritmo acelerado de los escritores del '27, esos cuatro o cinco años constituyen un lapso de tiempo considerablemente amplio. De todos modos, las diferencias están, lo mismo que las coincidencias, lo cual quiere decir que no siguieron a rajatabla los planteos de Juan Ramón y Ortega. Sin embargo, las ideas de ambos autores funcionaron en el horizonte literario de la época. Incluso para distanciarse, escritores como Gerardo Diego y Jorge Guillén necesitaron tomar como referencia las perspectivas de ambos escritores. Aunque se necesitaría mucho más que estas líneas para ofrecer una lectura sólida en este sentido, la pureza de la poesía y la desvinculación del arte respecto del contenido humano fueron dos claves para la lectura de Góngora que elaboraron alrededor de 1927. Por supuesto, esto no excluye que hubieran podido hacer otras valoraciones. Pero incluso el recorte de la obra del poeta cordobés, la elección de los poemas mayores, los inclinó necesariamente en ese sentido. De nuevo Dámaso Alonso es revelador. En 1927 escribió lo siguiente: “A menor interés novelesco, mayor ámbito para los puros goces de la belleza. Contra el interés novelesco, la densa polimorfía de los temas de belleza” (1927: 313). Si con el modernismo Góngora había quedado ligado a los síntomas del mundo contemporáneo, con Alonso y el resto de los escritores del grupo el poeta apareció como un modelo ejemplar de la búsqueda de una poesía pura, irreal, cuyo trabajo formal tendía a desplazar el mundo. Veámoslo en algunos de los diferentes homenajes puntuales que hicieron los escritores del '27.

Dos homenajes poéticos: Rafael Alberti y Gerardo Diego.

Como observó Javier Pérez Bazo en el notable artículo “Las “Soledades” gongorinas de Rafael Alberti y Federico García Lorca, o la imitación ejemplar”, fue Alberti el que con mayor claridad se propuso recuperar los principales rasgos estilísticos del poeta cordobés. En efecto, para el centenario presentó una estudiada “Soledad tercera”, que luego publicó en *Cal y Canto* (1929). Entre los rasgos más visibles que recuperó Alberti, el más importante es el uso de la silva. Por supuesto, esto lo llevó a seguir, aunque a distancia, los violentos hipérbatos gongorinos. Asimismo, según señaló Pérez Bazo, Alberti se ocupó también de encabalar la historia en el proyecto presuntamente original del escritor. Según el famoso comentarista Díaz de Rivas, el poeta había pensado cuatro poemas, cada uno en una locación distinta. Las dos primeras *Soledades*, únicas que llegó a escribir Góngora, están situadas en el campo y la ribera; las otras dos, según el famoso comentarista, habrían tenido lugar en el campo y el yermo. Alberti siguió este criterio y situó su “Soledad tercera” en el lugar que le correspondía, esto es, en el campo (Pérez Bazo 1998: 136).

Otra de las características que unifican el texto de Alberti con los dos grandes poemas de Góngora es que retomó al náufrago. En el poeta cordobés, la historia del personaje está contada con trazos mínimos (un amor no correspondido, su salida al mar y el naufragio). Si bien esta experiencia trágica le sirvió a Góngora para intercalar el famoso discurso contra la navegación, se trata casi de una excusa para poder hilar un poema largo, en el cual lo fundamental se encuentra en las plásticas escenas descriptivas a las que asiste el personaje. Alberti siguió el mismo criterio, entendiendo que la obra de Góngora estaba orientada a una belleza prácticamente autónoma respecto del contenido. Sin embargo, si bien el argumento también está reducido a su mínima expresión, el escritor le impuso una importante modificación. En Góngora, el náufrago se reduce casi al rol del testigo; en Alberti, en cambio, el poema se basa en la dualidad entre el personaje y las fuerzas anímicas de la naturaleza. Por otra parte, esto supone una transferencia importante. En las *Soledades* de Góngora, las fuerzas de la naturaleza funcionan como metáforas para la representación de un mundo real; en la “Soledad” de Alberti, las transformaciones metafóricas se convierten en el referente del poema. Así, al principio del texto tenemos al náufrago que, durmiendo sobre una roca del mar, se despierta por la presencia del viento. Góngora podría haber recordado algunos nombres mitológicos, podría haber hecho plásticas descripciones, con alusiones fabulosas, para referirse al juego que el viento hace con el bosque que hay adelante o con las olas del mar. Sin embargo, el referente hubiera permanecido inalterable, porque el plano irreal de la representación sirve como instrumento para el plano real del mundo referido. En cambio, en Alberti lo irreal constituye la materia del poema. El viento tiene, sin metáfora, una fisonomía humana:

De cometa, la cola
celestes y trasatlántica, cosida
al hombro por un ártico lucero;

mitra en la almena de su frente sola;
la barba, derretida,
de doble río helado
y luna azul de enero;
grave, ante el asombrado
y atento alborear del peregrino,
de su verde cayado
haciendo cortesía,
rudo, se sonreía
el viento de la selva y el camino (1961: 222).

El viento rompe el cerco de los árboles y el náufrago encuentra a las ninfas. Intentan seducirlo, abandonando la cárcel de los árboles y bailando alrededor del náufrago. Pero finalmente hace su ingreso un unicornio. Rompe la danza y las ninfas huyen, convirtiéndose en árboles:

de su frente, la siempre al Norte espada,
chispas los cuatro cascos, y las crines,
de mil lenguas eléctrico oleaje,
ciego coral los ojos, el ramaje
rompiendo e incendiando,
raudo, entró declārando
la guerra a los eurítmicos jardines
de las ninfas, que, huidas,
en árboles crecieron convertidas (1961: 225).

Alberti tomó las características principales de las *Soledades*, particularmente la exposición de una belleza poética de la que se ha elidido prácticamente el contenido, pero se distinguió de él al hacer un uso contemporáneo de los poemas del siglo XVII. Hay, en este sentido, una imagen del poeta cordobés orientada por los conceptos de la belleza pura y la deshumanización. Pero a la vez, Alberti marcó una distancia entre lo que esos propósitos pudieron significar durante el barroco y lo que significaban en la contemporaneidad. Si Góngora servía como modelo para el presente, es en la medida en que se diera un paso más allá del poeta, elaborando una belleza que ya no representa la realidad, sino que se mueve en la posibilidad abierta e irreal de la literatura.

En la "Fábula de X y Z", Gerardo Diego llevó estos postulados al extremo. Como señaló Elsa Deheninn, se trata de un texto inspirado en los principios cubistas, plenamente autónomo, independiente de toda realidad, cerrado sobre sí mismo, que "crée sa propre vie, sa propre dimension, sa propre beauté, tout en procédant comme la nature", forma extrema que sin embargo Gerardo Diego utilizó, según la dualidad que resalta la crítica, para expresar de todos modos sus aspiraciones íntimas, su interés hacia el hombre y la condición humana (1962: 183). Si con esto avanzó respecto de Alberti, esto se debe a que Alberti agiornó de manera casi imperceptible la poesía de Góngora, empleando sus juegos mitológicos como una forma de

romper con el mundo real, mientras que Gerardo Diego, con su ideario creacionista, se propuso por el contrario componer “le poème que Gongora, s’il avait vécu en 1927, aurait pu écrire” (1962: 186). En este sentido puede leerse el “Góngora, 1927”, que Diego colocó como apertura del poema. Por esta razón, asimismo, el poeta cordobés aparece menos en las alusiones que dispersa en la obra que en el tono entre serio y paródico con el que encaró su fábula. Las dos sextinas reales, en endecasílabos de rima fija (ababcc), que abren el nudo del texto, son ilustrativas al respecto:

Era el mes que aplicaba sus teorías
cada vez que un amor nacía en torno
cediendo dócil peso y calorías
cuándo por caridad ya para adorno
en beneficio de esos amadores
que hurtan siempre relámpagos y flores

Ella llevaba por vestido combo
un proyecto de arcángel en relieve
Del hombro al pie su línea exacta un rombo
que a armonizar con el clavel se atreve
A su paso en dos lunas o en dos frutos
se abrían los espacios absolutos (1997: 150)²⁵.

El primer verso recuerda el principio de la *Soledad primera*. Pero la alusión sirve más para enmarcarse en la línea de Góngora que para retomar estilísticamente al poeta, como lo hizo Alberti. Gerardo Diego, que mezcla la poesía del Siglo de Oro con un léxico actual, asume un tono del poeta cordobés, en lugar de recuperar procedimientos puntuales. Esta postura, que se desenvuelve a lo largo del poema, recuerda el uso que del mismo recurso había hecho Góngora en textos como “Arrojóse el mancebito” y “Aunque entiendo poco griego”, fechados ambos, respectivamente, en 1610 y 1589.

Como se sabe, se trata de dos textos en los que el poeta retomó la historia de Leandro y Hero. El asunto es sencillo. Leandro y Hero son dos enamorados que viven en dos ciudades separadas por un estrecho de mar. Todas las noches (o al menos una noche) Leandro lo cruza a nado. Hero sostiene del otro lado, arriba en su habitación, una lumbre para orientarlo en la oscuridad. Pero el fuego se apaga y Leandro se ahoga. El mar trae el cuerpo a la orilla y, cuando lo ve, Hero se arroja de la ventana y muere. Góngora ofreció una primera versión de la historia con “Arrojóse el mancebito”, en el que relató en romance esta misma historia. Si bien el tema es dramático, el poeta alternó estrofas serias con otras humorísticas, buscando un efecto paródico. Veintiún años después, Góngora volvió al asunto con “Aunque entiendo poco griego”. En este caso, narró los sucesos previos a la dramática muerte, cuando Leandro y Hero se encuentran y se enamoran. Además de este cambio, logró darle una nueva forma a la voluntad paródica que

²⁵ Se cita por la antología de Lama (1997).

había perseguido en “Arrojóse el mancebito”. En efecto, en “Aunque entiendo poco griego” Góngora unificó el estilo a través de un sujeto de enunciación mucho más complejo y ambivalente: se trata de alguien que ha accedido reciente e imperfectamente a la cultura letrada. Podemos imaginarlo como un hombre rústico, surgido del campo o de algún sector poco favorecido de las poblaciones urbanas, que ha adquirido cierto conocimiento de griego, una facultad para hacer versos y algunos tópicos, relatos míticos y citas literarias. Este choque dialógico entre dos culturas, que es una de las verdaderas claves de la literatura paródica, le permitió a Góngora hacer, en consecuencia, un uso irreverente de la cultura²⁶. Escribe Góngora al principio:

Aunque entiendo poco griego,
En mis gregüescos he hallado
Ciertos versos de Museo,
Ni muy duros ni muy blandos (1985: 339).

Desde el principio, con ese reconocimiento de que entiende, aunque poco, el griego, se articula esta tensión entre las dos culturas y la resolución gongorina del trato irreverente de los temas eruditos. Es así que el narrador encuentra el poema de Museo, pieza clave para el aprendizaje de aquel idioma, en sus gregüescos, es decir, en un lugar tan poco poético como sus calzones. Ese encuentro entre una prenda tan vulgar y un poema tan culto marca el romance de Góngora y el lugar de enunciación que adopta. Se lo puede advertir en los versos que siguen, en los cuales Góngora se burla de la trágica historia al señalar que eran pobres, no porque haya dado en ese momento del poema alguna evidencia en ese sentido, sino porque Leandro no tuvo para comprarse un barco para cruzar el mar y a ella no le alcanzó ni para una linterna para iluminarle el camino al malogrado enamorado:

De dos amantes la historia
Contiene, tan pobres ambos,
Que ella para una linterna,
Y él no tuvo para un barco (1985: 339).

Este rebajamiento de la historia, mediante el tratamiento irreverente de la erudición, se encuentra asimismo en su españolización, a través del uso de expresiones típicas de la oralidad castellana, como en estos versos que siguen, en los que traduce la situación griega a las normas, las estructuras y los títulos peninsulares, del mismo modo que rebaja a Hero a doña Hero, y a Leandro a don Leandro:

Dice, pues, que doña Hero
Tuvo por padre a un hidalgo,
Alcaide era de Sesto,

²⁶ Sobre la parodia y el dialogismo, cf. Bajtin (1993).

Mal vestido y bien barbado.
Su madre, una buena griega,
Con más partos y postpartos
Que una vaca, y el castillo
Una casa de descalzos;
Cernícalos de uñas negras
En las almenas criados,
Muchos dones a un candil,
Y témporas todo el año.
También dice este poeta
Que era hijo don Leandro
De un escudero de Abido,
Pobrísimos, pero honrados (1985: 340).

Gerardo Diego tomó una perspectiva cercana. Señaló el vínculo con Góngora a través del primer verso. Pero a la vez utilizó un léxico contemporáneo o extraño a la poesía (en las estrofas antes citadas, Diego trabaja con palabras como “teorías”, “calorías”, “vestido combo” y “proyecto de arcángel”). En consecuencia, como el poeta mantuvo su vínculo con Góngora a través de la actitud paródica ante el mundo, estuvo en condiciones de moverse libremente, planteando un texto absolutamente plástico, con metáforas violentas, mediante las cuales logró romper con la representación de la realidad, en pos de la creación de un mundo nuevo. Los obsequios que el amante le ofrece a la amada son ilustrativos en este sentido. Gerardo Diego no sólo movilizó imágenes escatológicas (“Para ti el fruto de dos suaves nalgas/ que al abrirse dan paso a una moneda”) o metáforas violentas (“Para ti el arrebato de las algas/ y el alelí de sálvese el que pueda”), sino que además, en tanto se trata del romance de dos personajes llamados por las iniciales X y Z, desplazó el texto a la materialidad de la escritura:

A ti la bella entre las iniciales
la más genuina en tinta verde impresa
a ti imposible y lenta cuando sales
tangente cuando el céfiro regresa
a ti envió mi amada caravana
larga como el amor por la mañana (1997: 150)

Alberti se apegó a los rasgos estilísticos de Góngora. Sin embargo, los utilizó para desarrollar una poesía pura: la belleza no está puesta en el mundo, sino en las posibilidades de la literatura. Gerardo Diego tomó una dirección distinta. En general, en su fábula prácticamente no conservó ninguno de los rasgos estilísticos centrales de Góngora. Simplemente, asumió el tipo de actitud paródica ante el mundo que había asumido el poeta con textos como los romances sobre Leandro y Hero. Con esto, logró moverse con libertad. El resultado fue un poema con rasgos urbanos pulverizados, notablemente abstracto, de cortes cubistas y metáforas violentas típicas de las vanguardias. Así, el romance se transformó en una seducción de las letras, dentro de un mundo de tinta verde que espera plasmarse en el papel. Nada lo refleja mejor que su

título: el sintagma “Fábula de X y Z” rompe la esencialidad de los dos supuestos enamorados al colocar en orden las tres últimas letras del alfabeto. Pero si bien en este aspecto se separó visiblemente de Alberti, debe decirse que persiguieron un mismo propósito. En definitiva, también Diego acentuó de Góngora los rasgos formales (en su caso, la artificialidad retórica y la teatralidad propia de la parodia) para transferir su perspectiva poética sobre el mundo a una perspectiva poética sobre la propia poesía.

Los rescates de García Lorca

García Lorca escribió dos composiciones importantes sobre Góngora. La primera, muy difundida, es la conferencia “La imagen poética de don Luis de Góngora”, que pronunció por primera vez en 1926 y que varió hasta 1930. La segunda es “Soledad insegura”, poema proyectado para el homenaje de 1927, que tuvo, en cambio, una escasa, fragmentaria y accidentada difusión. Tanto la conferencia como el poema se enmarcaron en el horizonte del arte puro de Ortega y Juan Ramón. Sin embargo, es claro que Lorca compartió, con Alberti y Diego, una actitud que se encontraba en las antípodas del dogmatismo en lo que a esas ideas respecta. Su obra es el mejor ejemplo de que aquellos modelos funcionaron como puntos de referencia más que como ejes indiscutibles de la poesía del momento. El *Romancero gitano* (1928), tal vez el poemario central del '27, se colocó como es sabido en un difícil equilibrio entre la poesía popular y la poesía minoritaria, para llamarla según los postulados elitistas de Ortega y Gasset. Desde cierto ángulo, Lorca buscó una literatura equiparable a la de Borges. Bregó por la recuperación de ciertos mitos de Andalucía, o mejor dicho por la creación directa de ellos, a través de la figura de los gitanos, del mismo modo que Borges trabajó con los orilleros; a la vez, entendió que el placer estético se encontraba también en la invención de metáforas sorprendentes, definiendo en este sentido un mundo creado por las palabras y el escritor, según postulados vanguardistas, que tienen su deuda con el ultraísmo, el creacionismo y el simbolismo. El resultado fue un notable equilibrio de opuestos, difícilmente repetible en la poesía en lengua castellana. Así, en *Romancero gitano* hay símbolos absolutamente herméticos, cuyo sentido la crítica ha discutido durante años. Pero el poeta retomó un mundo con el cual plasmó, contra las ideas puristas de Ortega, una poesía dramáticamente humana. En “Romance sonámbulo”, por poner un ejemplo representativo, difícilmente logremos interpretar, sin un arduo análisis, versos como los que siguen: “Grandes estrellas de escarcha/ vienen por el pez de sombra/ que abre el camino del alba” (1928: 12). Pero de todos modos el poema habla de una mujer que espera y un hombre que busca una cama para morir. En esos años de pureza, García Lorca buscó una poesía en la que se combinaran la experimentación vanguardista con los motivos humanos y populares.

El poeta rescató a Góngora de acuerdo con esta doble dirección. Si bien en “La imagen poética” la perspectiva humana es muy tenue, aparece en el interés que puso en recuperar la

perspectiva romántica de la identidad nacional. En este sentido, Lorca presenta una breve historia de la poesía española, que estructura, por cierto que sin citarlo, a través del esquema de Menéndez Pelayo. En primer lugar, el escritor se refiere al desarrollo de la poesía durante la baja Edad Media. Destaca, así, el florecimiento de los cantos anónimos, escritos “sin gramática”, canciones puras “sin autor”. En segundo término, se detiene en la oposición que, a partir del siglo XVI, se entabló entre la poesía tradicional y la perspectiva italianizante, nacida con la introducción del endecasílabo. Como es habitual, de un lado coloca a Castillejo y Silvestre y del otro, como representante de la poesía italianizante, a Garcilaso. En principio, y al igual que lo había hecho Menéndez Pelayo, Lorca vuelve a plantear entonces que la poesía española se desenvuelve a partir de la oposición entre una poesía popular y una poesía cortesana, ejemplificadas básicamente con Lope de Vega y Góngora

Pero luego de presentar el esquema, Lorca se separa claramente del filólogo español. Para él, “ya nuestra época no cree de ninguna manera en lo de poeta italianizante y poeta castellano” (1994: 238). Independientemente de las características que le son propias a cada uno, en Góngora y en Lope “hay un profundo sentimiento nacional” (1994: 238). En este sentido, ratifica la perspectiva romántica, pero a la vez la amplía, para darle cabida al poeta cordobés. Escribe Lorca:

Lope recoge los arcaísmos líricos de los finales medievales y crea un teatro profundamente romántico, hijo de su tiempo [...]. Su teatro de amor, de aventura y de duelo le afirma como un hombre de tradición nacional. Pero tan nacional como él es Góngora. Góngora huye en su obra característica y definitiva de la tradición caballeresca y lo medieval, para buscar, no superficialmente como Garcilaso, sino de una manera profunda, la gloriosa y vieja tradición latina. Busca en el aire solo de Córdoba las voces de Séneca y Lucano. Y modelando versos castellanos a la luz fría de la lámpara de Roma lleva a su mayor altura un tipo de arte únicamente español. El barroco (1994: 239).

Una vez incluido en la literatura nacional, Lorca distingue a Góngora al considerarlo como uno de los grandes representantes de la literatura simbolista. Para esta lectura, contaba con el antecedente del modernismo, tanto en la vertiente de Darío como en la de Eugenio D'Ors. Pero Lorca, como así también Alonso, Alberti y Diego, se diferencia de ese pasado reciente. Como vimos, el modernismo había retomado los estigmas que se le habían endilgado a Góngora, convirtiéndolos en marcas positivas. En cambio, en su conferencia se dedica a purificar al poeta de esas lecturas. Así, señala que en el pasado Góngora era un “monstruo de vicios gramaticales”, una “lacra que hay que tapar”, un escritor “oscuro y vacío”. Pero, en lugar de invertir los términos, considera que el poeta no tiene nada que ver con esa estigmatización: “Góngora –escribe Lorca- ha estado solo como un leproso lleno de llagas de fría luz de plata, con la rama novísima en las manos, esperando las nuevas generaciones que recogieran su herencia objetiva y su sentido de la metáfora” (240). En este sentido, propone una imagen simbolista del escritor, un artesano de la metáfora, lejos de la búsqueda de los síntomas de la

modernidad. Para Lorca, liberado de los estigmas del pasado, Góngora aparece como uno de los grandes exponentes de la poesía pura.

Al igual que Dámaso Alonso, con esto desacopló a Góngora del modernismo y lo reinstaló como modelo de su propia generación. Para Lorca, el poeta no había buscado cuestiones como la locura o la barbarie, sino una poesía pura, un verbo pulido, una belleza creada exclusivamente por el arte de la literatura. Sin duda, muchos de los procedimientos de Góngora para conseguir estos fines han muerto con el siglo XVII. En este sentido, Lorca destaca la adopción de la lengua latina, irreplicable en la actualidad. Pero hay otros que tienen plena vigencia. Éste es el caso de la concepción de la metáfora como eje del poema. Lorca señala que Góngora “Inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas y piensa sin decirlo que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes” (240). El gran poeta cordobés es un modelo para el reemplazo de una literatura realista, enfrascada en la investigación social del naturalismo, por una literatura centrada en la subjetividad, esto es, en los sentidos del escritor. Apoyándose en este ejemplo del siglo XVII, escribe en un pasaje de la conferencia: “Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto”. Góngora es un modelo porque “Su sensibilidad le puso un microscopio en las pupilas” (241). En este sentido, Lorca pasó al olvido los síntomas conflictivos mediante los cuales el modernismo lo había rehabilitado, para proponer una pulcra imagen simbolista del poeta cordobés.

La “Soledad insegura” es una realización poética de la conferencia recién comentada. Previa a una descripción, son necesarias algunas palabras aclaratorias. Lorca nunca publicó el poema y, de hecho, tampoco lo terminó. En el artículo ya citado, Pérez Bazo hizo una interesante reconstrucción de la historia del texto. Según el crítico, el proyecto de la “Soledad insegura” aparece ya en una carta a Guillén del 2 de marzo de 1926, en la que Lorca incluyó cuatro endecasílabos del texto en cuestión. En este sentido, el poema es contemporáneo de la redacción del *Romancero gitano*. En otra carta del 14 de febrero de 1927, le comentó a Guillén que estaba componiendo el poema y que, de terminarlo, pensaba enviarlo al homenaje a Góngora que estaba preparando Gerardo Diego. En esa oportunidad, incluyó tres fragmentos, que cuentan un total de cuarenta y seis endecasílabos. Sintetizado en pocas palabras, Lorca toma el tema del nacimiento de Venus. Por los tres versos que concluyen los fragmentos puestos en orden, se puede deducir que se trata de la presentación del poema. En efecto, el tema central que se propuso Lorca parece ser el del naufrago de las *Soledades*: “Mientras en medio del horror oscuro/ mintiendo canto y esperando miedo,/ voz inquieta de naufrago sonaba” (1997: 483). Pero el poema quedó inconcluso (de hecho, no lo presentó en el homenaje al poeta cordobés ni tampoco lo publicó). Ante una redacción tan fragmentaria, inconclusa y que quedó inédita, lo menos que puede decirse es que Lorca no logró los propósitos que se había fijado.

Sin embargo, la “Soledad inconclusa” es interesante por muchas razones. Ante todo, Lorca propone una realización concreta de su imagen simbolista de Góngora. Así, al principio del texto el poeta se acerca a la costa y, como si se tratara de una escultura, cincela el nacimiento de Venus en la orilla del mar. Escribe en los primeros versos:

Rueda helada la luna, cuando Venus
con el cutis de sal, abría en la arena,
blancas pupilas de inocentes conchas.
La noche cobra sus precisas huellas
con chapines de fósforo y espuma.
Mientras yerto gigante sin latido
roza su tibia espalda sin venera.
El cielo exalta cicatriz borrosa.
Al ver su carne convertida en carne
que participa de la estrella dura
y el molusco sin límite de miedo (1997: 482).

Sin duda, hay mucho para decir en estos versos. La luna es un tópico de Lorca y el cutis de sal y los párpados abriéndose como dos conchas son dos imágenes notables, que mezclan el erotismo y la locación de la escena, línea que concluye con la comparación de la diosa con un “molusco sin límite de miedo”. Pero este breve fragmento demuestra también las grandes diferencias que existen entre la “Soledad insegura” y las *Soledades* de Góngora. La más clara es la formal: a diferencia de Alberti, Lorca no retomó la silva, sino que utilizó endecasílabos sin rima. Pero tal vez la central es que coloca la escena a la noche, mientras que Góngora había construido sus poemas a la luz del día. En su caso, la luz es un relámpago que nace de la oscuridad. Como Alberti y Diego, esto le da un perfil “creacionista” a su versión de las *Soledades*. También en Lorca, se abandona la representación del mundo, para entronizar la creación poética, trazada sobre un mundo del cual ya no queda nada para ver.

En este sentido, Lorca trabajó con la figura de Góngora que preparó en “La imagen poética”. Escribe en un pasaje central: “Hombre de extraordinaria capacidad para el mito, estudia las bellas concepciones de los pueblos clásicos, y, huyendo de la montaña y sus visiones lumínicas, se sienta a las orillas del mar” (243). Y continúa, después de citar la *Soledad primera*: “Allí ata su imaginación y le pone bridas, como si fuera escultor, para empezar su poema” (243). Escribe luego en un párrafo notable:

Ya hemos visto cómo el poeta transforma todo cuanto toca con sus manos. Su sentimiento teogónico nativo da personalidad a las fuerzas de la naturaleza. Y su sentimiento amoroso hacia la mujer [...] le hace estilizar su galantería y erotismo hasta una cumbre inviolable. La *Fábula de Polifemo y Galatea* es un poema de erotismo puesto en sus últimos términos. Se puede decir que tiene una sexualidad floral. Una sexualidad de estambres y pistilos en el emocionante acto del vuelo del polen en la primavera (254-255).

En la “Soledad inconclusa”, Lorca buscó cumplir con esa llegada al mar, echando el ancla de la imaginación en esa otra orilla que es la noche. Pero la oscuridad también delata la influencia de Mallarmé, tan citado en la conferencia: el hijo de una noche de Idumea, o bien la unidad de la noche y el resplandor misterioso, la luz de un genio que se ilumina en la oscuridad, en el soneto “Cette nuit”:

Oui, je sais qu’au lointain de cette nuit, la Terre
Jette d’un grand éclat l’insolite mystère
Pour les siècles hideux qui l’obscurcissent moins.

L’espace à soi pareil qu’il s’accroisse ou se nie
Roule dans cet ennui des feux vils pour témoins
Que s’est d’un astre en fête allumé le génie (1989: 14).

En su artículo, Pérez Bazo hizo una lectura puntillosa, en la que destacó los tópicos que Lorca tomó de Góngora y aquellos otros que extrajo de su propia cosecha. El resultado es notable. Según el crítico, el estilo gongorino, “asumido y reinterpretado por exigencia misma de la paráfrasis en homenaje a Góngora, proporciona el sedimento básico para la recreación sobre el cual se superpondrán rasgos conceptuales de una tendencia popularista específicamente lorquiana” (Pérez Bazo 1998: 149). Como el resto de los escritores del ’27 acá analizados, el poeta hizo un *uso* de Góngora. Como se puede ver en Alonso, lo desacopla del modernismo, colocándolo en el marco de una literatura que se mueve entre los extremos de la pureza deshumanizada y la espiritualidad de la identidad nacional.

Síntesis de la historia de la recepción y sentidos de la generación del ’27

En el centenario, los escritores quemaron la *Poética* de Luzán. A esa altura del partido, el acto bordea la sobreactuación. Pero revela hasta qué punto la *Poética* había calado hondo en la crítica y el pensamiento estético de los españoles. Por esta razón, la quema del volumen nos permite desandar el camino y recordar algunos de los puntos principales de la historia de la recepción del siglo XVII. Según vimos, ésta se puede comprender a partir de cinco tiempos, que se separan con suficiente claridad y que se resumen a continuación.

En la *Poética*, Luzán sostiene que el barroco es una literatura irracional, alejada del punto de perfección que constituye la cultura de la Antigüedad Clásica. Pocos años después de que saliera la primera reedición de ese volumen, Quintana propuso un segundo tiempo. Por un lado, el escritor sostiene que la poesía moderna y la poesía clásica tienen características propias y por lo tanto ninguna puede proponerse como modelo de la otra; por el otro, descarta la razón y coloca en su lugar el alma del poeta como eje a partir del cual evaluar la poesía, instaurando por lo tanto una normativa basada en los valores de la transparencia y la sinceridad. Casi en los mismos años, los románticos inauguran un tercer período en la recepción del barroco. En primer

lugar, aceptan la idea de que el teatro del siglo XVII es irracional, pero comprenden ese concepto en el marco del alma del pueblo español; en segundo término, consideran que las falencias de Góngora no se encuentran en que se desvió de la razón, sino en que perdió el eje respecto del espíritu nacional. Como vimos, Menéndez Pelayo sintetiza esta valoración.

Entre fines del siglo XIX y principios del XX se termina de conformar la imagen contemporánea del barroco. Si bien se puede pensar como un único período, es conveniente dividirlo en dos tiempos separados. En primer lugar, el modernismo rescata la decadencia, la locura y la barbarie, estigmas que el pensamiento literario de la época transformó positivamente, convirtiendo el barroco en un lenguaje adecuado para darle expresión a los síntomas de la modernidad. Poco años después aparece el último de los tiempos que vimos hasta acá, encarnado por la generación del '27. Como es claro, los escritores del '27 trabajaron a partir del antecedente de Rubén Darío. Pero se propusieron desacoplar la unidad entre Góngora y el modernismo, situando el barroco en una nueva problemática de la literatura. Por un lado, en sus textos limpian al poeta del estigma de la irracionalidad, fortaleciendo la idea de que Góngora fue un escritor que se había movido perfectamente bien entre la sensualidad y el trabajo metódicamente cerebral; por el otro, colocan al poeta en la órbita de la deshumanización del arte y la poesía pura. Si bien los escritores no siguieron a rajatabla las propuestas de Ortega y Juan Ramón, la interpretación que en sus textos hacen de Góngora está ligada a esa referencia: Alberti lo emplea para poner de manifiesto la belleza pura de las *Soledades*, Diego incluye los textos del poeta en los artificios del lenguaje, Lorca en el acto creador del poema. Incluso Alonso remarca que el placer de las *Soledades* se encuentra en la casi disolución de la historia y por consiguiente en la sensualidad y el artificio de las representaciones. Si bien los escritores del '27 no fueron explícitos en este sentido, colocaron el barroco en el marco de lo que, avanzado el siglo, puede considerarse como la autonomía del lenguaje respecto de las intenciones humanas.

Sobre todo en lo que respecta a estos dos últimos tiempos de la relectura del siglo XVII, es importante entender la conformación del barroco en el marco de los diálogos entre las culturas española e hispanoamericana con los países centrales de Europa. Este proceso puede comprenderse a partir del concepto de transculturación. Como se sabe, Fernando Ortiz introdujo el término en el *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940). En ese texto, sostiene que la "aculturación" es una noción ideológicamente sospechosa y simplificadora para describir los intercambios que se producen entre dos o más culturas. Ese concepto supone que un pueblo descarta su cultura para adoptar otra, proveniente del extranjero. Ortiz protesta contra esta idea y propone que todo diálogo y conflicto de este tipo se desenvuelve de una manera más compleja. Según sostiene, en la cultura receptora se produce una parcial desculturación (pérdida de algunos contenidos) y una parcial aculturación (adquisición de contenidos provenientes del extranjero), lo que hace que se produzcan fenómenos neoculturales, a partir de la combinación de elementos propios y ajenos. De acuerdo con esto, la transculturación es un proceso dinámico,

que se produce ininterrumpidamente a lo largo de la historia y que afecta tanto a la cultura receptora como a la extranjera.

En *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), Ángel Rama añade nuevas precisiones, que son fundamentales para una interpretación de lo que sucedió con Góngora durante las primeras décadas del siglo pasado. En primer lugar, el crítico uruguayo sostiene que este proceso tiene una particular importancia para la literatura. En efecto, en toda cultura periférica, sobre todo a través de las capitales, ingresan los nuevos estilos de los países centrales. Así podemos comprender el simbolismo, tanto en España como en América Latina. En segundo lugar, Rama le añade al concepto de Ortiz la noción de la selectividad. Si se acepta que nunca hay una aculturación completa, sino que ésta siempre es parcial, es necesario concluir que los escritores hacen selecciones, tanto de la cultura propia como de la ajena. Esto es lo que sucede con el diálogo entre Góngora y el simbolismo francés. Si bien Alonso rechazó este tipo de paralelos, no dejó de reconocer que la poesía de Góngora había sido legible en el marco del arte puro. También en su caso el poeta cordobés fue un autor del pasado por el cual los escritores optaron para acomodarse a los nuevos vientos europeos. Con esto, produjeron esos fenómenos neoculturales que son los homenajes a Góngora.

Pero es hora de pasar a América Latina. Curiosamente, lo podemos hacer a través de un viaje. El 7 de marzo de 1930, tras recorrer Francia, Inglaterra y los Estados Unidos, García Lorca llega a La Habana. Invitado por la Institución Hispano-Cubana de Cultura, entre el 9 de marzo y el 6 de abril lee, desde el escenario del Teatro Principal de la Comedia, cinco conferencias, entre las cuales se encuentra "La imagen poética de don Luis de Góngora"²⁷. Si en 1899 Rubén Darío había llevado a España el gusto por el poeta cordobés, treinta años después García Lorca vuelve a traerlo a los lectores hispanoamericanos. Aunque el siglo XX es sumamente complejo, estos datos sugieren que, en América, la lectura del barroco se basó al principio en los ejes que se definieron entre el romanticismo y la generación del '27. En primer lugar, tanto en lo que respecta a la colonia como en lo que hace a la "madre patria", el siglo XVII funciona como uno de los grandes temas para plantear las identidades nacionales; en segundo lugar, la retórica se convierte también en un modelo para asumir una literatura moderna en el marco de la contemporaneidad que encabezan los países centrales. El viaje de Lorca también sugiere una tercera cuestión. En América, el barroco fue al principio una preocupación situada en el espacio de confluencia literario, cultural y aun institucional de lo americano con lo español. Éste es el punto de partida de la segunda parte de este trabajo.

²⁷ Las otras conferencias son: "La mecánica de la nueva poesía", "Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Un poeta gongorino del siglo XVII", sobre Pedro Soto de Rojas, "Canciones de cuna españolas" y "La arquitectura del cante jondo". Al respecto, cf. Serrano Asenjo 1995: 69-70.

SEGUNDA PARTE

El Barroco latinoamericano en la primera mitad del siglo XX

En España, la imagen del barroco maduró con las ideas sobre la historia de la lengua y la literatura. En América el proceso fue diferente y tardío. Mientras el romanticismo español recuperó el teatro del siglo XVII en el marco de una vuelta al pasado glorioso de la nación, en nuestro continente los escritores del 1800 miraron con suma desconfianza la antigua metrópoli y los tiempos coloniales. Como señala Halperín Donghi, a lo largo del siglo XIX existió una imagen antihispanista generalizada. Esto significa no sólo una ruptura con España, sino también una visión severamente crítica de la cultura colonial. Por este motivo, en América el barroco tuvo que aguardar un cambio de clima en cuanto a las relaciones culturales con la antigua metrópoli. Así, en nuestro continente el rescate del barroco comenzó cuando estas relaciones cambiaron, en el marco de ese sentimiento que usualmente se denomina hispanismo.

Halperín Donghi situó la emergencia del hispanismo a fines del siglo XIX y principios del XX. En esos años, España perdió las últimas colonias de ultramar y la sombra de los Estados Unidos amenazó la región. Escribe el historiador en un pasaje de "España e Hispanoamérica":

Al abrirse el nuevo siglo la red de relaciones entre la antigua metrópoli y las que fueron colonias va a adquirir por fin una densidad nueva. Ello es facilitado sin duda por el fin de la presencia colonial española en América, no sólo porque él viene a cerrar definitivamente el contencioso abierto en 1810, sino porque sus modalidades alertan sobre un nuevo peligro externo frente al cual la conciencia hispanoamericana cree posible encontrar armas en una reconciliación plena con sus raíces españolas (1998: 78).

En otras palabras, la imagen de España cambió debido a dos cuestiones centrales. Por un lado, la pérdida de las últimas colonias de ultramar, lo cual significaba que España había dejado de tener, definitivamente, una presencia colonialista en el continente; por el otro, la desconfianza con que las élites políticas comenzaron a mirar a los Estados Unidos en el nuevo proceso en el que estaba ingresando la región. Este último aspecto es central. Como se sabe, durante los últimos años del siglo XIX las relaciones económicas con el imperio británico se habían ido desgastando, razón por la cual América Latina se había transformado en una zona de disputa. Estados Unidos entró en ese campo de manera nada encubierta. Desde su pretensión de ejercer de manera unilateral el derecho de persuadir por la fuerza a aquellos países del continente que se negaran a honrar sus deudas, a la Conferencia Panamericana de 1889-1890, que buscó establecer de manera institucional su hegemonía, durante las décadas de entre siglos Norteamérica trató de imponer su predominio rápida y efectivamente. Fue ese clima amenazante el que vio emerger esa revisión de España, que volvió a percibirse como un recurso para

identificar el conjunto de los países hispanoamericanos, con el agregado de que esto funcionó también para rechazar las pretensiones del poderoso vecino del norte.

Con *Cantos de vida y esperanza* (1905), Rubén Darío se transformó en uno de los escritores que más claramente expresaron este nuevo clima. El poeta combinó en sus versos el antiimperialismo, la valoración española y la defensa de los países del sur. En la famosa oda "A Roosevelt" hizo un claro manifiesto en este sentido:

Eres los Estados Unidos,
Eres el futuro invasor
De la América ingenua que tiene sangre indígena,
Que aun reza a Jesucristo y aun habla español (1986: II, 21).

Estos versos apocalípticos, escritos en 1904, no parecen tener una causa concreta. Sí, en cambio, todo un clima que parecía colocar a los Estados Unidos como futuro invasor. A la anexión de Puerto Rico y la subordinación cubana, playas de desembarco de la influencia económica y política sobre el Caribe, se le puede sumar un dato resonante, sucedido un año antes de que Darío escribiera su oda: la creación del estado de Panamá en tierras originariamente colombianas. Como se sabe, luego de la guerra con España, Estados Unidos buscó firmar un acuerdo por el cual se le entregaran en arriendo las tierras en las que haría realidad el antiguo proyecto del canal interoceánico. Como el Congreso decidió su rechazo, el 3 de noviembre se produjo un alzamiento, dirigido por la empresa encargada de construir el canal, proclamando la república independiente de Panamá. A los pocos días, Estados Unidos reconoció la nueva nación. Pero, de cualquier modo, ésta no fue sino una expresión, sin duda impúdica, del clima generado por la política que Roosevelt bautizaría con la frase célebre del gran garrote. Por esa razón, en el poema que le dedica Darío no hay referencias concretas, sino un más difuso ambiente sombrío. Para defender a América apela a la unidad, que sólo se puede conseguir a partir del cristianismo y el legado español. En este sentido, es interesante el trabajo de Darío a través de una larga yuxtaposición de versos, con los cuales va recuperando hechos o personajes memorables de América, para luego unirlos a partir del tronco hispánico. Escribe Darío en los versos finales de la enumeración:

La América del grande Moctezuma, del Inca,
La América fragante de Cristóbal Colón,
La América católica, la América española,
La América en que dijo el noble Guatemoc:
"Yo no estoy en un lecho de rosas"; esa América
Que tiembla de huracanes y que vive de Amor;
Hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive.
Y sueña. Y ama, y vibra; y es la hija del Sol.
Tened cuidado. ¡Vive la América española!,
Hay mil cachorros sueltos del León Español (1986: II, 22).

Esta reapertura de los vínculos culturales con la antigua metrópoli generó una recuperación histórica y una recuperación literaria del barroco hispánico y colonial. Por supuesto, ambas líneas son indisociables. Pero es conveniente separarlos para percibir algunas de sus singularidades. En cuanto a la recuperación histórica del pasado colonial, una de las primeras incursiones fue la *Historia de la poesía hispano-americana* (1911-1913) de Menéndez Pelayo. Como señaló recientemente Arcadio Díaz Quiñones, se trató de la “primera historia de la poesía hispanoamericana, conectando de nuevo la metrópoli con las antiguas colonias”, texto con el cual Menéndez Pelayo intentó restablecer culturalmente el disgregado imperio español:

En los mismos años —escribe Quiñones— en que se perdió la hegemonía en las Antillas y las Filipinas se anunciaba así en España el *comienzo* de otro proyecto, la renovación de un imperialismo discursivo en el que el archivo poético de las colonias perdidas pasaba a reforzar el valor de la metrópoli. La obra de Menéndez Pelayo aspiraba a producir una totalidad que se había fragmentado irreparablemente. Su lectura de la *tradición* tenía que asumir la carencia de poder político directo, y reafirmarse en el terreno de la cultura letrada (Quiñones 2006: 66-67).

Más allá de sus nostalgias imperiales, la historia de Menéndez Pelayo ahondó en la perspectiva que Darío había abierto con la poesía y en consecuencia definió el campo dentro del cual los hispanoamericanos del siglo XX comenzaron a configurar sus propias historias culturales. Un ejemplo es la *Historia de la literatura argentina* (1917-1922) de Ricardo Rojas. En la introducción, Rojas avanza las siguientes ideas:

Después de 1810, momento inicial de la emancipación americana, el idioma ha seguido una evolución común a todas las naciones en que se dividió el antiguo imperio de Carlos V. Llegará día en que la historia literaria de nuestro idioma abarque la extensión territorial de aquel deshecho imperio, y comprenda la vida mental de todos los pueblos que tuvieron a España por metrópoli (1928: I, 31).

En *De la conquista a la independencia* (1944) y las *Corrientes literarias en la América Hispánica* (1945), Picón-Salas y Henríquez Ureña continuaron esa propuesta al reivindicar por un lado la cultura hispánica y al plantear por el otro que la identidad americana había surgido de una progresiva particularización dentro de ese gran campo dominado por la corona española. Con esto, terminaron de rescatar el legado colonial. Henríquez Ureña sostuvo lo siguiente: “En toda América, en tiempos de Sarmiento, queríamos olvidar, borrar el pasado colonial”; pero “La cultura colonial, descubrimos ahora [en 1945], no fue mero trasplante de Europa, como ingenuamente se suponía, sino en gran parte obra de fusión, fusión de cosas europeas y cosas indígenas”²⁸. En sintonía con esta propuesta, Picón-Salas afirmó que, durante el siglo XIX, no se podía ver “que más allá de las nomenclaturas y de las formas políticas seguía viviendo y

²⁸ Ésta es una reseña de *De la conquista a la independencia* que Henríquez Ureña publicó en *La Nación* el 25 de febrero de 1945. Cito por Picón-Salas (1975: 9-10).

transformándose la misma materia histórica”, razón por la cual encontramos la vida cultural latinoamericana “desde el momento en que los pobladores europeos arraigan en el nuevo mundo”, etapa en que se inicia “el que será permanente conflicto de la vida cultural criolla: la presencia de elaboradas formas extranjeras [...] y el cúmulo de irresueltos problemas que brotan de las masas indias o mestizas” (1975: 18).

Henríquez Ureña y Picón-Salas tuvieron miradas diferentes respecto del barroco. Para el venezolano, se trata de una época de decadencia cultural; para el dominicano, en cambio, el siglo XVII fue una época en la que se perfilaron las diferencias en base a las cuales los americanos podrían más tarde tomar conciencia de su notoria identidad. Pero aún con sus grandes diferencias, para los dos americanistas constituyó una etapa fundamental para el nacimiento del alma criolla. Por otra parte, integraron sus historias en el espacio amplio del hispanismo. Para esto, tomaron en cuenta la innovación teórica del concepto de transculturación de Ortiz. En este sentido, superaron las nostalgias imperiales de Menéndez Pelayo y los sueños de unidad hispánica de Rojas, comprendiendo las diferencias americanas en el marco de la cultura hispánica general.

Aparte de esta recuperación histórica, como se sabe en América existió también una recuperación literaria del barroco. Al principio ésta se afinó particularmente en Cuba. Allí nacieron Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy, los tres escritores latinoamericanos más importantes en este sentido. Por supuesto, hay innumerables causas que explican esta localización. Una de las más claras es la larga e intensa relación que Cuba mantuvo con España. Las islas del Caribe fueron las primeras tierras que pisaron los españoles y las últimas que abandonaron, al filo del 1900. Allí emplazaron los primeros asentamientos coloniales. En 1511, al mando de Diego Velázquez, partió la primera expedición de conquista de Cuba. En 1515 se fundó Santiago, de la cual Hernán Cortés fue alcalde, años antes de partir a la conquista de México. De la misma ciudad zarparon Pánfilo de Narváez y Cabeza de Vaca para perderse en Florida. Asimismo, si bien la lucha por la independencia fue dura, para un cubano de la primera mitad del siglo, el arte, la literatura, la arquitectura, las costumbres y la comida eran rasgos culturales formados bajo la órbita española. En la Isla, negar la cultura hispánica hubiera equivalido a negar toda la rica y contradictoria historia anterior a Martí.

En las crónicas que Lezama publicó en el *Diario de la marina* entre 1949 y 1950, llamadas “Sucesiva o las coordenadas habaneras”, esas costumbres y esa cultura, que el escritor se enorgullece en llamar criollas, recuerdan siempre la presencia española. En una de las notas celebra, por ejemplo, el día de la raza. En otra, rescata la herrería colonial, que adorna los balcones o cuelga, en forma de lámparas, de los techos, una tradición que se puede resemantizar para elaborar un arte cubano moderno: “Uno de esos trabajos coloniales [...] parece un arlequín de Kandinsky; otro nos recuerda una flor de Paul Klee” (1977: 696). Si tomamos en cuenta que Cuba se encontraba en el ojo de la tormenta en lo que respecta a las amenazas norteamericanas

y que el barroco había ganado un visible prestigio europeo, como pasado cultural y como modelo para la escritura actual, resulta natural que algunos de los escritores cubanos se inclinaran a recuperar esta rica y extensa tradición, mediante la cual podían explicar el nacimiento de las diferencias nacionales dentro del gran campo de la cultura hispánica.

La influencia hispanista se revela incluso en un escritor como Alejo Carpentier. En principio, Carpentier no parece haber tomado en cuenta la influencia española. Por el contrario, buscó explicar la importancia del estilo a partir de la geografía. Según sostuvo en “Lo barroco y lo real maravilloso”, el fenómeno puede explicarse “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” (1975: 188-189). En otras palabras, el barroco existe debido a la exuberancia de la naturaleza americana. Para esto, Carpentier se apoyó en Eugenio D’Ors. Para el escritor, el barroco no es un estilo, sino una disposición estética universal. Así, al igual que el intelectual catalán, lo encontró en un conjunto heteróclito de fenómenos: en las civilizaciones precolombinas, en la Rusia de los zares, en los templos de la India, en el romanticismo, en la naturaleza americana y en los novelistas del *boom*.

Pero el hispanismo igualmente se encuentra detrás de la concepción de Carpentier. Así podemos verlo en el argumento principal de su tesis. Según sostiene, si hay algo que demuestra que el barroco es consubstancial con la naturaleza americana es la etapa de la conquista, época marcada por las crónicas. Escribe en un pasaje de “Lo barroco y lo real maravilloso”: “Y maravillados por lo visto, se encuentran los conquistadores con un problema que vamos a confrontar nosotros, los escritores de América, muchos siglos más tarde. Y es la búsqueda del vocabulario para traducir aquello” (1975: 188). El argumento tiene una gran fortaleza. En Cuba, como en el resto del Caribe, las crónicas resultan fundamentales en la medida en que fue en esos escenarios donde por primera vez se describió el Nuevo Mundo. Pero también revela la raíz hispánica y colonial de su fundamentación del estilo.

En las crónicas, la escritura está definida por los lectores a los cuales se dirigen: unos reyes que no vieron, que nunca van a ver las maravillas del Nuevo Mundo, pero que además son los portadores de la ley. Esa estructura cultural, política y legal de la conquista y la colonia perduró en la explicación del barroco por parte de Carpentier. Ciertamente, esta escritura para los otros, en la que se basa su concepción telúrica del barroco, está ligada tanto a lo hispánico como a los lectores europeos en general. Como observa con sagacidad Ángel Rama, el escritor “Sigue certificando, en pleno siglo XX, la conciencia del letrado de que está desterrado en las fronteras de una civilización cuyo centro animador (cuyo lector también) está en las metrópolis europeas” (1984: 52). Pero la estructura intelectual en la que basa su lectura lo liga de manera clara en el marco de la tradición hispanista en América Latina.

El otro gran escritor cubano del barroco es Lezama Lima. Pero se trata de alguien muy diferente de Carpentier. Este último enmarcó su versión del barroco en la tradición de las vanguardias. Sus ensayos son manifiestos que buscan los efectos de ruptura con la literatura del pasado. En Lezama no se encuentra algo similar. El escritor no se movió con un programa, rechazó las rupturas de la vanguardia y nunca dio una sola definición unívoca de lo que era el barroco. En este sentido, sus conceptos no son conceptos, sino nociones: son palabras que modulan un sentido siempre cambiante y nunca alcanzado del todo. Asimismo, a diferencia de Carpentier, Lezama Lima se colocó abiertamente en la tradición hispánica. Esto significa que comenzó su obra situándose como un contemporáneo de los escritores del '27. Sin embargo, no le interesó el gesto vanguardista, sino la continuidad con un pasado que ellos, durante esa segunda década del siglo XX, supieron valorar. Sus referencias principales fueron Juan Ramón Jiménez, Valéry, Mallarmé, Gide, Martí y Casal. Por todo esto, se justifica el siguiente recorrido a lo largo de las primeras décadas de su producción. Estas páginas buscan la modulación del relato y, como muchos relatos, se complace en comenzar por los primeros años del escritor.

I. LOS PRIMEROS AÑOS DE LEZAMA LIMA

Según recuerda su hermana Eloísa, José María Andrés Fernando Lezama Lima nació en La Habana, en el campamento militar de Columbia, el 19 de diciembre de 1910. El padre, José María Lezama Rodda, era ingeniero, arquitecto y coronel del ejército. La madre, Rosa Lima Rosado, “una mujer fina con la cultura típica de una criolla de su época” (E. Lezama Lima 1979: 13). Por la profesión del padre, él y Rosa, la hermana mayor, pasaron su infancia en campamentos militares. Pero el 19 de enero de 1919, en una misión militar en Pensacola, el padre murió de una simple *influenza*. El futuro escritor quedó marcado por esta muerte prematura. En 1968, le comentó a Eloy Martínez en una entrevista para *Primera Plana*:

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 [...] Mi madre guardó siempre el culto del coronel Lezama: una tarde, cuando jugábamos con ella 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 familia²⁹.

La joven viuda, con sus tres hijos, se mudó a la casa de su madre, en Prado 9, La Habana. Según los recuerdos de Eloísa, la calle Prado era una de las avenidas de las clases alta y media alta. Pero diez años después, en 1929, la situación económica obligó a la familia a trasladarse a Trocadero 132, donde Lezama vivió hasta su muerte, el 9 de agosto de 1976. Los futuros apuros de Lezama dan pruebas de que se trataba de una familia que, luego de haber pasado un tiempo con cierta holgura, se había tenido que acomodar a una obligada austeridad. Según los recuerdos de Fina García Marruz, que lo conoció a principios de los años '40, la casa de Trocadero era modesta. Por otra parte, era muy húmeda, característica nociva para Lezama, que era asmático y que paliaba los ataques con unos polvos franceses, pasando largas horas de la noche sin poder dormir. Lo más interesante de su recuerdo son los muebles, indicio de un perdido pasado de bienestar: “Los muebles –recuerda García Marruz–, demasiado grandes para lo reducido de la sala, llena de objetos y estatuillas, daban idea de haber pertenecido a una casa mayor, de ser los restos de algún bienestar familiar, desde hacía mucho perdido” (1986: 59). Al principio, como se refleja en la educación de Lezama, la familia continuó conservando las apariencias. A los nueve años, el chico ingresó en el Colegio Mimó, que Eloísa recuerda como un colegio prestigioso de la época, donde también se había educado el padre. Terminó el bachillerato en el Instituto de La Habana. Ingresó después a la Escuela de Leyes de la Universidad. Tras una

²⁹ Se cita de la recopilación de entrevistas “Interrogando a Lezama Lima”, en Simón (1970: 12).

carrera accidentada por la tambaleante situación política, Lezama logró el título de abogado, del cual viviría hasta el triunfo de la Revolución.

La muerte del padre y las posibles nostalgias por un bienestar perdido se conjugan con la fisonomía que por entonces había comenzado a cobrar La Habana. Como todas las capitales latinoamericanas, durante la infancia y adolescencia de Lezama la capital de Cuba se encontraba en pleno crecimiento. Aunque nunca alcanzó la magnitud de Buenos Aires o México, su población se multiplicó. En 1910, La Habana contaba con unos 250.000 habitantes; para la década del '50, la población ya había alcanzado el millón y medio de personas. Esta expansión exigió nuevas viviendas y una reestructuración de los servicios, así como también impulsó una modernización de calles, monumentos y edificios públicos. Si Lezama vivió en una casa en donde se recordaban la presencia del padre y los muebles mostraban un pasado más holgado, en igual sentido su temperamento más bien conservador y su vida en La Habana Vieja lo inclinaron a elegir, en el choque entre lo viejo y lo nuevo, el pasado que exhibía su barrio y las acendradas costumbres de los viejos habaneros.

Las *Sucesiva o las coordenadas habaneras*, son un excelente ejemplo de los cambios de la ciudad y de la valoración que sobre esos cambios tuvo Lezama. Con el talante del costumbrista, el escritor ofreció un conjunto de cuadros sobre el clima, las fiestas religiosas, las celebraciones patrióticas y en general sobre aquellos asuntos que compartía con cualquiera de las personas que caminaba por la calle. En una nota encara por ejemplo los apuros económicos del estudiante universitario, que ha aprobado una materia y decide vender los libros para la fiesta de la noche. El librero "hojea la pieza con silencioso recorrido, comprueba su foliación, la edición, la blancura indetenible frente a la destrucción de todos los días"; pero es un librero de viejo, y como cualquier librero de viejo le "Dice solemne, como un sacerdote del culto egipcio, sólo puedo darle dos pesos" (1977: 608). Con el mismo tono costumbrista Lezama levantó la mirada para ofrecer panorámicas sobre la ciudad. Como señaló Prieto, fue optimista: aunque La Habana había cambiado mucho a causa del aluvión migratorio, no era demasiado tarde (1985: 14-19). Las distancias eran cortas, las personas eran personas, no una masa anónima y compacta, y el consumismo se mantenía a raya, al menos en ciertas esferas de la vida, como el arte y la religión. En una de las notas, Lezama defiende esta armónica dimensión que todavía conservaba su capital:

A veces, el que transcurre en pequeña ciudad, complejo inesencial de muchos habaneros, cree que todos los signos le son hostiles, y que es esa misma pequeñez la causa de males e imposibilidades. Pero [...] es el momento cultural de las pequeñas ciudades, es necesaria la vuelta al estado-ciudad, sólo de las pequeñas ciudades (Atenas, Florencia, Weimar) puede surgir el tipo de cultura que tenga la medida del hombre (622).

Con esta defensa de La Habana, Lezama rechazó casi todos los cambios de la capital. En una de las notas habla por ejemplo de la comida y, con una indignación proporcional a su

famoso apetito, denuncia lo siguiente: “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” (613). Este tipo de olvidos corren en paralelo con los cambios arquitectónicos de la ciudad. Mientras describe un negocio de La Habana Vieja, aparece un comprador, “lleno de arcilla y lunares de cal” (618), seguramente un albañil que trabajaba por los alrededores. La aparición del cliente no lo sorprende, pero esto lo vuelve más significativo: los albañiles son tan habituales que se han vuelto invisibles, habitantes cotidianos de una ciudad en pleno auge de la construcción. La Habana todavía podía salvarse; pero lo nuevo se filtraba por las grietas de los viejos edificios coloniales. A unas cuadras de su casa, estaban demoliendo el Mercado de los Polvorines, importante edificio neoclásico, para levantar en su lugar el Palacio de Bellas Artes. El hecho le despertó el siguiente repudio: “nuestros edificios, legados por la colonia, enteros sobre su base, [son] destruidos por la impiedad de una cuartería que ha instalado allí su jauría” (604). Para ir a la librería, Lezama tenía que cruzar el Paseo del Prado. Una década atrás, el gran urbanista Forestier lo había transformado por completo, convirtiéndolo en un moderno y opulento pulmón para la nueva capital. En una de las notas, Lezama sentencia estas novedades: los paseos pueden funcionar en cualquier ciudad, pero en La Habana no; en La Habana no encajan, porque la gente hace lo contrario de lo que debería hacer: en lugar de “marchar, desaparecer, trocarse en corriente que fluye, aumenta y se extingue”, las personas no caminan, se sientan, quedan mudas en los bancos, lo que presagia un futuro digno de una novela de Dostoiévski: “Comenzarán a resentirse, a vivir una doble vida, a esperar encapuchados la aparición de su siniestra oportunidad” (597)³⁰.

Lezama vivió en medio de estas contradicciones. Habitó en una casa en la cual se recordaba el pasado del padre y el bienestar familiar y en un barrio que resistía la modernización y la pérdida de las costumbres. Esto no significa que con su obra se refugiara unívocamente en la nostalgia y lo tradicional. Por el contrario, Lezama asumió la contradicción de la modernidad. Los recuerdos que nos quedan son reveladores en ese sentido. El poeta Eliseo Diego, que lo conoció en 1939 o 1940, convertido más tarde en uno de sus más importantes colaboradores, señala que “Lezama constituye el último destello de nuestro siglo XIX, no en cuanto a su obra – no puede ser ésta más moderna y renovadora-, sino a su figura y su personalidad de criollo” (1986: 90). Esta extraña combinación se acentuó aún más tras la revolución. Moreno Friginals recuerda que, tras el caso Padilla, en cuya autocrítica éste lo denunció públicamente como un contrarrevolucionario, Lezama se encerró en su casa de Trocadero 162, envolviéndose de fantasmas del pasado. Escribe el historiador:

³⁰ Para las reformas urbanas de la primera mitad del siglo XX, cf. Segre (1993).

Esta vida inmóvil, estas amistades poco gratas que lo visitaron y este asilamiento respecto al mundo exterior, crearon en él un clima de confusión e inseguridad. Perdió así el contacto con la obra de 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 (Espinosa 1986: 106).

Pero este encuentro entre tradicionalismo y modernidad no fue consecuencia del encierro, sino más bien de una personalidad y unos intereses que ya habían asomado desde tiempo atrás. Portuondo cuenta una anécdota también interesante en este sentido. Vale recordar que, desde el triunfo de la revolución y hasta el caso Padilla, Lezama pasó años de una intensa vida intelectual. Esto se debe a los trabajos que obtuvo en las instituciones culturales. En 1959 pasó a dirigir el Departamento de Literatura y Publicaciones del Consejo Nacional de Cultura y luego, en 1961, fue nombrado vicepresidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). En 1970 se editaron el libro de ensayos *La cantidad hechizada* y la *Poesía completa*, aparte de que *Casa de las Américas* le dedicó uno de los volúmenes de *Valoración múltiple*. Pero estos trabajos no lo llevaron a abandonar su raro temperamento. Portuondo recuerda la siguiente anécdota, de la época de su trabajo en el Instituto:

En una ocasión vino al Instituto un compañero de la CTC, para discutir sobre algunos problemas de asistencia y de aquellos trabajadores que estaban siempre pendientes del reloj, algo que entonces se conocía como “relojismo”. Cuando terminó de hablar el visitante, Lezama pidió la palabra y dijo: “Yo quisiera que el compañero precisara un poco este concepto de relojismo. Porque cuando Napoleón Bonaparte llegó a Postdam se robó un reloj que perteneció a Federico el Grande, pues se trataba del mismo que éste había usado en todas las batallas en las que salió victorioso. Pero resultó que la batalla siguiente Napoleón la perdió, porque no sabía que el reloj de Federico tenía quince minutos de atraso” (1986: 21).

Lezama asumió esta mezcla de tradicionalismo y modernidad. Pero en este sentido es importante revisar la diferencia que hace Eliseo Diego entre la literatura y la figura que hizo Eliseo Diego. En realidad, este choque se puede advertir en su propia literatura. Sin duda, su poesía es una de las más complejas y radicalmente novedosas y originales de la historia de la literatura en lengua castellana. Pero Lezama, en medio de la modernización que todo lo arrasa, busca volver a los núcleos plenamente significativos de la cultura. Aunque no todos sus temas son tradicionales, con esto su obra se dirige a un rescate absolutamente conciente y explícito de la religión cristiana. En este sentido, su obra asume las contradicciones de la modernidad.

Uno de los aspectos más interesantes de su literatura es que esta confluencia de novedad y nostalgia del pasado se encuentra planteada desde sus primeros trabajos en verso y prosa. A ellos nos referiremos a continuación.

Los paraísos perdidos

A principios de los años '80, mientras revisaba la papelería que había dejado Lezama Lima tras su muerte en 1976, Emilio de Armas encontró un cuaderno que, entre otros inéditos, contenía el manuscrito de *Inicio y escape*. Se trata de un libro de poemas fechados entre 1927 y 1931, es decir, escritos presumiblemente entre los dieciséis y los veinte o veintiún años de edad. El volumen, el registro más temprano de su escritura, está terminado. El joven escritor había encabezado el manuscrito con una portada en la que figura el título, un epígrafe de Juan Ramón Jiménez (el poema número XXIV de *Estío*) y el nombre del autor (José Lezama, sin el Lima materno); luego de los poemas, al pie de los cuales anotó la fecha de composición, se encuentra un índice completo. Todo esto sugiere que el joven escritor seleccionó sus mejores poemas para llevarlos a la imprenta. Por alguna razón que desconocemos, no lo hizo.

Como es de esperar, la crítica situó *Inicio y escape* como uno de los principios de Lezama Lima. Emilio de Armas identificó en el texto un “testimonio inapreciable de la formación literaria del escritor” (1985: 611), y Enrique Saínz especificó que el poemario “nos descubre a un Lezama muy joven [...] influido por la poesía pura, Juan Ramón Jiménez, Lorca, si bien ya encaminándose por la senda que lo conduciría a *Muerte de Narciso*” (1985: 27). Lo mismo afirmaba hace poco Remedios Mataix: “La lectura de esos textos nos ofrece un Lezama en pleno proceso de búsqueda de esa voz propia” que recién encontrará con sus primeras publicaciones (2000: 59). En efecto, y las fechas al pie de cada poema así lo sugieren, el manuscrito es una suerte de registro de la evolución estilística del joven escritor. Los versos de 1927 son sencillos, frescos, mientras que los de 1931 ya anuncian el hermético estilo simbólico que lo caracterizaría en su madurez.

Aparte de su valor documental, *Inicio y escape* plasma la estructura básica de su literatura. Podemos acercarnos a ella a partir de “La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular” (1970), un trabajo en el que Cintio Vitier se refirió a la obra de madurez. En una de sus páginas, describe “El arco invisible de viñales”, incluido en *La fijeza* (1949), el tercer poemario del escritor. La lectura puede extrapolarse al conjunto de la obra de Lezama. Vitier sostiene que en general el método de composición del escritor tiene lo que podríamos identificar como tres momentos. En principio, Lezama toma algún elemento de la realidad (algún rasgo del paisaje, alguna mención directa a algo o a alguien); en un segundo momento, se evade a un plano irreal partir de sugerencias, metáforas y asociaciones; por último, vuelve, como si el poeta girara en espiral alrededor del objeto, cargándolo de significaciones nuevas. Por supuesto, no siempre es posible discernir estos tres tiempos. Pero sí se puede afirmar que la poesía de Lezama propone un intercambio entre el plano real y el irreal. Como en su perspectiva religiosa de lo que se trata es del contacto entre lo profano y lo sagrado, podemos caracterizar el procedimiento a partir de la siguiente observación de Mircea Eliade:

El occidental moderno –observa Eliade en *Lo sagrado y lo profano*– experimenta cierto malestar ante ciertas formas de manifestación de lo sagrado: le cuesta trabajo aceptar que, para determinados seres humanos, lo sagrado pueda manifestarse en las piedras o en los árboles. Pues, como se verá enseguida, no se trata de la veneración de una piedra o de un árbol *por sí mismos*. La piedra sagrada, el árbol sagrado no son adorados en cuanto tales; lo son precisamente por el hecho de ser *hierofanías*, por el hecho de “mostrar” algo que ya no es ni piedra ni árbol, sino lo *sagrado*, lo *ganz Andere* (1981: 19).

La poesía de Lezama Lima puede definirse a partir de esta elaboración de una hierofanía a través de los giros que da alrededor de un objeto del mundo. El manuscrito *Inicio y escape* constituye la primera elaboración de esta perspectiva. En los primeros textos del manuscrito, los que están fechados en 1927 y 1928, el eje se centra en la infancia como plenitud. La infancia es una de las constataciones más directas, más presentes en cada persona, de lo que es el paraíso perdido. Esto, por supuesto, debe relativizarse en función de la clase social y de la historia. La indigencia, la obligación de que el chico viva una vida de adulto, que trabaje y tenga obligaciones materiales, es una prueba, un recuerdo de que no todos viven la infancia como un paraíso. Pero al mismo tiempo, nosotros los occidentales consideramos que se trata de un derecho universal. La *Declaración universal de los derechos del niño* no sólo busca preservar a los chicos del trabajo y la explotación infantil, sino que además construye la idea de que la infancia es una etapa paradisíaca que toda persona debe vivir. Esta concepción tiene por supuesto una raigambre histórica concreta. Podemos recordar el principio del *Emilio*, en el que Rousseau sostiene que “Todo es perfecto al salir de manos del hacedor de todas las cosas; todo degenera entre las manos del hombre” (2010: 179). Incluso cuando Freud instala en la infancia los orígenes de la vida sexual adulta, no deja de plantear que se trata de una referencia paradisíaca que va a acompañar a las personas a lo largo de toda su vida. Así lo expone, por ejemplo, en “El poeta y los sueños diurnos”. Freud sostiene en ese texto que, ante un deseo insatisfecho, una persona puede regresar a un suceso pleno de su vida infantil para crear una fantasía en donde cumple sus anhelos (1981: 1343-1348). Son los sueños del que imagina qué haría si ganara la lotería, fantasía en la que se ve con una despótica abundancia, cuyo modelo es el estado plétórico de la niñez. El paraíso de la infancia, aunque con otro sentido, también se encuentra en Simone de Beauvoir. En *La vejez*, hace la siguiente comparación:

La diferencia radical entre la óptica del viejo y la del niño o el adolescente es que el primero ha descubierto su finitud, mientras que al comienzo de su vida la ignoraba; entonces veía por delante posibilidades tan múltiples y tan vagas que le parecían ilimitadas; el futuro en que las proyectaba se dilatava al infinito para acogerlas (1970: 452).

En su madurez, Lezama Lima se refirió de múltiples maneras a la imagen y la posibilidad infinita. *Inicio y escape* establece el comienzo de esas ideas, al centrarse en la recuperación de la infancia como paraíso perdido. Así, en los primeros poemas del manuscrito, que son los más

tempranos, el joven escritor se coloca ante lo cotidiano y hace descripciones en las que parece buscar el retorno de la percepción de la niñez. Tal vez el más representativo de ellos sea “Al silencio del agua”, texto en el que Lezama se enternece con un poco de agua que se evapora en una roca tras la bajamar:

Apoderóse el hilo de tus colores
De los surcos del agua.
Luce tendida el agua
En el hilo; se va secando

Al sol. En esto el agua
Tiene algo de pañuelo
O de media de algún pequeñuelo (621).

El tema mismo del agua es de una notable candidez. Pero también lo es el tratamiento. El joven Lezama repone el mundo infantil, que tiene pocas palabras y recursos escasos y sencillos, pero que a la vez están cargados de significación y ternura. Compara el agua con una media o un pañuelo, o la personifica con diminutivos, como en un verso en el que dice que “Calladita se va despezando” (621). El poema adquiere lirismo en el contraste entre este tratamiento infantil y el hecho de que el agua se seca al sol para morir. Dice en otra estrofa: “Se siente uno como/ agua colgada del hilo/ de tres colores para morir” (621). Para tomar las reflexiones de Simone de Beauvoir, hay un choque entre la percepción del adulto, que tiene conciencia de la finitud de la vida y de las cosas, y la atmósfera infantil, que vive en la eternidad. Pero la tensión se resuelve en el poema. El agua se disuelve para resucitar en la escritura, del mismo modo que el adulto recupera el paraíso de la infancia para encontrar eternidad.

Los primeros textos de *Inicio y escape* producen dos cosas en relación con el paraíso perdido. En primer lugar, el joven Lezama demuestra que la infancia es una búsqueda estética y no su disposición natural ante la escritura. Esto quiere decir que, en el poemario, demuestra la distancia que lo separa de ella. En segundo término, logra salir de la expresión personal, a la que siempre es proclive la evocación de la infancia, para transformar el paraíso perdido individual en un espacio colectivo. Estos dos aspectos se cruzan en “Pido sencillez”, un arte poético fechado, como “Al silencio del agua”, en 1928. Escribe Lezama luego de los primeros versos:

Sobre el río teñido de colores opacos
-ojo de altamar-, vuela y gira
Una lluvia de ceniza subjetiva, toda robada
Al último engaño íntimo, escape de intimidades (622).

Estos versos entrecortados, que debido al asma que padeció el escritor serán una de sus marcas estilísticas luego de que tan bien las caracterizara Cortázar en “Para llegar a Lezama” (1967), son una crítica indirecta al poema como expresión subjetiva. Ese tipo de poesía no

ofrece colores brillantes, es un robo, un engaño, una lluvia de ceniza, como si el verdadero sentido fuera un fuego y el intimismo un combustible accesorio. Unos versos después, esta crítica se vuelve directa y se ancla alrededor del paisaje:

En la vuelta de una visión cinegética,
Llevado ¿a cuántos Km por hora? Hacia tu dulzura;
Tengo ¿por suerte o por dolor? Que escapar
Al paisaje –falso y brillante, por romántico;
Que como dádiva tú brindas al incauto: cielo mar, nube (622).

La poesía es una visión cinegética, un arte de la caza, que busca la dulzura del paisaje. Pero enseguida rechaza el tratamiento subjetivo, la pintura romántica del cielo, el mar y la nube, la hipálage, que traslada al clima los sentimientos personales. Lezama busca, en cambio, la sencillez del “hilito de agua fresca”:

Telegramática sencillez
Dé poeta ultra. No pido girasoles,
Sólo deseo la sencillez máxima del hilito de agua fresca (622).

La gran diferencia que existe entre los manchones de ténpera de un chico y la pintura de Miró es que en Miró existe una clara intención de recuperar para el arte la percepción única y pérdida de la infancia; de igual modo, la búsqueda conciente del hilito de agua fresca separa a Lezama para convertir los versos cándidos de “Al silencio del agua” en signos de la plenitud infantil. A la vez, al rechazar lo subjetivo, la recuperación de la infancia no es una enumeración de recuerdos, sino un acceso al tipo de percepción de la niñez, mediante el cual la escritura puede dar cuenta de una plenitud significativa tras la realidad colectiva.

En *Inicio y escape*, este uso se concentra en el paisaje cubano. Ciertamente, el joven Lezama utiliza en varios poemas del manuscrito una zoología bucólica, sobrecargada de tradición literaria, que por momentos hace pasar de lo local a lo universal. Pero aún en muchos de ellos se sugiere constantemente el agua, el agua que va y viene, que rodea el manuscrito, como el mar a la Isla de Cuba. Este interés por el paisaje dista mucho de ser representativo. Hay, indudablemente, referentes concretos, como el agua secándose en la roca; pero a la vez esos referentes son raíces a partir de las cuales se despliega orgánicamente el poema, afincado en el suelo cubano. A la vez, según la búsqueda del paraíso perdido, esos objetos mínimos son puertas a lo sagrado, *hierofanías*, cosas que se convierten en símbolos de lo trascendental. Un ejemplo notorio es el primer poema, “La estrella”, que comienza de este modo:

La estrella
Se está mojando en el río, punta por punta;
Se van juntando sus puntas, se van fundiendo sus oros.
En su hondor
La sombra que se diluye en la esponja submarina,

Tiene un recogido clamor (618).

Enseguida el viento es un pañuelo que recoge una hoja del otoño, y la hoja la materialización del aire que bosteza el sol, cambios que producen un sonido profundo, un clamor que surge de la sombra que se diluye en la esponja y luego un silencio que es un “gran vocerío de realidades”. La poesía descubre lo sagrado a través de las cosas del paisaje. Pero a la vez esas cosas afincan el poema en el suelo cubano. En “La estrella”, podemos percibirlo comparándolo con una canción de Silvio Rodríguez, quien, desde las antípodas de la poesía de Lezama, utiliza la esponja y la estrella para cantar sobre la tierra natal:

Hoy no quiero estar lejos
de la casa y el árbol
hoy quisiera estrechar
mi ciudad sumergida
boca de los corales
alma de las esponjas
dureza de las piedras
que se encuentran a veces
ojos de las estrellas de mar y los peces³¹.

Silvio Rodríguez ubica la isla en el mundo y da por descontado que existen otros lugares. Pero esa tierra se diferencia porque es ahí donde se reconoce y donde la palabra tiene un vínculo sentimental con el paisaje. En “La estrella”, en cambio, la unión con la tierra se realiza a través de un contacto místico:

El viento recogió la brizna
Y se perdió el clamor
El alma se hinchó de silencio
Y se fundió en el Alma (618).

En Silvio Rodríguez, la pertenencia cubana está marcada por el sentimiento humano de la nostalgia, mientras que en Lezama existe una corriente religiosa, una cadena cuyos eslabones son el mundo, el poema y el observador: “el silencio hecho cadena/ se eslabonó con el infinito abierto” (619). Silvio Rodríguez expresa su sentimiento hacia Cuba cuando nombra objetos que constituyen parte de su interioridad, como si en su infancia sus pies hubieran sufrido la dureza de las piedras y se hubiera asombrado con los colores de las esponjas; en cambio, los textos de Lezama se colocan en una percepción originaria (la de la infancia, la del misticismo).

En *Inicio y escape*, Lezama ancla la poesía en el paisaje cubano. El tratamiento consiste en revelar lo sagrado detrás de la realidad visible y cotidiana. Para esto, establece dos direcciones. Por un lado, en “Al silencio del agua”, recupera la percepción asombrada de la infancia, paraíso perdido que retorna por la poesía; por el otro, en “La estrella”, hace un trabajo

³¹ Silvio Rodríguez (1978), “Hoy no quiero estar lejos de la casa y el árbol”, del disco *Mujeres*.

místico con el paisaje. La obra de Lezama es un desarrollo de este comienzo sencillo. Si bien con el tiempo, los conceptos se complican y la retórica se vuelve cada vez más oscura, no abandona nunca estos principios de su poesía.

Los principios de la cultura cubana

Si *Inicio y escape* funda la estructura poética de Lezama Lima, también constituye un modelo en micro del desarrollo orgánico de su literatura. El título es revelador en este sentido. El manuscrito es *inicio* mediante el cual el joven Lezama afianza la palabra en el suelo cubano y despliega su recuperación de los orígenes de la cultura; pero a la vez es el primer poemario que *escape*, en tanto le imprime un crecimiento orgánico a los poemas, de manera tal que en cada uno la búsqueda de los mismos principios se complejiza más y más. Este desarrollo puede simbolizarse a partir de la esponja, que aparece en “La estrella”, el primer texto de *Inicio y escape*. Como la esponja, el poema se aferra al suelo cubano. El animal no es un vegetal, hay una frontera delgada que lo separa de las plantas; del mismo modo, el poema no es la naturaleza, pero entronca con ella a partir de esos enclaves mínimos que son las pocas palabras referenciales que utiliza. También son comparables en cuanto a su crecimiento. La esponja filtra el agua para alimentarse de los microorganismos. En este sentido, desde cierto punto de vista puede decirse que el animal es la cristalización del agua en colores azules y amarillos. El poema también se instala en el ambiente y transforma la atmósfera cubana en literatura. Como lo hará en su madurez, el joven Lezama piensa el poema como el relevo cultural de la naturaleza³².

Las fechas al pie de los poemas son un excelente registro de este desarrollo poético. Por supuesto, no son un indicio fiable a la hora de distinguir los cambios de un año al otro. Esto se debe a que Lezama armó el manuscrito como si fuera un libro y lo corrigió con lápiz, lo cual sugiere que lo pensó como un todo y no fue una mera recopilación de textos a medida que los escribía. Pero mirado el poemario de manera global, los cambios entre los primeros y los últimos poemas son notorios. En textos como “La estrella” y “Al silencio del agua” se reconocen con claridad un sujeto poético y la dimensión sagrada detrás del mundo visible. Pero a medida que pasan los años, Lezama comienza a buscar una dimensión más básica. No se queda con la pureza del hombre y un mundo virginal, sino que baja a los primeros principios, aquellos que constituyen a los sujetos y los objetos. Al final de *Inicio y escape* define así una de las líneas más visibles de su obra, esa poesía de significación abierta que parte del caos lingüístico para ir creando desde una masa casi amorfa algunas figuras reconocibles que luego vuelven a hundirse en el magma original. El propio Lezama definió esta derivación en una carta a José Rodríguez Feo del 21 de agosto de 1947, en la cual se refiere a los ocho poemas que publicó en la antología *La poesía cubana en 1936*, separándolos de sus obras de madurez:

³² En “Introducción a un sistema poético” (1954), el escritor establece una comparación similar al identificar el crecimiento del poema con la incorporación del mundo por parte del caracol.

Me alegra que te hayas encontrado con viejos poemas y expreses tu agrado. Sé que no regalas tus elogios, y cuando dices tu agrado es que se ha verificado el saboreo y el agrado es triple. Son versos míos cuando tenía veintitrés o veinticuatro años y ya ahora empiezo a verlos de nuevo con la amistad de la adolescencia. Entonces me preocupaba partir de una pureza para llegar al cristal, a la transparencia suma para después hacerla girar y buscar lentitudes y contrastes. Ahora quizá mi procedimiento sea inverso: parto de una impureza, de palabra o sensación, y después veo como si fuese un monstruo que se limpia de algas y anémonas, cómo la propia música nos deja su peso en el tiempo o se disuelve en otra impureza (1991: 89).

Es curioso que Lezama haya pensado en los textos de la antología preparada por Juan Ramón. En realidad, la segunda manera se encuentra ya en los últimos poemas de *Inicio y escape*. Uno de los mejores ejemplos en este sentido es el soneto irregular "Polar". El título que eligió el joven Lezama es significativo. Tiene un inequívoco anclaje topográfico, extraño por otra parte para un caribeño; pero, al ser un adjetivo, su referencialidad se disuelve en una apertura absoluta, ya que puede referirse a una infinidad de cosas disímiles, como la nieve, los osos, la vegetación, los habitantes, las expediciones o bien la estrella polar. El soneto arranca con el siguiente cuarteto:

Punta de largo guante y largo yelo
Detienen miras en recurva alerta
Y puntas de ínfimas estrías gris de cielo,
Donde mar vegetal sus fríos vierta (628).

El paisaje es de un cubismo abstracto. Las puntas dominan las dos partes del cuarteto, pero apenas consiguen separar, con su contorno quebrado, el hielo del cielo, que vuelven a fundirse en la rima (yelo/cielo). Sin embargo, a pesar de la clara localización topográfica, el poema menciona elementos tan simples y compartidos por todas las cosas del polo que la referencia se torna dudosa y no es posible definirla con claridad. La frialdad, el hielo, el color gris, las miradas y el largo guante no sirven para nada en concreto o sirven para hablar de todo lo polar: la estrella, los picos, la nieve, los osos, las expediciones, los perros y los carros arrastrados por los perros; del mismo modo, el hielo evoca la insistencia modernista y simbolista de que la belleza se encuentra sólo en la palidez cautivante de la nieve.

Sin embargo, de este caos originario va surgiendo un mundo menos incierto. En principio, incluso con la absoluta ambigüedad del primer cuarteto, el joven Lezama se ocupa de algo absolutamente extraño para un cubano. Para un habitante del Caribe, el polo está lejos: habita una tierra donde la nieve es una nostalgia, como dirá Lezama en el poema de madurez "Pensamientos en La Habana". La nieve, el hielo y el polo son cosas a las que se puede acceder en un viaje. De ese choque emerge en el soneto un vocabulario de navegación que le da perfiles más definidos. Así, en el segundo cuarteto nos habla de la brújula y las olas:

Ríos de corcho sin presión de alas negro,
Brújula de olas con corbata lenta;
Prisión dorada para el niño ciego,
Burlando esquinas nauta de la menta (628).

Las metáforas, son casi imposibles. Pero la brújula es el objeto que señala el polo y a la vez un pez marino que, como una aguja, surca las olas al lado del barco y parece orientarlo en su camino. Por otra parte, en el manuscrito Lezama escribió “para el niño ciego”, tachando en su lugar “de delfín ya”. En los dos tercetos el perfil náutico se define como pesca, hasta el último verso, en el que la claridad coloquial gana terreno, expresión de un marino que tiene una novia en cada puerto:

Arponeado, cejijunto, muerto,
-puñal de agua con su risa y pluma-
Vaso de nieve de color abierto,

Que, doble risa suma grave abierto,
Por lo alto, hendido, tenue más luna.
¡No te pongas brava, novia de cada puerto! (628).

Los versos parecen izar un pez. El arpón, “puñal de agua con su risa y pluma”, dio en el blanco. Sugiere enseguida la abertura de la herida: un “vaso de nieve de color abierto” y luego la “doble risa”, tal vez la de la boca y la del corte de la cuchilla. El mundo de lo polar, eminentemente vertical con sus picos quebrados del principio, se transforma en un mundo humano. Algo, tal vez el pez arponeado, se levanta por lo alto. Y luego de que el mundo adopta contornos más firmes, aparece finalmente el-hombre, que le pide a la novia de todos los puertos que no se ponga brava. Lezama baja a los principios cosmológicos para crear de nuevo el paisaje y la cultura.

En la segunda parte de *Inicio y escape*, este tipo de poemas son recurrentes. El joven Lezama abandona el misticismo y el paraíso recuperado de la infancia para colocar como horizonte la sustancia, el substrato, la materia originaria. Con esto se acerca a Tales, Anaximandro, Anaxímenes y Heráclito, filósofos que propusieron que el origen del universo se encuentra en una materia dinámica y fluyente: el agua, el aire, el fuego, lo ilimitado (Mondolfo 1942: II, 276). O bien, debido a la insistencia de estos textos en lo material, el joven Lezama se coloca del lado de los estoicos. La sustancia, el sustrato de lo polar, tiene las cimientos de todos los seres, como si Lezama buscara en la masa amorfa de la nieve la potencialidad del barco y el marino, los picos helados y las ballenas y los delfines. Escribe Armstrong sobre los estoicos:

Los principios formativos de las cosas individuales son partes, en el sentido más literal, del principio universal, trozos de Dios, pero no separados o seccionados de la totalidad. Cuando consideraban el crecimiento y desarrollo de las cosas vivientes particulares, los estoicos hablaban de “*logos seminales*”, semillas del Fuego divino insertas en ellas en sus

orígenes, que causaban su crecimiento y desarrollo hasta llegar a la plenitud de sus respectivas formas (1983: 204).

En consonancia con este tipo de cosmologías, en la segunda parte de *Inicio y escape* Lezama concibe el poema como la búsqueda de la materia originaria en la cual se encuentra la cimiento de todas las cosas. El poema, con un estilo que violenta la sintaxis y la semántica, busca anclarse en esos principios formativos para remontar poéticamente el camino de la creación. Otro ejemplo, muy cercano a "Polar", es "Llega la definición", fechado en 1931. Los primeros versos son sumamente reveladores en este sentido:

Que nieve, tizne y cisne, sus lágrimas de pura alba
Brotó de los almendros enguantados de fina luna,
Para los enamorados.
Hay estrellas; pero la plata ahoga, cotidiana, altísima.
Detrás, por un río sin escamas, veinte manos de plata (632).

El poema alcanza una dimensión más básica que "Polar". Si en ese texto el origen es la nieve y los picos de hielo, en "Llega la definición" el sustrato es la blancura. Los cinco versos intentan capturarla, pero fracasan. El blanco es la nieve que, con un poco de gris, crea al cisne y luego esas lágrimas de "pura alba", que son las almendras que nacen de los árboles bañados por la luz de la luna. La plata relumbra a la noche y el blanco es un río homogéneo por el que pasan veinte manos, que bien pueden ser veinte peces de color plateado. Al hablar de los enamorados, el joven Lezama parece recordar el locus amoenus. Tenemos el río, el árbol, la luna y las estrellas. Pero Lezama desciende al blanco que lo crea y establece una suerte de corriente que va conformando las figuras del tópico literario. Sólo que la pureza del blanco aparece por los efectos, nunca se presenta en su inmutable esplendor. Entonces, en los últimos versos emerge el sujeto poético. Trata de apresar eso que genera el rumor creacionista, pero no lo consigue:

¡Qué dimensiones tan tibias sobre la espalda mía!
Mientras parte el rumor, cerraba las manos.
Lo dejé partir a malograr el verano.
En un túmulo de liras flautas: la Definición (632).

En los primeros poemas de *Inicio y escape*, Lezama se pregunta por el mundo y establece un espacio sagrado a través del paraíso perdido de la infancia y los enlaces místicos entre la realidad y lo religioso. En "Polar" y "Llega la definición" redobla esa pregunta otorgándole mayor complejidad. En ellos establece un sustrato originario. En "Polar" es el hielo y en "Llega la definición" lo blanco. Al final de *Inicio y escape*, Lezama desciende entonces a esos principios y busca reconstruir con el lenguaje el camino de la creación.

El temprano barroco de Lezama Lima

En Lezama Lima, las primeras ideas sobre el barroco pertenecen a esta época temprana. Si bien no se conocen manuscritos de ensayos que sean contemporáneos a la redacción de *Inicio y escape*, las reflexiones sobre el siglo XVII ocupan un lugar destacado entre sus primeras publicaciones. Cabe destacar, entre esos trabajos, las reseñas “Soledades habitadas por Luis Cernuda”, en la que pone en relación a este último con Góngora, y “Un poeta mexicano del siglo XVII”, ambas publicadas en *Grafos*, en agosto de 1936 y abril de 1937 respectivamente. Puestas una al lado de la otra, desde fecha tan temprana Lezama aborda las diferencias que mucho más tarde va a establecer entre el barroco de indias y el peninsular. En América, el escritor percibe un disfrute de la vida, mientras que en España encuentra la vida atravesada por las severidades de la decadencia y el paisaje rocoso peninsular. Esto mismo se encuentra en *La expresión americana* (1957). En ese ensayo, Lezama recuerda las esculturas del Aleijadinho, enfermo de lepra, que trabaja de noche para esconder sus estigmas en la oscuridad; describe la virgen inca de la catedral del Potosí, el mobiliario y el gusto por los banquetes, el espléndido ideal de vida de Sigüenza y Góngora, que contrasta con los apuros económicos, la malograda suerte de su famoso tío cordobés. Sin utilizar el concepto, para Lezama el barroco de indias es el arte vital de la transculturación, mientras que el peninsular demuestra las amargas notas de los tiempos finales. Esta lectura se encuentra ya en las dos reseñas de la década del '30. En la reseña sobre el mexicano Luis de Sandoval y Zapata se ocupa ya del disfrute de la vida y la presencia de la diversidad cultural, una plenitud que en *Inicio y escape* busca a través de la percepción de la infancia y el descenso a los orígenes universales:

se llevaría una grata novela con la vida de este gongorino que se va evaporando entre los aromas del café y el laberinto de su paladar voltario, contemplando con desgano cómo los indios salidos de las fábricas trabajosas, descansan martillando la plata, afilando plumas o se ~~tiñen~~ los senos con delicadas tinturas (1981: 149).

“Soledades habitadas por Luis Cernuda” es una reseña de *La realidad y el deseo*, un pequeño volumen, aparecido ese año en la editorial española Cruz y Raya, que reúne los seis libros de poesía que Cernuda había publicado hasta ese momento. El texto, en el que Lezama aprovecha la situación para reflexionar sobre el barroco de Góngora y la actualización contemporánea que propusieron los escritores de la generación del '27, exhibe ya algunas de las marcas estilísticas de los ensayos posteriores del escritor. Las reflexiones que le suscita el volumen comentado parecen un extenso monólogo interior, totalmente despreocupado en lo que respecta al mantenimiento de la comunicación con su lector. Por este motivo, recién hacia la mitad del trabajo el lector puede enterarse del asunto del trabajo. Por otra parte, Lezama tiende a la glosa, sin avisar que está glosando, y únicamente cita versos aislados. Pero más allá de estos rasgos estilísticos, lo que interesa destacar es que con el ensayo Lezama extrae de la lectura de

La realidad y el deseo una imagen propia de lo que es el barroco de Góngora y propone algunos de los parámetros generales que debe asumir en la actualidad.

El punto de partida de Lezama es una evaluación de las posibilidades literarias que tenía España tras la muerte del poeta cordobés. El escritor se coloca en las antípodas de lo que dice sobre Luis de Sandoval y Zapata. Mientras en México el barroco es un esplendor vital, en España el barroco es la expresión del agotamiento de la cultura. En “Soledades habitadas por Luis Cernuda”, Lezama lo plantea estableciendo una oposición entre Paul Cézanne y Góngora. Según sostiene, el pintor francés podía decir lo siguiente: “he descubierto un camino, con respecto a cuyas posibilidades últimas, puedo considerarme un primitivo” (1936: 138). Cézanne expresa el nacimiento de una forma de la pintura. En cambio, Góngora demuestra todo lo contrario. No sólo fue un poeta extraordinario. Además llevó el verso y la metáfora a sus últimas consecuencias. Por consiguiente, su esplendor es una clausura. Si Cézanne y Luis de Sandoval se colocan en el principio de los tiempos, Góngora se sitúa al final. Por eso, Lezama entiende que la poesía de Cernuda se coloca en una pregunta angustiante: “¿Dónde huir?” (138). Pero si bien los americanos cuentan con el pasado colonial, también ellos están situados en ese interrogante difícil de responder. Todos los poetas contemporáneos en lengua castellana tienen la necesidad de responder sobre las posibilidades actuales del verso luego del cordobés.

En la reseña, Lezama cartografía cuatro posibles caminos: 1) pasar a una poesía de la barbarie instintiva; 2) “Poblar la argentería de Góngora por la novela de una sensibilidad de nervios increíbles” (138); 3) “llevar la palabra, ascendiendo a mero son, hasta su delicia absoluta, hasta su desaparición auditiva o representativa” (138); 4) abrir la poesía a la dimensión irreal de los sueños y los deseos. Lezama descarta las tres primeras soluciones. El primer camino es una salida fácil y poco eficaz, el segundo supone una sensibilidad hipertrofiada y el tercero conduce a la indeseable deshumanización de Ortega y Gasset. El cuarto es el único que le parece verdaderamente enriquecedor. Éste es el camino de Luis Cernuda.

La lectura de Lezama se centra en la inflexión surrealista del escritor español. Según sostiene, la poesía de Góngora es una poesía de la superficie. El poeta describe con un verso asombrosamente preciso la luz que emana de las cosas. Lezama simboliza esta actitud a partir de una torre rodeada de agua. Góngora está parado en esa torre y describe las figuras que se reflejan en la superficie. Para Lezama, la innovación de Cernuda se encuentra en que el poeta se lanza de la torre y se hunde en la profundidad o en el reverso de las cosas. Escribe sobre *Un río, un amor* (1929), uno de los libros que integran *La realidad y el deseo*:

Se verifica la primera fuga en la persecución de la palabra hilada, quedando ahora desangrada, exhausta, rebelada. Vamos a saltar de la torre gongorina al agua neblinosa que le rodea y que acabará por negarla, pero dejando la seguridad de una penetración en el delirio o de una contentiva grafía espacial, mientras el agua despedazada arrostra los gritos de los prisioneros en pena (1936: 139).

Pero no se puede dejar de notar que de este modo Lezama violenta el libro de Cernuda. El escritor podría haber tomado como referencia a Lorca, Alberti o Diego. En cambio, en Cernuda no parece haber una influencia tan marcada de Góngora. Por otra parte, los vínculos entre el salto de Cernuda y la torre poética de Góngora resultan insuficientes cuando Lezama los mira con mayor detenimiento. Únicamente desde una perspectiva general se puede decir que los dos escritores tienen retóricas comparables. Si Góngora es dueño de un dispositivo metafórico asombrosamente preciso para describir el mundo que tiene ante los ojos, Cernuda sólo se le acerca en tanto también posee una capacidad retórica refinada para capturar imágenes de los sueños o de los deseos prohibidos, casi militantemente homosexuales. Lezama mismo reconoce que la relación es tenue. Así, en la reseña comenta que la presencia de Góngora le ha servido a Cernuda únicamente para encarnar sensualmente las imágenes poéticas, o bien, con sus palabras, “para simultanear, en la unidad de su poesía, figuraciones concretas, representaciones desligadas o desvaídas, donde las más duraderas referencias se convierten en alusiones tan voluptuosas como mantenidas” (140). Incluso en *Un río, un amor*, el poemario que, de los que se ocupó Lezama, parece el más cercano en este sentido, lo que pone en juego Cernuda es la discrepancia entre la realidad y el deseo y la promesa de reencontrar una unidad en el inconciente o en el sueño, unidad nunca alcanzada. Escribe, por ejemplo, en “Desdicha”:

Un día comprendió cómo sus brazos eran
Solamente de nubes;
Imposible con nubes estrechar hasta el fondo
Un cuerpo, una fortuna (1936: 74).

O bien, hablando del reencuentro prometido del amante en los sueños, escribe Cernuda en los versos finales de “No sé qué nombre darle en mis sueños”:

Si mis ojos se cierran es para hallarte en sueños
Detrás de la cabeza,
Detrás del mundo esclavizado,
En ese país perdido
Que un día abandonamos sin saberlo (1936: 83).

Pero esta lectura violenta sobre versos no tan cercanos a los de Góngora le permitió a Lezama plantear su propia versión del barroco. En esto, la reseña es central. Al leer a Góngora a través de Cernuda, Lezama rechaza la perspectiva deshumanizada del barroco para plantear la idea de que, en la contemporaneidad, debe convertirse en un lenguaje mediante el cual los brillos retóricos sirvan para expresar las sustancias inexpresables de la cultura. Ciertamente, como si hubiera dado un giro, esto devuelve a Lezama a los planteos del modernismo de Rubén Darío. Pero la historia se mueve en espiral. Ya no se trata de esos “síntomas de la modernidad” que constituyen la locura, la enfermedad, la decadencia o el primitivismo. Para Lezama, el

barroco es una retórica adecuada para encontrar el paraíso perdido de la infancia, el reverso onírico de la vida y el origen cosmogónico de esa segunda naturaleza que habita el hombre y que se llama cultura. Si bien Lezama tardó años en hablar del disfrute del barroco de indias, esta última cuestión está anunciada en la reseña “Un poeta mexicano del siglo XVII”. Inicialmente, el paraíso es la percepción de la infancia; sin embargo, con los años cada vez más claramente va a ser el tipo de vitalismo que une a Luis de Sandoval con el México de su época. En otras palabras, el barroco es el relevamiento literario del paraíso cubano.

Infancia, paisaje y sueños

Podemos ver cómo operan estas ideas en “Fugados”, el primero de los cinco relatos que Lezama publicó, aparecido también en *Grafos* en 1936. El argumento es sencillo. Una tarde de lluvia, Luis Keeler y Armando Sotomayor se encuentran antes de entrar al colegio y deciden fugarse para ir a la playa a ver las olas del mar. Poco después, aparece Carlos y le recuerda a Sotomayor que habían quedado en ir al cine. Los chicos se separan y Keeler se adormece. Cuando se despierta, es de noche, las luces están encendidas y la gente saliendo de los cines. Keeler siente ganas de gritar. El sencillo argumento parece una reescritura libre de las *Soledades* de Góngora. Para el joven Lezama, también la historia es sólo una excusa para trazar plásticas impresiones sobre el paisaje. Pero Lezama, atento a la perspectiva que planteó a partir de Cernuda, no se ocupó de la superficie de las cosas, sino que buscó la mirada del chico, para lograr abrirse al mundo y captar la plenitud recóndita de sus significaciones. Sin duda, esto recuerda lejanamente la edad dorada que había quedado en la casa materna tras la muerte del padre. Pero, en todo caso, está profundamente ligado a los primeros poemas de *Inicio y escape*. En un pasaje, mientras marcha para la escuela, Keeler se detiene a mirar el juego de las gotas sobre un escudo:

Hubo una pausa que fue aprovechada por Luis Keeler, para dirigirse a la escuela apresurando el paso, no obstante se detuvo para contemplar cómo el agua lentísima recorriendo las letras de un escudo que anunciaba una joyería había recurvado hacia la última letra, pareciendo que allí se estancaba, adquiría después una tonalidad verde cansado, sin querer bordear el contorno del escudo (1936: 9).

El reverso de Góngora que Lezama le atribuyó a Cernuda se encuentra en esta mirada infantil que descubre la plenitud significativa del mundo. En este aspecto, Lezama retomó el tipo de perspectiva que había plasmado Rilke a través del concepto de lo abierto. Escribe el poeta, en la *Octava elegía*:

Ven con todos sus ojos las criaturas
Lo Abierto. Sin embargo, nuestros ojos
Están como al revés y colocados
Alrededor de su salida libre

Como trampas. Así, lo que está fuera
Sólo a través del animal nos llega (1970: 36).

Pero, incluso en un chico como Keeler, esta apertura al mundo se da con el ritmo de la pulsación. Va y viene, como van y vienen las olas del mar. Cuando llega al malecón con Sotomayor, los dos se dan cuenta de que eso no era lo que buscaban. No se trata del mar, ni de ningún objeto del paisaje. Sino más bien de la posibilidad de que esos objetos se transformen en *hierofanías*. En un pasaje, esto se produce cuando ambos están mirando las olas, y entonces el ritmo del mar coincide armónicamente con el ritmo de los gestos:

Habían perdido una tarde de colegio, ahora dejaban caer las manos, ladeaban un poco la cabeza, todos corrían y Luis se dejaba mojar los zapatos sin levantar la mirada de la próxima ola. Comprendía que el día era gris, que se habían fugado de la escuela, que Armando estaba a su lado ocupando un espacio maravilloso, doblemente cerrado, espacio rítmico, pues de vez en cuando se llevaba la mano a los cabellos como para obligarlos a mantener una postura irreal, movediza (13).

Cuando Sotomayor se va con Carlos, Keeler queda mirando un alga flotando en el mar. El sueño le cierra los ojos: “Cuando el alga rebotó por última vez contra la piedra ablandada, Luis Keeler se fue hundiendo en el sueño. Un sueño blando, rodeado de algas, algodones, de manos que tocan blandamente un saco de arena y de puntillas” (18). El sueño se convierte en el paraíso central que lo funde con el paisaje:

En el paraíso el agua corría de nuevo y se fabrica el cielo. La línea del paredón se alargaba, y él fue también estirando, adelgazando. Sintió que el pensamiento se le escapaba como había sentido los pasos de la codorniz, para ocupar el centro de aquella alga nombrada, diferente, que podía ostentar su orgullo y sus voluntarios paseos. El tacto insatisfecho ya no podía prolongarse en la mirada o en aquel último fragmento de sus labios. Espeso sueño como de quien pudiese hablar con la boca llena de agua (18-19).

Keeler se disuelve en la irrealidad del sueño a través de esa hierofanía en la que se convierte el alga flotando en el mar. Pero tampoco se trata de un surrealismo. Como se desprende de *Inicio y escape*, el sueño en el caso de Lezama aparece como un espacio en el cual el yo se disuelve en un paraíso universal. Con esto, no sólo inaugura el barroco contemporáneo hispanoamericano, sino que también le da un nuevo sentido a la extensa cadena de recepción del barroco hispánico en general. Como vimos en las reseñas sobre Cernuda y Luis de Sandoval, para Lezama la poética es inicialmente una búsqueda del tipo de percepción de la infancia para descubrir la plenitud significativa y paradisiaca que se encuentra detrás del paisaje cubano.

II. PRIMEROS PROYECTOS EDITORIALES

Como ya vimos, a poco de comenzar sus estudios de Derecho Lezama se vio obligado a interrumpirlos por la clausura de la Universidad. Volvió, definitivamente, en 1937, para recibirse de abogado al año siguiente, con su tesis *La responsabilidad criminal en el delito de lesiones*³³. Raro título para un poeta tan poco interesado en la burocracia cotidiana. Pero lo cierto es que, hasta la Revolución, Lezama vivió gracias a la abogacía. Según Gema Areta Marigó, una vez recibido ingresó a un bufete de un reconocido abogado de La Habana. Poco después, en 1940, logró un puesto en la cárcel de La Habana, como Secretario del Consejo de Defensa Social y en 1949 consiguió su traslado al Ministerio de Justicia. Ésta no debe haber sido una actividad inspiradora. Según recuerda Manuel Moreno Fragnals, en ese puesto Lezama tenía una jornada de seis horas diarias, que dedicaba al estudio y organización de expedientes de presos comunes, que cumplían condenas por escándalo público, robo y juegos prohibidos (1986: 99). Eloísa Lezama Lima presenta un panorama más tétrico: “Allí vivió días de horror por las insurrecciones de los penados y su desconocimiento del manejo de las armas” (1979: 16). Cuando, en una carta de mayo de 1949, le informó a Rodríguez Feo de su traslado, le confesó que se aburría enormemente en la prisión: “su mediocridad, su continuidad, se habían convertido para mí en algo duro e inhóspito, que me pesaba por dentro y por fuera” (1991: 158). Pero aun así, le fue necesario trabajar. Como lo revela la sorpresa de Virgilio Piñera de que *Sur* pagaba las colaboraciones, en Cuba el trabajo literario no era rentado, mucho menos en revistas como las de Lezama Lima, cuyas ventas ni siquiera lograban saldar los gastos de edición³⁴.

Según insiste la crítica, el joven que volvió a la Universidad en 1934 era distinto del que había empezado derecho en 1930. La imagen que nos queda de su primer paso por la Universidad es la de un estudiante que estaba al borde de la militancia activa en la política inmediata. Recuerda haber participado de la protesta contra Machado del 30 de septiembre de 1930. Por otra parte, de acuerdo con lo que dijo en una entrevista de 1970, desde los catorce años se había interesado por la reforma universitaria de Argentina y México³⁵. Otros testimonios parecen confirmar que, en efecto, durante su primera etapa universitaria estuvo cerca de la militancia estudiantil. José Antonio Portuondo, compañero del joven Lezama, destaca su temprana admiración por Julio Antonio Mella, dirigente del movimiento reformista cubano y luego fundador del primer Partido Comunista, asesinado en México en 1929 por las fuerzas de Machado. Muchos años después, en *Paradiso*, le haría un gran retrato. Pero ya durante su época de estudiante le rindió un sentido homenaje. Portuondo recuerda lo siguiente:

³³ Sobre estos datos, cf. Marigó (2001).

³⁴ El sueldo no le alcanzó ni siquiera para completar la subvención con la que publicó el libro de ensayos *Analecta del reloj* (1953), que sacó gracias al respaldo de Rodríguez Feo. Cf. Rodríguez Feo (1991: 168).

³⁵ Así lo comenta en la entrevista “Lanzar la flecha bien lejos” (1970). Reproducida en Espinosa (1986).

Por aquellos años, Lezama estaba en el grupo de los estudiantes más politizados. 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 (1986: 18-19).

Tal vez el joven Lezama tuvo una vocación política que se frustró por las sombras que se irguieron sobre La Habana; tal vez esa vocación nunca estuvo por encima de sus deseos de ser escritor; o tal vez los dos proyectos coexistieron y Lezama fue resolviéndolos a través de su dedicación a la poesía. Pero lo cierto es que, cuando en 1934 volvió a la Universidad, se alejó de la política inmediata. Ese año rechazó la propuesta de Eduardo Depuy, su compañero de colegio y facultad, para afiliarse al Partido Auténtico. Le reprochó incluso que se dedicara a la “politiquería” (1986: 25). *Inicio y escape* es igual de revelador. En el manuscrito olvidó la protesta del 30 de septiembre y los asesinatos de Trejo y Mella para dedicarse a la esencia poética de lo cubano. Todo un tema que lo alejaba de la realidad inmediata, pero que pocos años después lo llevó a definir una instancia política de otro orden: “una Teleología insular”, como le diría a Cintio Vitier en una carta de enero de 1939, es decir, nada menos que la creación de una cultura cubana, en tiempos en los cuales, según opinaría desde entonces, la participación en la política era una pérdida de tiempo y, más grave aún, era participar en una actividad fundamentalmente sospechada de corrupción.

Estos cambios no se dieron en soledad. Desde sus primeras publicaciones, la obra de Lezama se desarrolló dentro de la experiencia colectiva de sus revistas de literatura y cultura. Comenzó con *Verbum* (1937), de la cual fue secretario de redacción, y continuó luego con *Espuela de plata* (1939-1942), bajo su dirección, *Nadie parecía. Cuaderno de lo bello con Dios* (1942-1944) y *Orígenes* (1944-1956), dos revistas que codirigió, respectivamente, con Ángel Gaztelu y José Rodríguez Feo. Lezama fue, en este sentido, un importante animador cultural. Alrededor de sus revistas se conformó un grupo de escritores y artistas plásticos estable, reunidos con el propósito común de conformar una cultura nacional, en un momento político por todos reconocido como sombrío. En esta experiencia grupal, Lezama asumió el lugar prominente. Desde luego, esto significa que sus compañeros lo ubicaron como referente de la cultura de la época, pero a la vez es importante señalar que logró esto porque los escuchó, de manera tal que su obra emergió del contrapunto entre sus textos y los de los demás.

Lezama asumió con rapidez este lugar destacado. Podemos percibirlo al contrastar dos recuerdos, uno sobre los tempranos años '30, y otro sobre principios de los años '40. El primero es el de Ángel Gaztelu, uno de los grandes colaboradores de sus revistas, que se ordenaría

sacerdote en 1938. En “Su estatura espiritual y humana era inmensa” (1986), Gaztelu dice haberlo conocido en 1932, luego de lo cual comenta, entre otras cosas, lo que sigue:

En mi caso personal Lezama me ayudó a encauzar mi vocación literaria. A mí siempre me interesó la literatura y, en particular la poesía. Al conocerle yo había cursado cuatro años de Humanidades en el Seminario. Mi educación, no obstante, era en ese aspecto muy antigua. Mi profesor nos recomendaba que ante todo leyéramos a los clásicos, y no se le podía ni hablar de los escritores modernos. Esa formación chocó con las lecturas que me orientaba Lezama. Fue así como se fue modificando mi estilo (1986: 31).

El respeto que Gaztelu dice haber tenido por las opiniones del joven Lezama revela la capacidad que ya desde muy temprano había logrado demostrar entre sus conocidos. Podemos explicárnosla, en este caso puntual, por el contraste entre la educación institucionalizada del futuro sacerdote y la formación libre de su amigo. Pero lo notable es que, cualquiera haya sido la razón por la cual le mereció tanto respeto a Gaztelu, Lezama sobresalía aun sin haber tenido por entonces nada publicado. Puede ser, por supuesto, que sus textos circularan de mano en mano y los expusiera en algunas lecturas colectivas; de todos modos, era Gaztelu y no Lezama el que podía exhibir los honores de la imprenta: “Lezama leía los poemas –recuerda el sacerdote–, me los criticaba, me decía cuáles debía publicar y cuáles no; y cuando llegó a Cuba Juan Ramón Jiménez, le dio a leer mi primer libro” (31). Incluso antes de haber publicado, Lezama era alguien admirable entre sus conocidos.

Si saltamos ahora algunos años adelante, entre fines de 1930 y principios de 1940, encontramos a Lezama plenamente instalado como referencia de un grupo importante de escritores. Podemos verlo con los recuerdos de Cintio Vitier y Fina García Marruz, quienes se casarían más tarde y serían otros dos importantes colaboradores de sus revistas. El primero le escribió por primera vez en 1938 para invitarlo a una lectura de poesía. Tenía apenas diecisiete años y, recién ingresado en las Facultades de Derecho y Filosofía y Letras, había proyectado realizar el evento con el apoyo de la Fraternidad Cultural Estudiantil IOTA ETA, cuyo nombre revela la gravitación que hasta en el detalle tenía la cultura norteamericana. La invitación a Lezama Lima era un reconocimiento tácito, por parte de Vitier, de la importancia que a sus ojos ya tenía como escritor. El recuerdo de Fina García Marruz es aún más notorio en este sentido. Parece haberlo conocido poco después de 1941, año en el que Lezama sacó *Enemigo rumor*. Uno de los pasajes memorables de su diario es la evocación de su primer otoño universitario, probablemente de 1940 o 1941, época de asombros en la que ella y su hermana conocen a Vitier y Diego, otro de los poetas que conformarían el grupo de Lezama. Escribe García Marruz:

Lezama, algo mayor en edad, y del todo, en prestigio poético, era cosa aparte. Cintio era el único que lo conocía y quien me lo señaló un día, en uno de los pasillos de la Universidad, y recuerdo aún la extrañeza de ver tamaño peso de autoridad en rostro tan joven, en aquel rostro a la vez ferviente y desdeñoso, un poco pálido (1970: 282).

Ya antes de ese primer otoño de los años '40, un poeta amigo le había hablado de él. Le llegaba así, desde muy chica, lo que ya a esa altura constituía cierta mitología alrededor de Lezama. Entonces le escribía cartas que no le mandaba. Cuando finalmente ingresó a la Universidad y Vitier se lo señaló, le escribió lo siguiente:

Cuando lo vi por primera vez, amigo Lezama me pareció Ud. algo así como saliendo de firmar una ideal Constitución política de 1936, un constitucionalista de la poesía. Tenía de éste la verbosidad (en su figura, pues es curioso que nunca lo había oído hablar), la cláusula cargada, la cita culta, oratorio como el dibujo de un cisne, rodeado de claveles, con fondo de veta de mármol gris. Tenía de éste el estrado detrás, la corpulencia futura, el bigotillo negro. La redacción de su Revista me la imaginé, infantilmente, lo sé, pero sin poder evitarlo, como el interior de un palacio marino (282).

La imagen de Lezama ya estaba instalada con la publicación de *Enemigo rumor* (1941). Poco después de que fuera a escuchar algunas de sus conferencias o lecturas, García Marruz así lo asegura: “Era para nosotros el hombre vivo y ya la leyenda, que no tiene que esperar al tiempo o a la muerte para dejarnos oír un brindis que ya nos suena distante, que nos entristece con su belleza, y ese esplendor humano, el más efímero, el más penetrante esplendor” (288). Ciertamente, habían pasado muchas cosas entre la admiración privada que le rendía Gaztelu en 1932 y esta imagen casi mítica que una década después resplandecía entre gente que no tenía con él un trato personal. García Marruz anota en su texto algunos de los trabajos que habían constituido tan tempranamente esta imagen, recordándolos en la carta que le escribió luego de que se lo señalara Vitier, y que finalmente nunca le envió:

Le hablaba de la impresión que me había hecho su “Secreto de Garcilaso”, de su prosa que me resultaba alegre porque me proponía un esfuerzo y esto siempre era algo bello; le hablaba de las sucesivas lecturas que había hecho de su *Enemigo rumor*, el hechizante libro; de *Muerte de Narciso* con “su fauna de lo nevado maravillándome: garzas, antílopes, cabelleras, granizo, valva, coral, ciervo, conchas, abejas, llama, blancor y muerte”, concluyendo muy a lo Juan Ramón: “Como a nuestra isla, a su poema lo bañaba ya el mar desnudo” (282).

En pocos años, Lezama se convirtió en un escritor central. En este capítulo se abordan algunos de los elementos que contribuyeron a la conformación de su obra y su figura iniciales.

La revista *Verbum*

El paso más importante para la obra y la figura pública de Lezama es la revista *Verbum*. El escritor la fundó en 1937 y tiró tres números a lo largo de ese año. Según cuenta en “Recuerdos: Guy Pérez Cisneros”, la idea había sido de René Villarnovo y Manuel Menéndez Massana, quienes le propusieron sacarla cuando volvió a la Universidad. Se trataba de una publicación financiada por el decano de la Facultad, Roberto Agramonte, y era el “Órgano Oficial de la Asociación Nacional de Estudiantes de Derecho”, tal como lo recuerda el lema

debajo del título de la portada. Lezama ocupó el cargo de Secretario de Redacción, mientras que Villarnovo fue su director y Menéndez Massana pasó a formar parte del Consejo de redacción, junto con Guy Pérez Cisneros, Lozano Pino, Pazos y Martínez Bello. A pesar de esta distribución de tareas, *Verbum* tiene la inconfundible marca de su estilo. Así lo revela la nota de presentación, redactada notoriamente por él, lo mismo que una suerte de editorial del tercer número, referido a un escándalo sobre los concursos de la Facultad de Derecho. Otro tanto cabe decir de las colaboraciones. En sus páginas no hay un solo texto de Villarnovo ni de Menéndez Massana; en cambio, aparecen varios de los escritores y artistas plásticos que lo acompañarán en sus empresas editoriales, lo cual le da un acabado prolijo, casi orgánico en cuanto a las ideas y a los gustos estéticos por los que se pronuncian los colaboradores. Publican Juan Ramón Jiménez, el padre Ángel Gaztelu, el crítico de arte Guy Pérez Cisneros, el artista plástico René Portocarrero, aparte de que están aludidos los pintores que luego formarían parte del grupo *Orígenes*. El primer número es el más notorio en este sentido. En sus setenta y dos páginas hay un texto de Juan Ramón Jiménez, dos de Lezama Lima, otros dos de Guy Pérez Cisneros y la traducción de unos fragmentos de Julien Benda.

Pero, a diferencia del resto de las revistas de Lezama, *Verbum* era una publicación anclada en la universidad. Esto no se advierte tanto en las relaciones con el derecho, en verdad casi inexistentes. Gastón Baquero, un colaborador que luego lo seguirá en el resto de sus proyectos editoriales, recuerda que cierta vez le preguntó a Lezama por qué no le pedía un texto a Agramonte, que era no sólo el decano, sino también el sostén económico de la publicación. La respuesta es asombrosa: “ese señor no colabora aquí, porque no tiene nada que ver con nosotros”³⁶. A pesar de todo, hizo alguna concesión. Así, en el segundo número apareció una reseña sobre el volumen *Curso de legislación hipotecaria*, un manual para uso de los estudiantes preparado por el doctor Manuel Dorta Duque. El anclaje de *Verbum* en la universidad no se encuentra, en este sentido, en el interés por los temas jurídicos. Desde el principio Lezama desairó notoriamente a su carrera. Se recibió de abogado para satisfacer a su madre, según recuerda en 1970, y su título únicamente le interesó en la medida en que le dio un ingreso magro, que le permitió comer, aunque no publicar. Pero aun así, *Verbum* está anclada en la universidad, porque la revista se posicionó en el convulsionado clima institucional de la década del '30. Fue en parte un emergente tardío, aunque moderado, de la Reforma Universitaria, que, nacida en la Córdoba del '18, se había abierto paso a lo largo del continente. *Verbum* no sólo es incomprensible sin ese movimiento estudiantil, sino que la revista tampoco podría entenderse sin la constelación intelectual que se organizó alrededor de esa primera gran irrupción de la juventud en la cultura latinoamericana. Por esta razón, es imprescindible una mínima caracterización, como paso previo a la lectura de la revista de Lezama Lima.

³⁶ Citado por Marigó (2001: 33).

Algunos aspectos del movimiento estudiantil

El movimiento reformista llegó a la universidad de La Habana, por entonces la única de la isla, en 1923. Como el resto de los países de América Latina, las causas deben buscarse tanto en la emergencia de la juventud a impulsos del *Ariel* de Rodó como en los dilemas políticos de principios de siglo. Pero en Cuba tuvo ciertas particularidades, surgidas de su independencia tardía. Como señaló Halperín Donghi, desde un punto de vista global la Reforma Universitaria fue una de las expresiones que adoptó la lucha contra las oligarquías, que fuera de la universidad llevaron adelante los obreros y los sectores medios urbanos. Este clima convulsionado era, a su vez, un síntoma de la pérdida de la hegemonía europea sobre América Latina a favor de la influencia norteamericana y el fin del monopolio de legitimidad del que había gozado el constitucionalismo liberal. En Córdoba, los estudiantes universitarios del '18, y luego en el resto de la región en los años sucesivos, tradujeron este conflicto al interior de la institución a la que pertenecían:

El movimiento reformista confiesa la doble inspiración de la revolución rusa y la mexicana; esos ejemplos le animan a luchar por una modificación de los estatutos universitarios que elimine el todo poder de los profesores (reclutados demasiado frecuentemente dentro de *cliques* que son, a su vez, parte de los sectores oligárquicos) obligándolos a compartir el gobierno con los estudiantes (provenientes en parte creciente de sectores sociales más modestos, aunque sólo excepcionalmente populares) (1997: 306).

En Cuba, la reforma se radicalizó, a tono con las particularidades históricas de su reciente vida independiente. Existía en la Isla, de manera más enérgica que en los otros países a los que llegó el movimiento estudiantil, una conciencia de que la Revolución de independencia estaba incompleta y que debía reavivarse para lograr la emancipación nacional. Por supuesto, al igual que en la Argentina, se comprendía que se estaba dando un proceso de sustitución de una metrópoli por otra; pero en la Cuba de la enmienda Platt, se trataba de un dato mucho más concreto, porque en lugar del paso de la tutela inglesa al predominio norteamericano se transitaba el camino amargo de la metrópoli española a la sujeción constitucional, y no sólo comercial, a los Estados Unidos. Si, como en otros países, el movimiento reformista buscó erradicar las oligarquías universitarias en el marco de reivindicaciones políticas que atendían a toda la sociedad, en la Universidad de La Habana tuvo tintes dramáticos, porque la aceptación de los principios del '18 estaba a un paso del antiimperialismo y la revolución.

Así lo entendió Julio Antonio Mella, fundador del movimiento estudiantil cubano y del primer partido comunista de la Isla. A instancias suyas se organizó, en 1923, el Primer Congreso Nacional de Estudiantes. Presidido por Mella, sus propósitos eran "luchar por los mismos principios que, enunciados por la juventud cordobesa de 1918, llevaron a renovar las universidades argentinas por el único medio posible, por el sagrado medio de la agitación

revolucionaria”³⁷. El manifiesto nacido de esa reunión, en la que se dispuso la fundación de la Universidad Popular José Martí, tuvo como ejes, al igual que en otros países, el co-gobierno y la búsqueda de reorientar la universidad a las necesidades de la sociedad. El texto propuso derechos y deberes de los estudiantes. Entre estos últimos, el primero es fundamental:

El estudiante tiene el deber de divulgar sus conocimientos entre la sociedad, principalmente entre el proletariado manual, por ser éste el elemento más afín del proletariado intelectual, debiendo así hermanarse los hombres de trabajo para fomentar una nueva sociedad, libre de parásitos y tiranos, donde nadie viva sino en virtud del propio esfuerzo (56).

No se trata de una expresión más. Cinco años después, Mella redactó un texto, “Tres aspectos de la Reforma Universitaria”, en el que subrayó aún más claramente la idea de que, en Cuba, el movimiento debía hacerse cargo de la Revolución de independencia y llevarla finalmente a su realización. Mella declaraba, con enérgica claridad, que se debía constituir un tribunal de honor para resolver las acusaciones levantadas a los profesores y proceder a su confirmación o expulsión. Pero no se trataba de cuestiones académicas, o bien éstas no eran el fondo de la cuestión. Lo que le inspiraba la conformación de ese cuerpo era la necesidad de concluir la labor iniciada por la revolución de independencia y el deber de que la universidad liquidara a los profesores reaccionarios, aliados a los latifundistas, los patronos y los clérigos:

En los movimientos universitarios de Latinoamérica, la juventud es la que ha expulsado a esos maestros por medios revolucionarios. Aquí, si la juventud no lo ha hecho, si no lo hace, el propio llamado “partido revolucionario” debe hacerlo por su salud y seguridad. No hay razón para expulsar clérigos, matar latifundistas y condenar patronos abusadores y permitir a sus aliados intelectuales los profesores reaccionarios que continúen ocupando sus posiciones: ellos tienen un pensamiento tan estéril como un latifundio, una fe hipócrita como la de los clérigos y son tan explotadores de conciencia como un patrón capitalista (270).

Esta aclimatación cubana de la reforma, que rápidamente se convirtió en un movimiento que hereda la Revolución de independencia para realizarla, se torna también antiimperialismo declarado, en tanto la mayor traba para el logro de sus objetivos era la Enmienda Platt y la dependencia de hecho de la economía norteamericana. En 1925, tras la expulsión de varios estudiantes de la universidad, Mella lo vio con toda claridad:

La Universidad debe tomar participación en las luchas de la sociedad, habían dicho los estudiantes reformistas. Cumpliendo este postulado organizaron una contramanifestación de protesta por la que el Gobierno Nacional había hecho en señal de gratitud a los Estados Unidos, porque los magnates de Washington no nos habían robado la Isla de Pinos. Muchos estudiantes cayeron, ensangrentando las calles de la Habana, por defender la soberanía y la dignidad del pueblo de Cuba, que no estaban representadas por su

³⁷ Los textos de la Reforma se citan de Cuneo (1974).

La Reforma Universitaria sembró una línea política radicalizada. El marxismo, el antiimperialismo, la revolución. Sin embargo, no fueron ésas las únicas líneas que abrió. Para Mella la reforma también estaba ligada a la emergencia de la juventud y la crítica al positivismo. Así lo pronuncia firmemente en “Tres aspectos de la Reforma Universitaria”: “La juventud, nutrida por los restos del “cientificismo porfirista”, que aún perdura como tendencia, no será impulsadora de la Revolución, sino un lastre”. Por cierto, en su caso este rechazo del positivismo está íntimamente ligado a la condena hacia los clérigos, los latifundistas, los patrones abusadores y los profesores reaccionarios. Pero la crítica al positivismo y la afirmación de los valores de la juventud tenían raíces de otra índole que en consecuencia estaban en condiciones de poblar también el paisaje reformista creado en la Universidad.

En primer lugar, la crítica al positivismo y la afirmación de los valores de la juventud contaba entre sus fuentes primeras el *Ariel* de Rodó. Asimismo, no hay que olvidar que, con su texto, el ensayista uruguayo había reaccionado contra las pretensiones hegemónicas de los Estados Unidos sobre América Latina. En efecto, Rodó había publicado el *Ariel* a poco de producirse la independencia cubana. Por otra parte, recordemos que hacía poco había sesionado el Congreso Panamericano (1895), al que asistió Martí como corresponsal para *La Nación*, a instancias del cual escribió los grandes textos “Madre América” y “Nuestra América”. En él, los representantes norteamericanos trataron de imponer su hegemonía económico-militar en la región. Rodó se pronunció en contra de esta política. A su vez, rechazó la cultura utilitaria, reivindicó el espiritualismo europeo y dedicó su texto a la juventud de América.

Pero el *Ariel* también reinstaló las posibilidades del hispanismo. En efecto, la lucha de Rodó contra la amenaza norteamericana y su cultura utilitarista tomó como uno de sus canales la reivindicación del legado español y de las tradiciones pre-revolucionarias. Lo mismo sucedió con Darío. Además, esta invitada “peregrinación a las fuentes hispanocristianas de Latinoamérica”, como señala Halperín Donghi, no era una exclusiva lucha contra el nuevo imperialismo que amenazaba ya con instalarse. Contra los enérgicos postulados que adoptó la radicalización de la Reforma Universitaria, la vuelta al legado hispánico era una respuesta de las oligarquías locales ante las innovaciones políticas que comenzaban a asomar. Dicho de otro modo, el arielismo fue también una estrategia defensiva de la pronta conquista de derechos por parte de las clases populares. Si el reformismo, y sobre todo el reformismo cubano, supo retomar la valoración de la juventud y el antiimperialismo que ya asomaba en Rodó, no dejaba

³⁸ Y a esto debe añadirse un dato puntual, que revela Christine Hatzky (2003). La Reforma era una cuestión apremiante también porque, debido a las deficiencias de la Universidad de La Habana, los ingenieros que ocupaban sus puestos en las industrias cubanas eran en su mayoría especialistas norteamericanos (189). Incluso si nos enfocamos únicamente en este aspecto, se comprende la rápida transformación de la reforma estudiantil en un movimiento revolucionario y antiimperialista general.

de quedar abierta la posibilidad de reestablecer esa línea mucho más conservadora.

Por otra parte, el hispanismo y la crítica al positivismo contaban por entonces con otra referencia insoslayable: Ortega y Gasset. Sin duda, el filósofo español siempre se mostró reacio al avance de las reivindicaciones populares. Sin embargo, diseñó un apartado teórico sumamente útil y difundido para superar el positivismo porfirista y a la vez para comprender las tareas que se asignaba la juventud. En primer lugar, ya desde *Meditaciones del Quijote* (1914) había planteado la famosa tesis de que el hombre es también su circunstancia, proponiendo con esto una superación de las abstracciones, en tanto el pensamiento se hacía desde unas condiciones materiales y espirituales, desde una vida concreta, en un país, en una cultura y en un tiempo en particular. Postulaba, así, una razón vital. Por otra parte, en *El tema de nuestro tiempo* (1923) hizo además una comprensión del problema de las generaciones, de una indudable utilidad para comprender el lugar que desde fines del siglo XIX se le estaba asignando a la juventud. Según el ensayo, toda generación posee una sensibilidad vital particular, lo que significa que posee también una misión histórica determinada. Por consiguiente, para Ortega existen generaciones acumulativas, que surgen de su identificación con los valores de las que las preceden inmediatamente, y generaciones polémicas, cuando se produce una ruptura con el pasado. Lógicamente, las primeras constituyen “tiempos de viejos” y las segundas “épocas de jóvenes”.

¿Hasta qué punto estas ideas influyeron en el clima de la Reforma? Tzvi Medin señala una anécdota. En 1923, Víctor Haya de la Torre, emergente del reformismo peruano y desterrado de su país por el gobierno de Leguía, asistió al Primer Congreso Nacional de Estudiantes de La Habana en carácter de presidente honorario. Por supuesto, su imagen estaba basada en el capital político adquirido en las pasadas luchas limeñas. En Cuba, ante los estudiantes reunidos en 1923, Haya de la Torre retomó estas ideas, tan acordes con el reformismo, al citar a González Prada y señalar, tajante, “Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra”. Como observa Tzvi Medin, “La cita es de un peruano, la legitimación teórica de Ortega” (1994: 54). Lo mismo puede decirse de la insistencia en la moral que puso el manifiesto del Primer Congreso: “El estudiante tiene el deber de permanecer siempre puro, por la dignidad de su misión social, sacrificándolo todo en aras de la verdad moral e intelectual” (56). Si por un lado puede leerse como un argumento hacia la radicalización, por el otro también es admisible comprender esa exigencia a través de la razón vital de Ortega y Gasset.

Pero no hace falta encontrar influencias directas o contradicciones en el ideario de la Reforma. En rigor, coexistieron una perspectiva radicalizada como la de Mella junto con otro tipo de formulaciones, hispanistas, espiritualistas, reacias a la irrupción en la política inmediata. Ambas líneas conformaron lo que podríamos llamar el paisaje cultural de la Universidad luego de la Reforma. En todo caso, Lezama Lima hizo sus elecciones sobre el trasfondo del ambiente reformista instaurado en el '23. Por supuesto, éstas no apuntaron a la línea revolucionaria. Por el

contrario, retomó la perspectiva espiritual, alejándose de las protestas callejeras de la política concreta. En esto *Verbum* fue central.

Verbum

Verbum buscó superar las luchas estudiantiles de las décadas del '20 y del '30. No continuó las proclamas políticas luego de la muerte de Trejo ni mucho menos tomó como ejemplo la radicalización de Mella. Pero aun cuando buscó plantear un tiempo nuevo dentro de la universidad, no pudo hacerlo sino mediante un posicionamiento concreto respecto de la militancia inmediata y a través de una selección de tradiciones que estaban instaladas en el paisaje institucional conformado con posterioridad al clima reformista nacido en 1923. La nota de presentación, sin firma, aunque redactada inequívocamente por Lezama Lima, lo puso notoriamente en claro. El flamante secretario de redacción habla en ese texto de la dolorosa falta de expresión e identidad de la universidad. Pero las causas ya no las encuentra, como lo hizo el temprano reformismo, en la oligarquía docente, sino en las clausuras dictatoriales y los optimismos poco profundos de la lucha política estudiantil, dos aspectos a los que alude al enjuiciar lo que llama las “ociosas vacaciones” y los “entusiasmos superficiales”. Escribe Lezama en la primera parte de la presentación:

No hay duda alguna que nuestra Universidad en su fase actual, -consecuencia de etapas sucesivas de ociosas vacaciones y de entusiasmos superficiales-, atraviesa el momento subrayable en que el dolor de no haber sabido articular su expresión, empieza a recorrerla. Es ya un claro signo. Quisiera la revista “VERBUM”, ir despertando la alegría de las posibilidades de esa expresión, ir con silencio y continuidad necesarias reuniendo los sumandos afirmativos para esa articulación que ya nos va siendo imprescindible, que ya es hora de ir rindiendo. La Universidad ha sido hasta ahora un mero eco de las equivocaciones radicales que dentro del *demos* suelen presentarse en forma de llamadas contradictorias y de antinomias irresolubles lo que aparece claro y cernido trasladado a las esencias del ser. Estamos urgidos de una síntesis, responsable y alegre, en la que podamos penetrar asidos a la dignidad de la palabra y a las exigencias de recalcar un propio perfil, un estilo y una técnica de civilidad. La función y la búsqueda de ese estilo, consistirán en el necesario aislamiento y rescate de aquellas fuerzas de sensibilidad y de fervor que puedan pasar a esa síntesis, dignidad rectora del ser que desplaza forzosamente el símbolo de la nueva ciudad dignificada (1937: 1, 61)³⁹.

Si bien este texto es el resultado de un diagnóstico más profundo que se despliega en el interior de la revista, demuestra que *Verbum* se corrió de la política inmediata para buscar una síntesis con la que superar los clivajes que hasta entonces habían segmentado la realidad universitaria y cubana en general. Esta voluntad de síntesis, que va a continuar a lo largo de sus sucesivos proyectos editoriales, se advierte a golpe de vista en sus características formales. Impresa, como el resto de los proyectos editoriales de Lezama, por la casa Úcar, García y Cía, *Verbum* ya tiene la fisonomía de *Espuela de plata*, *Nadie parecía* y *Orígenes*. Posee un tamaño

³⁹ Los textos de las revistas trabajadas en esta tesis se citan entre paréntesis por: año, número, página.

mediano, de 23,3 x 15,3, formato que también va a mantener en sus revistas posteriores, con la excepción de *Nadie parecía*, que aumenta a las dimensiones de un cuaderno, como lo indica su subtítulo (*Cuaderno de lo bello con Dios*). La portada y la tipografía son sobrias. El nombre está en cuerpo mayor y, junto con las letras de “Sumario”, se imprime en un color, que varía en sus tres números (marrón, azul y verde). Nada recuerda los juegos de imprenta de las revistas vanguardistas que, a través de cosas tales como las variaciones tipográficas o el uso no convencional del espacio de escritura, buscaban desautomatizar de un golpe de vista al lector. *Verbum*, no en vano su nombre procede del latín, retorna a los diseños tradicionales, equilibrados, a una tipografía cuyo propósito es ocupar el espacio con márgenes nítidos, distribuyendo el texto de una manera clásica. El dibujo que ilustra la portada, llamativamente borrado en el último número, refuerza esta impresión. Se ve allí una rosa de los vientos, elaborada con la cruz de los cuatro puntos cardinales, En los intermedios, se ven los dibujos de un ojo, una boca, una oreja y una mano, que proviene del suroeste y domina el centro del dibujo. La mano parece a punto de ajustar una aguja o un compás de navegación, levemente inclinado en dirección noreste-suroeste, como si tratara de alinear la dirección exacta de nortesur. El emblema de la revista, a tono con la tipografía, parece mostrar una voluntad de enderezar el rumbo, de retornar a los parámetros clásicos de la cultura. Lo mismo puede decirse, en general, del contenido de las publicaciones. Como el resto de las revistas de Lezama, *Verbum* rechazó las guerras generacionales, estéticas o intelectuales, la búsqueda afanosa de lo nuevo contra lo viejo, tan a tono de las vanguardias, para retornar al problema básico de definir una cultura nacional, que exige buscar grandes síntesis literarias y artísticas.

La revista de Lezama no rompió con el pasado. Fiel a este temperamento, *Verbum* seleccionó algunos aspectos del paisaje cultural nacido con la Reforma. Así se lo puede ver en las pocas notas referidas a la situación universitaria. Por ejemplo, en la reseña “Curso de legislación hipotecaria”, extraña para una revista de derecho que había elegido hablar de todo menos de derecho, su autor, Víctor Amat, repudió a los profesores alegremente irresponsables respecto del saber, esa felicidad en la ignorancia tan arraigada todavía en la Universidad, que su comentado Manuel Dorta Duque vino por suerte a romper con su manual sobre las hipotecas:

Nó es verdad nueva —comenta Amat— la de que entre nosotros el taquígrafo ha sustituido al Profesor. Cada año va siendo mayor el vacío en las aulas universitarias. El estudiante sólo acude a la Universidad a las dos únicas cosas útiles a que puede hacerlo; jugar al dominó en las Asociaciones estudiantiles o comprar Conferencias de clase. Hasta qué punto es irresponsable su actitud es problema que precisa dilucidar. Sobre todo si tenemos presente que ella nace de la irresponsabilidad catedraticia que se ha contentado con repetir cada año los mismos conceptos envejecidos de los cursos anteriores (1937: 3, 195).

El mismo diagnóstico hacían los estudiantes organizados por Mella en 1923, con la declaración de los derechos y deberes de los estudiantes. Poco queda, sin embargo, de la

evaluación mucho más compleja de la pertenencia o la solidaridad de esos profesores a las oligarquías habaneras; y se ha esfumado completamente las consecuencias políticas que aquellos reformistas sacaban de esa lamentable desidia del saber. Amat no concluye de esto que el estudiante debe pasar a la acción, sino que lo disculpa de que en sus asociaciones se dedique al dominó. Si bien no es ésta la actitud de Lezama, tampoco sus opiniones son las de Mella. Su tono moderado se puede apreciar en “Oposiciones y opositores”, una nota sin firma, inequívocamente escrita por él, aparecida en el número 3, de noviembre de 1937⁴⁰. En ese texto, mediante el cual *Verbum* protestó sentidamente contra la forma en la que se elegían a los profesores, Lezama le dio otro rol al estudiante que el del mero jugador de dominó en las por lo visto vegetativas asociaciones de las cuales habla Amat. Para él tienen la responsabilidad de vigilar la transparencia de los concursos. A ellos les habla la nota y en ellos instala el deber nacido de la Reforma del '23:

Todas las cátedras deberán ser convocadas a oposición y el alumnado vigilará atento a cualquier escalamiento o piratería, sino se quiere que haya una equivalencia ética entre el profesorado incompetente y el estudiantado sin inquietud. Que por ahora no será, pues el estudiantado estará ávido de responsabilizarse con una postura digna, que será siempre justa medidora de calidad, que podrá también ser heroica sin altanería, valiente y oportuna sin imposiciones ni simpatías superficiales o voluntariosas (1937: 3, 244).

¿Pero es sólo esto lo que vincula a *Verbum* con el clima universitario luego del movimiento reformista del '23? Naturalmente que no. La decisión misma de dar vuelta de página a la política inmediata está acompañada por un vínculo distinto con la constelación de ideas que se había conformado alrededor de la Universidad. Este imaginario ideológico, ya lo vimos, estaba conformado por el arielismo, cierto vínculo soterrado con España y la presencia de Ortega y Gasset. Podemos recordar el cruce de esas ideas a través de Halperín Donghi:

ya a comienzos del siglo XX Rubén Darío, abandonando ocasionalmente su tarea de modernizador del lenguaje y la poesía hispánica para investir la representación de la entera Latinoamérica, había invocado desafiadamente frente a la otra América encarnada en Roosevelt una superioridad apoyada en el mantenimiento de la fe religiosa; por su parte, el uruguayo José Enrique Rodó había expresado en términos menos vinculados a la tradición cristiana una convicción análoga en su *Ariel*; frente al puro espíritu aéreo y desinteresado de una Latinoamérica simbolizada en la figura de Ariel, el materialismo de la América inglesa encuentra un símbolo en Calibán. Que un poeta de fe tan oscilante e insegura como Darío, que un ensayista admirador de Renan y empapado de cultura francesa como Rodó, invitaran a una peregrinación a las fuentes hispanocristianas de Latinoamérica era significativo de una tendencia (1997: 303).

Si bien la revista de Lezama no se basó en estos nombres, tomó la perspectiva espiritualista, dejando de lado la política concreta y subrayando la perspectiva hispánica. Para esto eligió a Juan Ramón Jiménez, su propio maestro de juventud. Juan Ramón llegó a Cuba en

⁴⁰ Cf. al respecto la justificación que Ciro Bianchi Ross hizo de esta atribución en *Imagen y posibilidad*.

1936. Como había sucedido con García Lorca en 1927, lo había invitado la Institución Hispanocubana de Cultura, presidida por Fernando Ortiz, para que pronunciara una serie de conferencias⁴¹. La estadía se prolongó hasta 1939, tres años en los cuales viajó dos veces a los Estados Unidos. Para Lezama, Juan Ramón le dio un verdadero impulso a la poesía cubana y, en consecuencia, se convirtió en un verdadero maestro para la juventud que se había reunido en la revista universitaria. Como recordó en 1969, con esa prosa más calmada que el escritor cubano adquirió en su vejez, el poeta español vino a ocupar el lugar de maestro que la muerte de Martí y Casal había dejado vacío:

Nuestra generación que no pudo oír en la emigración del verbo, la encarnación del idioma en Martí, ni caminar por La Habana Vieja con Julián del Casal, podía ver en Juan Ramón Jiménez una dignidad irreprochable en una palabra que rezumaba una gran tradición penetrando en el porvenir. Bienaventurado el que tuvo maestro, dice el Libro, bienaventurado el que conoció a un poeta, pues vio de cerca la sabiduría de las palabras, del gesto, y del silencio, ¡y qué arte, y qué fulguración en la conversación de Juan Ramón Jiménez para usar las pausas, los acentos, los perplejos, las miradas! ([1969] 1981: 67).

Lezama se nutrió de esta presencia de muchas maneras. La principal es el festival de poesía que organizó Juan Ramón. En efecto, en febrero de 1937 la revista *Ultra*, órgano de la Institución Hispanocubana de Cultura, anunció un “Festival de la poesía cubana”. Los jurados del evento fueron Juan Ramón Jiménez como presidente, José María Chacón y Calvo y Camila Henríquez Ureña. Hicieron luego una selección, con la cual publicaron la famosa antología *La poesía cubana en 1936*. Lezama participó del certamen y publicó ocho poemas en el volumen colectivo. Desde entonces trabó una intensa relación con el poeta español. Otro tanto podemos decir de las relaciones de Juan Ramón con *Verbum*. La revista aprovechó su estadía cubana. Así, Juan Ramón abrió los dos primeros números de la revista y en el tercero Lezama le dedicó un extenso ensayo, mitad homenaje y mitad reseña de *La poesía cubana en 1936*.

En la revista, el poeta puso en juego una defensa del espiritualismo hispánico frente al materialismo norteamericano. Un ejemplo es “Límite del progreso”, una serie de notas de su primer viaje por los Estados Unidos. Escribe en la primera de esas notas sobre Nueva York, valorando en contraste las ciudades medidas, un tópico que será central para la celebración que más tarde Lezama hará de La Habana:

Porque la ciudad del progreso tenía que ser necesariamente última cárcel, la cárcel laberíntica del hombre extraviado por los salientes, los picos del ingenio: el mal ruido, el mal olor, el mal sabor, la mala vista, el mal toque.

⁴¹ Extraigo estos datos de Marigó (2001: 20). Según el *Diccionario de la literatura cubana*, la Institución Hispanocubana de Cultura se creó el 22 de noviembre de 1926, a propuesta de Fernando Ortiz ante la junta de gobierno de la Sociedad Económica de Amigos del País. Su presidente perpetuo fue Fernando Ortiz. Los propósitos eran incrementar las relaciones intelectuales entre Cuba y España por medio del intercambio de hombres de ciencia, artistas y estudiantes y sostener cátedras y realizar propaganda con el fin de intensificar y difundir la cultura y el pensamiento contemporáneos. Se disolvió en 1948.

Máquina prisionera sin proporción, de sentidos sucios, en medio de una máquina monstruosa de choques de la desproporción, el hombre ha acabado por llegar a su triste contrario complemento en lo exterior estéril cada vez más desproporcionado (1937: 2, 137).

Si fue un maestro de juventud, para los escritores de *Verbum* Juan Ramón encarnó la pureza de la poesía, la tradición hispánica y dio también una formulación notable del espiritualismo cristiano. En el extenso ensayo-reseña que le dedicó, titulado “Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía”, publicado el último número de la revista, Lezama subrayó muy particularmente el espiritualismo y la pureza de su poesía. El texto es, por otra parte, un modelo estricto de cómo va a trabajar en sus grandes ensayos de *Orígenes*. Como lo hará; por ejemplo, en “Preludio a las eras imaginarias” (1958), en donde enfrenta a Aristóteles y Pascal, comienza oponiendo las soluciones opuestas de Valéry y Rilke. Del primero destaca la búsqueda de una conciencia absoluta sobre el lenguaje, del segundo la desgarrada existencia del hombre, en una zona incierta entre el cuerpo del animal y la espiritualidad de los ángeles. Los dos escritores revelan una poesía fracturada. El resto de inconciencia que aún alguien como Valéry tiene y la angustia de Rilke por la imposibilidad de lograr una certeza reflejan, para Lezama, que ambos escriben “una melodía, que se extingue en la muerte, como un carbón que va cediendo ante la invasión de las aguas nocturnas, permitiéndose existir en la despedida de sus puntos sucesivos” (1937: 3, 260). Entonces, como lo hará en todos sus grandes ensayos, ante la disyuntiva que plantea, desde ángulos opuestos, esta poesía agónica, estas letras trazadas como testimonio del fracaso, Lezama instala la única síntesis posible en la poesía de Juan Ramón. Esa síntesis obedece a que el poeta español recupera el espiritualismo de la gracia cristiana:

Habíamos huido de las seguridades elementales y necesarias de los ojos, nos fijamos en el acto naciente y en la redención por la gracia, porque quizás la tragedia del lenguaje y la angustia de la culpa fuesen formas del conocer con los ojos. Y aquí podemos encajar la claridad y dulce luz y la gracia en vagos ángeles, esperada claridad hasta el sueño y la luz, leve humedad de ámbito refractado, de Juan Ramón Jiménez, de la otra claridad desesperada, tiznada por la culpa. Porque esta poesía que cuenta entre lo suyo una invocación al mar del sur en abril, cierra su círculo órfico pidiéndole a la inteligencia el nombre exacto de las cosas. Colocada frente a la más decisiva prueba marina y a la dominante presencia de los nombres, la gracia podía fluir sus compases, mecedora de su seguro ámbito, mover diestramente sus hojas (260).

El estado de gracia es reconocerse como hijo de Dios. Lezama compara ese estado con la escritura prístina de Juan Ramón Jiménez. Por primera vez funde su catolicismo heterodoxo con la poesía. No se trata meramente de una escritura mística. Por el contrario, y tal cual se percibe en *Inicio y escape* y luego en los poemas de *Enemigo rumor*, su concepción de la escritura poética está ligada a la capacidad que ésta tiene de dar cuenta del paraíso, de la fuente armónica detrás del mundo terrenal. Para Lezama, Juan Ramón está en la gracia porque logra revelar con su poesía pura la plenitud esencial y religiosa de las cosas. Rilke está arrojado de ese paraíso, al

que le escribe una poesía nostálgica; Valéry rechaza lo religioso para buscar la plenitud poética en la plena conciencia de sí. Frente a estos dos poetas desgarrados, Lezama ve en Juan Ramón una poesía en la cual se unen las palabras, la conciencia, el cuerpo y el espíritu, en la medida en que busca dar cuenta del absoluto que crea todas las cosas de la tierra. El poema nace de ese trasfondo innombrable y se convierte en un rumor de la creación. Para Lezama, Juan Ramón se inscribe con esto en lo mejor de la tradición española:

Pensemos brevemente en un tiempo ganancioso, en la flotante existencia de la poesía, como va corriendo como un riachuelo del aire para el oído sutil, mitad despierto, semidormido, reclinado firmemente entre la exigencia de la forma y el más oculto torcedor. Pensemos en Don Luis de Góngora, caminando la líquida ascensión de los jardines cordobeses, desbravando las preguntas laterales con las campanillas y lunaritos de su jaca, agrio, revirado, tal como se le ve entre los muchos claros y oscuros del cuadro de Velázquez. Ahora es San Juan de la Cruz, en el convento de observantes de Toledo, a éste no le preguntéis, está preparando la fuga. Hoy que podemos recoger la regalía de que uno de los grandes líricos contemporáneos, insertado en uno de los momentos más eficaces y universales de la poesía española, toque esencialmente problemas de la sensibilidad cubana, meditemos en el secreto y la claridad de su palabra, subrayando al paso su clarísimo donde de quedar lejos, vertical, separado, lejano (263-264).

Ciertamente, ésta no fue la única perspectiva de *Verbum*. En “Hacia una nueva conciencia histórica”, un ensayo publicado en el segundo número de la revista, Emilio Fernández Camus se pronunció a favor del marxismo. Pero fue Lezama el que le imprimió su marca a *Verbum*. Así, del paisaje de la universidad seleccionó el espiritualismo cristiano, el hispanismo y el compromiso estricto con la poesía. Por cierto, se trataba de una perspectiva moderada. Pero con esto la revista estableció una perspectiva política sobre la cultura, que Lezama mantuvo a lo largo de su vida, y a la que nos referiremos a continuación.

Política de *Verbum*

Si *Verbum* decidió correrse de la lucha política concreta, lo hizo a partir de una reinscripción de la política en la cultura a través del espiritualismo recién comentado. Con esto, le asignó un lugar de primer orden a los artistas e intelectuales. Este lugar puede comprenderse a través de la mezcla de admiración y distancia que tuvo Lezama y varios de sus colaboradores respecto de Ortega y Gasset⁴². Si bien se mostró sumamente interesado en las ideas del filósofo español, en general no adoptó los conceptos de Ortega ni tampoco le dedicó un solo ensayo. En este sentido, su influencia en el grupo de Lezama es muy indirecta.

De acuerdo con Remedios Mataix (2001), el ensayo que gravitó en este sentido fue *España*

⁴² Ejemplo de esto es una conferencia sobre arte contemporáneo que Luis Amado Blanco dio en La Habana, en 1937. Lezama le insistió para que la publicara en *Verbum* y así lo hizo el autor. En ese texto, que sigue el corrimiento de los escritores de la generación del '27 respecto del purismo estético, Blanco corrigió la tesis de Ortega sobre la deshumanización del arte. Señaló que ésta era un producto de la Gran Guerra. Entonces el arte se volvió formal. Pero era hora, según Blanco, de que el arte se pusiera al servicio de la expresión humana. Este propósito era también el de Lezama (Blanco 1937: 233-243).

invertebrada (1921). La tesis de este ensayo se puede ilustrar contrastándola con las de Gramsci. Ambos parten de una premisa cercana. Para Ortega, toda sociedad está compuesta por una masa, el conjunto de los habitantes que quieren ser conducidos, y una minoría selecta, cuya función es por supuesto la conducción del país: “Tal vez no haya cosa que califique más certeramente a un pueblo y a cada época de su historia como el estado de las relaciones entre la masa y la minoría directora” (1957: 90), comenta Ortega en la mitad de su ensayo. En principio, una tesis como ésta podría acercarse a los vínculos entre los obreros y la vanguardia que establece la tradición marxista, muy particularmente Gramsci, tanto sea en el proceso de concientización, conformado en una dialéctica entre la dirigencia y la masa, como en las relaciones entre el jefe y el proletariado. En breve artículo, llamado precisamente “Jefe” (1924), dedicado a oponer las figuras de Lenin y Mussolini, hay un planteo que en principio podemos acercar al de Ortega: “Todo Estado es una dictadura. Ningún Estado puede carecer de un Gobierno constituido por un reducido número de hombres que se organizan a su vez alrededor de uno dotado de más capacidad y de mayor clarividencia” (2004: 149-150). Y enseguida, Gramsci es aún más claro: “Mientras haga falta el Estado, mientras sea históricamente necesario gobernar a los hombres, cualquiera que sea la clase dominante, se planteará el problema de tener jefes, de tener un “jefe”” (150).

Es curioso que premisas tan semejantes puedan conducir a conclusiones tan opuestas. Ortega y Gramsci ilustran lo que es ir a derecha y a izquierda, si es que se puede hablar de este modo. El filósofo español considera que los jefes son creaciones colectivas de la masa. Se trata de mitos, de lugares por así decirlo estructurales que cualquiera que busque gobernar un país debe ocupar. Por medio de una significativa omisión, Ortega identifica con esto la decadencia de las sociedades. Ésta se da, no por culpa de la clase dirigente, sino porque la masa cae en la irresponsabilidad de querer dejar de obedecer: “En las horas decadentes, cuando una nación se desmorona, víctima del particularismo, las masas no quieren ser masas, cada miembro de ellas se cree personalidad directora, y revolviéndose contra todo lo que sobresale, descarga sobre él su odio” (92). España está invertebrada porque las masas se niegan a obedecer a las minorías selectas. Opuesta, por supuesto, es la conclusión de Gramsci. Si bien no toca el momento anárquico al que se refiere Ortega, lo que plantea más bien es que los jefes heredados del siglo XIX ya no pueden gobernar a las masas porque las masas están buscando otro tipo de dirección. La responsabilidad se encuentra en su caso en la minoría selecta y asimismo en el hecho de que los obreros abandonan la masa para constituirse en clase, conformando su propia dirigencia y sus propios intelectuales.

Lezama Lima no se colocó en ninguno de estos dos extremos. Como vimos, rechazó la inflexión marxista de la Reforma Universitaria. Por otra parte, en su ensayo sobre Juan Ramón sentenció severamente ese enfoque en lo que respecta a la literatura: “Abierto un debate sobre la poesía no ha de faltar nunca el tonto que nos afirma jubilosamente que la vida está condicionada

por factores económicos” (263). Pero esto no significa que hubiera hecho tuyas completamente las tesis de Ortega. Por supuesto, está claro que Lezama compartió la idea de que las naciones podían estar políticamente invertebradas, porque ése era el caso de Cuba, con gobiernos que, según solía juzgar, había hecho todo menos ser una expresión de los intereses del pueblo. Pero la nota de presentación de *Verbum* lo alejó claramente del elitismo de *España invertebrada*. Según su evaluación, la Isla no estaba desintegrada por el anarquismo de los cubanos, sino precisamente por el fracaso de la clase dirigente en su conjunto, no sólo la que presidía el gobierno, sino incluso la que había comandado los destinos de la vida universitaria desde el sector estudiantil. En otros términos, no era culpa de la masa, sino de un Estado que nunca había logrado constituirse como su verdadera expresión.

Lezama nunca se hizo eco de las ideas elitistas de Ortega y Gasset. Su concepción de la política está marcada por la idea de que el estado debe ser una consecuencia o una expresión del pueblo. En la primera nota de *Sucesiva o las coordenadas habaneras* escribe, diseñando una imagen idílica de la Edad Media: “Así se forma el ideal de la vecinería, el orgullo de crecer en un barrio, que a su vez crece dentro de la ciudad, que a su vez tiene que manifestarse ya en forma universal” (598). En igual sentido, con el triunfo de la Revolución, señaló que ésta había venido a consumir ese ideal: “Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura” (1960: 399). Si bien estas ideas son bastante posteriores, la vuelta a las expresiones espirituales de la cultura, a las que se abocó *Verbum*, van en la misma dirección. En este sentido la revista de Lezama definió un lugar para los artistas y los intelectuales. Éste no era, como en Ortega, el de la dirección del pueblo; más humildemente, lo que *Verbum* proponía es que debían ser aquellos que logran diseñar una cultura y una conciencia nacional.

Así lo presentó, con rotunda claridad, Guy Pérez Cisneros. Hijo de funcionarios del servicio exterior cubano, Guy Pérez había nacido en París en 1915. De adolescente la familia volvió a La Habana, donde cursó estudios de Filosofía y Letras. Su vida se desenvolvería de ahí en más entre la crítica de arte y la carrera diplomática. Frente al estilo sumamente alusivo de Lezama, Guy Pérez desarrolló una prosa de una tenaz claridad polémica. Sin embargo, sus trabajos fueron complementarios y los textos de ambos conformaron el núcleo ideológico de la breve vida de *Verbum*. Más aún, la enérgica sentencia de Guy Pérez puede entenderse como una traducción concreta de la escritura metafórica de Lezama, o bien el estilo de este último, como una poetización del férreo temperamento del crítico de arte. Cualquiera sea la elección, lo cierto es que entre ambos conformaron el lugar que la revista le asignó a la labor intelectual.

El aporte de Guy Pérez, en este sentido, es “Presencia de 8 pintores”, una conferencia que leyó en la Asociación de Estudiantes de Derecho el 2 de junio de 1937 y que apareció, el mismo

año, en el primer número de *Verbum*⁴³. Escrito con firmeza, en ese ensayo el crítico reivindica la pintura actual y propone un canon plástico en el cual se encuentra representada “nuestra realidad espiritual” (1937: 1, 117). Con tono violento, los reproches al presente son inequívocos: para Guy Pérez la época no ofrece argumentos o mitos potentes que defender o atacar, es un “vacío informe, irrespirable”, una atmósfera “gelatinosa y sin asperezas”, dominada por una prensa “mercantil y mercenaria, barrera infranqueable para todo principiante, servil instrumento de los gustos más morbosos y malsanos de nuestro pueblo” (119). ¿Se trata de un vacío político? Guy Pérez tiende a contestar que sí. Pero hace un análisis acaso más profundo del problema. Si la participación política ha fracasado, esto se debe a que no tenía ni tiene una base cultural:

Por lo tanto –concluye- antes que entregarnos al desempeño de papeles políticos que no nos corresponden y que no tienen base, tenemos que despertar una sensibilidad nacional de cultura [...] El deber ahora no está en la política, está en el estudio desinteresado y rudo, liberado de toda preocupación de exámenes; en la búsqueda del centro de gravedad de nuestra civilización y de nuestra economía; en el desarrollo de un orgullo patriótico, sano, potente, sincero y de una sensibilidad nacional (127).

En otras palabras, *Verbum* retoma el espiritualismo, nacido en la misma época de la Reforma, da vuelta la página de la política inmediata y asigna un nuevo deber al intelectual y el artista: crear una tradición y una base cultural sólida como paso previo a todo posicionamiento futuro. Lezama Lima propuso un proyecto semejante con “El secreto de Garcilaso”, un ensayo que, leído el 2 de enero de 1937 ante la asociación Amigos de la Cultura Francesa, apareció también en el primer número de *Verbum*.

En principio, como lo adelanta su título, el escritor se aleja de lo contemporáneo y se concentra en una lectura del Siglo de Oro español. Asimismo, se ubica en el espacio hispánico de la literatura, en la medida en que leyó el ensayo poco después de que se cumpliera el centenario de la muerte del poeta, que por supuesto celebraron los escritores españoles. Pero con esta vuelta al pasado establece una serie de ideas generales sobre la poesía y la cultura. En el ensayo, Lezama opone las maneras poéticas de Góngora y Garcilaso. Góngora sigue lo que Lezama llama un *orbe poético*. Esto significa que el escritor se ubica en un punto de vista y, mediante un fuerte acto de voluntad, transforma el mundo que tiene a sus ojos. Garcilaso representa en cambio lo que denomina una *penetración ambiental*. Militar y poeta, Garcilaso busca ser una consecuencia estricta de su época. Encarna el ideal cortesano de Castiglione y escribe porque se amolda al ambiente que anima el imperio de Carlos V. En Góngora hay un enfrentamiento entre el poeta y el mundo: con un lenguaje desgastado e incluido en una realidad en la que rechinan los ejes de la pasada confianza, al poeta únicamente le queda violentar las palabras para extraerles algo de jugo, al mismo tiempo que necesita transfigurar un mundo del

⁴³ El texto sirvió para presentar la muestra de Ponce, Aristides Fernández, Amelia Peláez, Gattorno, Carlos Enriquez, Víctor Manuel, Arche y Abela en el salón de arte de la Facultad de Derecho.

cual no quiere o no puede formar parte. En Garcilaso, en cambio, existe una relación natural entre el hombre y el mundo.

En principio, la penetración ambiental es un arte del paisaje. Pero en Lezama el paisajismo no funciona como representación de lo natural. Para precisar sus términos, compara las églogas de Garcilaso con los cuadros de Claudio de Lorena (1600-1682). En el pintor, pero lo mismo vale para el poeta, “Los árboles penetran admitidos por la estilización, el agua se presenta inamovible en su fatiga y la luz tímida más de reflejo que de mantenida proyección” (1937: 1, 85). En este sentido, la penetración ambiental consiste en transformar el paisaje, la naturaleza en la que se habita, en una imagen de cultura. Así, se trata de un “discurso sensible que va imponiendo a la extensión de la materia un sentido extensivo, imponiéndole a sus residuos espaciales la salvación por la atmósfera poética” (94). Pero la penetración ambiental es también una integración sin cortocircuitos con el conjunto de la cultura. Lezama lo expone a través de una extraordinaria descripción de la muerte de Garcilaso. Coloca al poeta frente a la torre de Muy, a punto de participar del asedio. Pero entonces oye los gritos de los heridos y se detiene. Escribe Lezama: “Es el primer momento del Narciso, evocado en los versos de Valéry: *Tu solo, mi cuerpo, mi querido cuerpo, te amo, único objeto que me defiendes de los muertos*” (92). Pero, mientras retrocede, ha visto el ojo de mármol del Emperador. Luego escucha palabras sobre la honra. Entonces embiste también: “Es el otro momento destructivo de Narciso, finamente esbozado en el verso de Valéry: *Oh mi cuerpo, mi querido cuerpo, templo que me separas de mi divinidad*” (93). Garcilaso, cuya poesía transformó la naturaleza en cultura, se deja penetrar por el ambiente del imperio:

El poeta ha saltado graciosamente de la persona y del orgullo original a ser enrolado por un dogma, mantenido gratuitamente por una fe. Esa angeología política se llama imperio. Esa cortesanía renacentista, que reclamaba del cortesano, “que alcance cierta gracia en su gesto”, observad que pide gracia en lugar de estudiar el gesto, está en él integrando la persona contradictoria saturadora del arquetipo categorial (93).

Lezama se propuso continuar este legado. Pero el lugar de Garcilaso es una empresa difícil en el presente. Escribe Lezama:

La penetración del ambiente pudiera parecer inmoral en nuestros días en que el afán de integración del microcosmos se encuentra con un simple medio hostil, -que no es afán directísimo de imperio como en el cosmos integral del español de la época de Carlos V-, contra el cual hay que hoscamente reaccionar, naciendo el afán de violentar con la originalidad individual enarcada un medio tonto, carente de apetencia instintiva de fines imperiales. El fenómeno poético en la época de Garcilaso, tan distinto del que impone los platerescos de Góngora y del nuestro reducido a imagen aislada y a soledad agónica, permitía desechar el afán de originalidad, naciendo ésta como consecuencia de la perfección ofrecida (76).

Sin embargo, los cortocircuitos entre el escritor y la cultura son diferentes de acuerdo con

el tiempo y con los países que se tomen como referencia. En la España del siglo XVII, Góngora necesita la originalidad porque existe detrás suyo una tradición literaria plenamente consolidada. Otro tanto se podría decir de los escritores europeos de principios del XX. Distinto es el caso de Cuba. Como observa Guy Pérez en el mismo número de *Verbum*, el problema de la Isla es que no tiene una tradición cultural. Por esta razón Lezama sostiene que es posible pasar del orbe poético a la penetración ambiental. En este sentido, propone un contacto, un vaso comunicante entre las actitudes poéticas de Góngora y Garcilaso. Así, afirma al principio del ensayo, recordando la burla de Quevedo de que, cuando Góngora quedó desalojado, tuvo que prender pastillas de Garcilaso para descontaminar el ambiente: "Garcilaso convertido en pastilla se ha quemado, pero sus aspirados vapores han motivado efectos contradictorios no previstos por Lopillo. Clarísimos vapores recogidos por romanceados y por cultos" (69). El mismo contacto encuentra al señalar que Góngora, por más que se lo hubiera querido ubicar como un poeta cortesano, a la manera de Menéndez Pelayo, tenía también una raigambre popular. Por supuesto, al compararlo con la perfecta unidad de Garcilaso, Lezama no puede menos que reconocer la pérdida que se había producido entre el mundo de Carlos V y el de Felipe IV. Pero si señala estos contactos es porque comprende que en Cuba es necesario que la originalidad de los escritores no borre la raíz que lo conecta con la elaboración de la penetración ambiental. Lezama lo plantea en esta comparación:

Ors traza con justeza la línea de las filiaciones: Lorena, Turner, los impresionistas. Igualmente quisiéramos nosotros encontrar pareja continuidad de Garcilaso, a Góngora, a Becquer, a la actual mística de sensualidad corporal whitmanesca, de escondida resolución neoclásica, de flordelisadas ramas hiladas en Góngora y deshiladas en el sueño y en los médanos (85-86).

La originalidad es inevitable. Pero en Cuba los escritores tienen la responsabilidad de construir un pasado y transformar la naturaleza en cultura. En otras palabras, *Verbum* establece que el lugar de los artistas, los escritores y los intelectuales se define por la construcción de una penetración ambiental que realice las posibilidades culturales de Cuba.

III. EL AMBIENTE BARROCO DE LA CIUDAD

Las representaciones literarias de la ciudad, lo mismo que las del cine, la plástica y los medios de comunicación, tienen como uno de sus propósitos contribuir a lo que Benedict Anderson denominó una comunidad imaginada (1993). Esto significa que con ellas los escritores y artistas crean y esclarecen aquellos símbolos a través de los cuales nos sentimos parte de una sociedad. La ciudad (lo mismo podemos decir de la nación, que es en rigor a lo que se refiere Anderson a través del concepto), no es únicamente un lugar materialmente establecido, sino también un suelo cultural, creado por la sedimentación de la educación, las costumbres, el arte y la literatura, todas actividades que nos proporcionan los signos mediante los cuales nos reconocemos y a través de los cuales comprendemos el mundo que nos rodea.

En los primeros años, Lezama entendió que la literatura era indispensable para la conformación de ese suelo cultural. En este sentido, el escritor considera que los escritores y artistas son los encargados de enriquecer la comunidad imaginada de la ciudad. Con esto no identifica exclusivamente los grandes y profundos acontecimientos de la historia y los documentos centrales de la literatura y el pensamiento cubanos. También se preocupa por los pormenores de la vida cotidiana. Escribe en una de las notas de *Sucesiva o las coordinadas habaneras*:

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 Frankfort" (622).

Con sus revistas, Lezama buscó integrar un grupo de escritores que pudieran decir, también ellos, que eran los patricios de la ciudad. En este capítulo nos vamos a detener en las primeras expresiones a partir de las cuales realizó este proyecto. Más allá de los subtítulos, se divide en dos grandes núcleos temáticos. En la primera parte, se propone una breve descripción de algunos textos ilustrativos de la penetración ambiental; la segunda, más extensa, está dedicada a una lectura de "Muerte de Narciso", el gran poema de los primeros años del escritor.

Aires de La Habana

La formulación más clara y temprana del proyecto de la penetración ambiental se encuentra en el famoso "Coloquio con Juan Ramón Jiménez". Se trata de un texto en el cual Lezama transcribe libremente una charla que el poeta español mantuvo con él y un grupo de escritores cubanos en 1936. Pero en ese trabajo únicamente están representadas las voces de los dos poetas. El resultado es extraño. Por cierto, el diálogo tiene una extensa tradición, que por supuesto se remonta a Platón. Pero en su texto Juan Ramón no oficia como un nuevo Sócrates,

que utiliza a los otros para su mayéutica de la verdad. Lezama lo coloca en un plano de igualdad. Con esto, el texto a veces parece una danza y otras veces un duelo verbal. Las ideas fluyen y no acaban de definirse del todo. Por otra parte, Lezama y Juan Ramón aparecen como dialogantes casi ideales: no mantienen tercaamente sus opiniones, sino que están completamente abiertos a lo que dice el otro, de manera tal que parece una meditación charlada.

Al principio del "Coloquio", Lezama fija la insularidad como el tema principal. El escritor comienza el texto preguntándole a Juan Ramón sobre las posibilidades de definir, en el marco de la poesía, una identidad cultural que sea específica de las islas y que por lo tanto se distinga de la de los países continentales. El español evita la respuesta, la desplaza, le comenta que no le parece que se pueda contestar algo así. Entonces es el propio Lezama el que ofrece los rasgos principales. Para esto, señala que una de las particularidades de los habitantes de las islas es el sentimiento de lontananza. Para alguien que vive en un continente, en un país extenso como el nuestro, la idea parece absurda. Al ver el mapa de una isla surge en nosotros la sensación contraria: todo está demasiado cerca, como si fuera un mundo diminuto. Pero Lezama no se refiere al interior, sino al sentimiento de lejanía que el isleño siente respecto del mundo exterior. Al estar rodeado de mar, con el horizonte que se pierde en el infinito, el hombre de las islas tiene una experiencia constante de la infinitud. Con esto, Lezama distingue las culturas isleñas de las continentales: "Las islas plantean cuestiones referentes a las culturas de litoral. Interesa subrayar esto desde el punto de vista sensitivo, pues en una cultura de litoral interesará más el sentimiento de lontananza que el de paisaje propio" (1977: 48). En el "Coloquio", el rasgo básico de la cultura es este sentimiento de lontananza que tiene el cubano.

Como sugiere Lezama en "El secreto de Garcilaso", la penetración ambiental consiste en que el escritor busca mantener un contacto fluido con la comunidad. En el "Coloquio", define ese colectivo a partir del sentimiento de lejanía. Por lo tanto, el escritor tiene que colocar la literatura en ese lugar. Si el sentimiento de lontananza es el eje del ambiente cubano, la expresión cultural de esa realidad es el tratamiento particular que los escritores e intelectuales hacen de los temas universales. Lezama caracteriza ese trabajo a partir del término de "resaca":

Olvidando otros incitantes, la resaca, y desvinculándola ahora de su más estricta alusión, es quizás el primer elemento de sensibilidad insular que ofrecemos los cubanos dentro de nuestro sentimiento de lontananza. La resaca no es otra cosa que el aporte que las islas pueden dar a las corrientes marinas, mientras que los trabajos de incorporación se lastran en un bizantinismo cuyo límite está en producir en el litoral un falso espejismo de escamas podridas, en crucigramas viciosos (1977: 50).

Con estas palabras, Lezama rechaza la incorporación a-crítica de la cultura extranjera. Presenta una severa condena a la subordinación neocolonial. Pero no le opone a esa línea un nacionalismo ensimismado. En Cuba, ese posicionamiento se encuentra, para el escritor, en la literatura afrocubana de la época de las vanguardias. Lezama rechaza esa posibilidad de manera

tajante: “Una expresión mestiza –comenta en el “Coloquio”- es un eclecticismo artístico que no podría existir jamás” (57). En lugar de esa “cultura turística”, sostiene que Cuba tiene su eje en la resaca. Con ese término no se refiere al día después de la borrachera, sino al retroceso de las olas después de rebotar en la playa. En este sentido, lo que define la cultura de Cuba es que toma los temas universales, los transforma según su temperamento y los devuelve al mar.

Un ejemplo poético temprano es “Playa de Marianao”. En ese texto, publicado en *La poesía cubana en 1936*, Lezama no habla ni del balneario ni de la ciudad cubana a la que se refiere el título. No hay una sola mención de las calles, los colores, la arena o la gente que habita o veranea en Marianao. Por el contrario, en ese poema se relata la muerte de Lysis, el personaje del diálogo homónimo de Platón. En el texto platónico, Sócrates se encuentra con Hipotales y Ctesipo y, como Hipotales ama a Lysis, entablan un diálogo sobre la amistad. Luego Sócrates decide hablar directamente con el amigo de Hipotales. El diálogo plantea dos cosas. En primer lugar, la curiosidad de Lysis, que se acerca al grupo de Sócrates atraído por la conversación; en segundo término, la imposibilidad de definir la amistad. El tema queda como un enigma irresoluble y a la vez como uno de los interrogantes más fecundos para poner en marcha la dialéctica. En *Paradiso*, Lezama lo resume en boca de Foción: Platón “Sabe, como se ve al final del *Lysis*, que la amistad es un misterio y que el amor es indefinido” (1988: 248).

Lezama, que pudo haber conocido a Lysis en un volumen que trajo alguna embarcación europea, devuelve el personaje al mar. Sitúa en el horizonte la “amistad creadora”, que más tarde definirá como el “eros cognoscente”, y dice lo siguiente:

Una ola
Aleja la amistad creadora.
Lysis se sonríe
Dibujando letras
En los anillos que cuelgan de sus alas.
Lysis, luchando entre las olas,
Grita desesperado (1936: 664).

Lezama retoma la curiosidad y el misterio irresoluble de la amistad; pero completa el diálogo platónico dándole al personaje una muerte en su ley:

Lysis se alegra con las conchas
Frías del amanecer, y lo tapan las olas.
Entreabre los párpados
Dentro de la sonrisa,
Picado por el pez
Más fino del oído.
Entre arenas se estira,
No respira dormido (664).

El poema permite ilustrar la idea de la penetración ambiental. Lezama coloca la literatura en el sentimiento de lontananza y el trabajo de la resaca. Lysis es un personaje platónico que el escritor reinterpreta y lo devuelve a las corrientes universales. Este enclave de la literatura le permite, además, transformar el paisaje en cultura. En definitiva, el mar en el que se ahoga Lysis no es un mar a secas. Con una prístina simpleza, Lezama establece dos niveles metafóricos con los cuales lo transforma en cultura. El primero es el sentimiento de lontananza. Lezama comprende la relación entre el personaje y el mar como la atracción que existe ante lo infinito o lo desconocido. En un segundo nivel, utiliza esta cuestión como una parábola para exponer el diálogo de Platón. En el poema, el mar no es un misterio cualquiera, sino el misterio de la amistad. En otras palabras, el sentimiento de lontananza es el ambiente de la ciudad y la literatura es el relevo que hace conciente esta cuestión, dos cuestiones mediante las cuales el escritor puede transformar el paisaje en cultura.

En “San Juan de Patmos ante la puerta latina”, un poema perteneciente a *Enemigo rumor* (1941), Lezama señala que la salvación del santo “es marina, su verdad de tierra, de agua y de fuego” (1985: 79). En sus primeros poemas, la salvación de Cuba también se plantea a través de la semantización de estos elementos básicos del entorno ambiental. Pero en esa época el escritor se impone una restricción. Como comprende que la cultura cubana se basa en el sentimiento de lontananza, la tierra no le despierta ningún interés y en consecuencia no elabora un trabajo sobre el paisaje interior. En cambio, y aunque en principio parezca extraño, para el Lezama de esta época una isla se puede definir a partir del agua y el aire.

Éste es el tema de “Nacimiento de La Habana”, también publicado en *La poesía cubana en 1936*. Como “Fundación mítica de Buenos Aires”, el poema de Borges, se trata de una suerte de relato de los orígenes de la ciudad. Pero, a diferencia del escritor argentino, el nacimiento no se encuentra en sus habitantes ni en las calles, ni siquiera en los monumentos o los cementerios, sino en el aire habanero. Junto con el mar, el aire es el gran elemento de la penetración ambiental. Así comienza, exclamativamente, el poema:

¡Qué aire!
Camino de las playas, el aire
Ciego.
¡Qué aire!
¡Pero mira qué aire!
Puñales, surtidores y tres llaves de oro
En el aire (662).

Lezama, que era un asmático, parece tomar la perspectiva del náufrago. Para un náufrago no importa si en la isla hay comida, si desde ahí puede esperar un barco o emprender un régimen de vida a lo Robinson Crusoe; para aquél que está perdido en medio del mar, una isla es un lugar donde respirar. Pero aparte de este punto de vista posible, el poema es un mito de

creación. La Habana nace de la invención del aire, del mismo modo que, según el *Génesis*, Dios crea el firmamento para separar las aguas inferiores, que daban origen a los océanos, de las aguas superiores, de donde provenía la lluvia. A diferencia de Buenos Aires, La Habana no nace de la conquista, sino del aire que separa las aguas y crea las islas en medio del mar.

El aire es más que una cuestión atmosférica. Es el clima y también el ambiente cultural:

Ahora sí que todos estamos comprometidos
Con el aire.
Mira qué aire y aire liso.
Aire de pedernal.
Aterido recuerdo en el aire sin frente (663).

En “Nacimiento de La Habana”, Lezama trabaja el aire y lo carga de recuerdo y de compromiso por parte de los habitantes de la ciudad. Así, lo transforma en un nexo para crear comunidad. Otro tanto se puede decir de “Discurso para despertar a las hilanderas”, un poema perteneciente a *Enemigo rumor* (1941). En la frase que abre el poema Lezama habla del despertar. No sabemos de quién o de qué se trata, porque el sujeto está elidido, procedimiento característico en su poesía. Pero el elemento central es el aire, que va recobrándose del sueño. Como si fuera un hilo, Lezama enlaza con él las metáforas del poema:

Cuando advierte,
Leve agitación, fronda inclinada,
Va muriendo, color que si pregunta
En la sonrisa no puede ya ni respirar
Horas grabadas en el aire dormitando
En los relieves, en la oquedad
Del agua ascendiendo hasta los labios,
Hasta las manos entibiando la oquedad
Desnuda entre los sistros, entre las cítaras
Frunciendo el aire aprisionado en las sandalias
Que el gong devuelve redondo en amatista (1941: 27).

Como si fuera el hilo de las hilanderas, el aire entreteje figuras. Roza los labios, se irisa en las guitarras, se convierte en palabras, acaricia el oído, transforma en dureza la concha del caracol:

Mudo aire y papel que las embriaga toca en los labios, se irisa en las guitarras,
Busca el nivel de las palabras que nacieron juntas
O el oído en vaivén de la marea en la madera que arañando escucha,
Del caracol, de la guitarra, verde ladrido, multitud sangrienta (28).

El clima es un tema cercano que Lezama trabaja para efectuar la penetración ambiental. En una carta del 25 de agosto de 1946 le ruega a Rodríguez Feo que vuelva de los Estados Unidos con un argumento significativo en este contexto:

A pesar de la conseja de tu madre ¡Ven ya! Hace seis meses que estás saltando detrás de los árboles, como si alguien te apuntara con una ametralladora de agua. Llega el ridículo frío yankee, frío sin matices. Tú sabes que nuestro pequeño invierno es adorable y es necesario que lo estudies más de cerca (47).

Lezama retomó el tema en las entregas que le dedicó al otoño y al invierno en *Sucesiva o las coordinadas habaneras*. Indudablemente, el otoño y el invierno le interesaron como le puede interesar a cualquiera que habita el trópico y no conoce ni la nieve ni el rigor de las heladas. Pero alrededor del aire fresco hizo una celebración de las costumbres y las tradiciones estéticas de la cultura de su ciudad. Es así que en muchas de las notas que entrega al *Diario de la Marina* Lezama olvida momentáneamente las fiestas religiosas, las celebraciones patrióticas y las costumbres urbanas y se concentra en cuidadas descripciones invernales. Empieza en la mejor de ese grupo: “Los grises ahora son definitivos y alegres. Son los grises del invierno nuestro, deliciosos y divinos”, y continúa caracterizando ese singular invierno, que es “Divino, porque nuestros dioses lo han hecho para la voluptuosidad del hombre tropical, que gana unos días de excepción” (611). Para Lezama, el invierno crea comunidad (es el invierno nuestro) y describirlo es uno de los grandes aportes que la literatura puede hacer a La Habana. Toda su memoria y su capacidad retórica se concentran alrededor de esa temporada. Es así que en un paseo por la playa recuerda el *Cementerio marino* de Valery y en otro invierte los argumentos para lograr esta sutileza: “Entre nosotros vamos adquiriendo, por ausencia de estaciones rasantes y totales, la costumbre de valorar nuestro invierno por las formas en que se esconde el verano” (654).

Pero el invierno no es sólo un descanso del calor del trópico o un tema de la literatura, sino una agitación cultural. Las aceleradas costumbres se detienen para disfrutar del plato caliente y los relatos de sobremesa. El habanero, escribe Lezama, “Volverá, 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” (613). Y mientras el aire fresco carga narrativamente el manjar cotidiano, transforma la paleta de los mejores pintores, que le añaden a sus cuadros “unos gránulos grises [y] un fino meditar sobre nubes de ausencias y olvidos” (615-616).

En el primer tramo de su obra, entre *Inicio y escape* y *Enemigo rumor*, Lezama se concentra en esta metafísica del mar y del aire para establecer los pilares de la cultura cubana. Pero sin duda el poema más importante, en este sentido, es “Muerte de Narciso”. A él nos dedicaremos a continuación.

Lezama Lima y el simbolismo

El diálogo con Juan Ramón Jiménez tiene varios rasgos importantes para la obra de Lezama Lima. En primer lugar, está la cuestión de la teleología insular, la idea de construir una tradición cubana. Pero también hay un dato que no se puede perder de vista. Como ya se dijo, Lezama se colocó, dentro de la literatura hispánica, como un contemporáneo de los escritores de la generación del '27. Esto no sólo significa que estableció con ellos una relación de paridad, sino que de hecho ésta se planteó como disputa. En este sentido, tomó como maestro a Juan Ramón Jiménez. Además, hizo suya la biblioteca simbolista, que para aquéllos había tenido una importancia tan decisiva. Así, ancló su obra en la literatura de entre siglos, estrechando lazos con Mallarmé, Gide, Valéry y Claudel. Para él, estas referencias fueron centrales. Pero sobre todo tienen un impacto explícito en lo que podríamos llamar su primera poesía, situada entre *Inicio y escape* y *Enemigo rumor* (1941). En esos textos Lezama Lima trabajó el ambiente bucólico que había celebrado en "El secreto de Garcilaso", tomando los tópicos del prado, el agua, el árbol y los animales literariamente prestigiosos. El escritor se alejó así de la eclosión de las capitales, que las vanguardias habían instalado como el gran tema de la literatura y el arte modernos. En definitiva, arraigó su obra en los márgenes de la modernidad, tanto porque recuperó una literatura anterior como así también porque prefirió el paisaje bucólico en lugar del impacto de la vida urbana. La propuesta de la penetración ambiental y la biblioteca del simbolismo se fundieron en el gran poema "Muerte de Narciso". Lezama publicó ese verdadero texto iniciático en el segundo número de *Verbum* y luego lo sacó como cuaderno separado⁴⁴. Con el símbolo de Narciso, presentó sus preocupaciones insulares (el personaje está rodeado de agua, como una isla) y retomó la literatura de Mallarmé, Gide y Valéry.

Naturalmente, el escritor se incluyó en un laberinto de versiones, reescrituras y variaciones del mito. Pero existen algunos textos que es indispensable destacar. Éstos son: las versiones de la antigüedad grecolatina, *Introducción al narcisismo* (1914) de Freud y las variaciones de Mallarmé, Gide y Valéry. En primer lugar, para seguir el orden cronológico, hay que decir que, en Grecia, el mito de Narciso no estuvo ligado a los enigmas de la personalidad. En el *Diccionario de las mitologías*, dirigido por Yves Bonnefoy, Jeannie Carlier rechazó esa interpretación, responsabilizando de ella al psicoanálisis, y recondujo el sentido del mito a los problemas del pecado contra los dioses y la cuestión de la ilusión, dos aspectos que tuvieron una importancia central en el sistema cultural griego. Ante todo, Narciso no se enamora de sí mismo, eje de la interpretación psicoanalítica, sino de su reflejo en el agua, que toma por otra persona. Según la lectura de Carlier, éste es además un castigo por haber despreciado los dones de Afrodita. En efecto, joven hermoso, Narciso no se ha dejado poseer por nadie, a pesar de que

⁴⁴ Resulta asombroso que en la revista no tuviera ningún tipo de distinción. Por el contrario, aparece en la sección "Poemas", donde publicaron Rodríguez Tomeu, Ballagas, Baquero, Florit, Gaztelu, Martínez Bello y Portocarrero; por consiguiente, si bien está al lado de figuras que ya tenían un nombre, el poema no quedó individualizado, y en el índice ni siquiera se lo menciona. Esto contrasta con el lugar que enseguida ocupó dentro de la obra de Lezama Lima y de la poesía cubana en general.

a su paso enamoró a doncellas y muchachos. Incluso en la versión de las *Metamorfosis*, según la cual el personaje finalmente se da cuenta de que se trata de la imagen que su cuerpo proyecta sobre el agua, Ovidio no utilizó el mito para exponer los problemas de la identidad, sino que le otorgó esa conciencia para reforzar el significado del castigo. Por otra parte, en Narciso se encuentra también planteada la idea de que la ilusión tiene un poder avasallante. Como recuerda Carlier, nadie puede enamorarse de su reflejo en el espejo. Esta “demencia inverosímil”, que refuerza la interpretación del castigo de los dioses y explica la etimología del nombre (*narkissos* proviene de *narkê*, que significa “embotamiento” y es la base de “narcótico”), es el producto de la imagen ilusoria y su impacto en la visión (Bonnefoy 1996: 412-415).

En la actualidad, el mito sin embargo es indisoluble de la *Introducción al narcisismo*. Freud lo convirtió en una fábula que ilustra uno de los dramas a partir de los cuales se estructura la personalidad. Con esto transformó, al mismo tiempo, la idea que habitualmente se había tenido del narcisismo. Antes de Freud, éste había sido un estado patológico que debía ser curado. El narcisista era un perverso que se amaba a sí mismo en lugar de interesarse por el mundo exterior. Freud cambió el significado del mito y la idea patológica que tenía en los usos de la psicología. En *Introducción al narcisismo* sostuvo así que, en tanto el yo no es algo que viene con la vida, el interés erótico que el infante tiene sobre sí mismo es clave para la conformación posterior de los ideales y particularmente de la imagen de sí mismo a partir de la cual elaborará su personalidad. Como verá Lacan a través del estadio del espejo, la consecuencia de esto es que el sujeto se apoya en una ficción.

Pero varias décadas antes que Freud, los simbolistas ofrecieron una intensa reconceptualización de Narciso. En general, se puede decir que, si se interesaron por la conciencia y la subjetividad que exponía el mito, no tomaron estos temas según la universalidad que les confirió el psicoanálisis. En efecto, aunque *Fragments du Narcisse* de Valéry (uno de cuyos fragmentos tradujo Cintio Vitier para *Orígenes* en 1949), *Tratai du Narcisse* de André Gide y un texto como “Hérodiade” de Mallarmé se interesaron en el mito entendiéndolo como un relato adecuado para exponer los problemas de la subjetividad, la conciencia y la importancia que en ambas ocupa la mirada, en todos ellos el peso estuvo puesto más específicamente en la figura del artista y en las cuestiones de la belleza y la poesía.

En este grupo de escritores se pueden apreciar diferencias importantes. En Mallarmé, como lo refleja “Herodaide”, el mito de Narciso sirve como argumento para plantear los temas de la pureza y la belleza absoluta. Si en el marco de la cultura griega era el relato de un castigo, en Mallarmé los motivos del castigo desaparecen, para escenificar la condición terrible de la belleza pura, que no puede ser poseída ni apreciada por nadie sin sufrir un menoscabo de su perfección. Escribe en “Hérodiade”:

[NODRICE] Et pour qui, dévorée

D'angoisse, gardez-vous la splendeur ignorée
Et le mystère vain de votre être?
HÉRODIADE

Pour moi.

NODRICE

Triste fleur que croît seule et n'a pas d'autre émoi
Que son ombre dans l'eau vue avec atonie (1989: 70).

En *Traité du Narcisse* se encuentra la misma soledad, el mismo ensimismamiento. Pero Gide retoma el mito para hablar claramente de la figura del poeta. En su tratado, el río es el tiempo, por el cual pasan las imágenes de las cosas, que vienen del futuro y se disuelven en el pasado. Narciso entiende que, tras estos reflejos, tiene que existir una forma primera para cada una de las cosas. Entonces, remonta el río hasta el Edén. En ese jardín sin tiempo, las ideas florecen por necesidad y una sola vez. Nada cambia, porque nada necesita ser mejor de lo que es. El poeta es aquel que puede ver ese paraíso detrás de las cosas: “Car le Paradis est partout; n'en croyons pas les apparences. Les apparences sont imparfaits: elles babuient les vérités qu'elles recèlent; le Poète, à demi-mot, doit comprendre, puis redire ces vérités” (1946 : 33). Pero para hacerlo Narciso tiene que pagar el precio de la soledad. Al igual que Moisés en el Sinaí (la comparación es de Gide), la verdad únicamente se encuentra rompiendo los lazos con el mundo cotidiano. Asimismo, el resultado que obtiene siempre es imperfecto. El artista es un espectador que anota, que ve las cosas mismas, sin poder él mismo, ser de tiempo e imperfecciones, alcanzar jamás su perfección.

En Mallarmé y Gide, el tema de Narciso pone en primer plano las paradojas de la belleza y la perfección. Otro tanto se puede decir sobre el uso que del mito hizo Valéry. En “Qual. Cuál. Las fuentes de Valery”, Derrida propone una lectura que nos permite sintetizar estas ideas. Según Derrida, el poeta reconcentró las paradojas de la belleza y la perfección mediante el tópico de las fuentes del río. El tema vuelve una y otra vez a lo largo de su obra, pero esta vuelta recurrente demuestra que las fuentes están marcadas por la imposibilidad. Podemos acercarnos a la paradoja incluso desde un punto de vista pedestre. Como en el ecosistema el agua se mueve de manera cíclica, la naciente de un río nunca se da de manera absoluta, sino que constituye una marca convencional hecha por el hombre. Por otra parte, como el nacimiento de un río es una afluencia de agua, sucede lo que Gide describe respecto del tiempo y el paraíso: nunca hay un lugar exacto en el cual el agua se pone en movimiento, porque, para que el agua baje la montaña, ésta desde el principio tiene que correr. En consecuencia, la fuente es una paradoja: por más que queramos fijar un origen, siempre llegamos demasiado tarde, porque las cosas ya empezaron antes de que nos dediquemos a la hidrología.

Asimismo, el río es una metáfora para innumerables cosas. Gide pensó en el tiempo, según una comparación universal. Valéry añadió la identificación del río con la palabra. Según recuerda, la palabra suele tomar el agua como halago: la transparencia del discurso, la sed de

verdad, las palabras cristalinas, la frescura de una voz o un estilo. El río y el lenguaje, cercanos el uno al otro hasta la confusión, cuestionan las fuentes primordiales. Si el origen es imposible para el agua, podemos suponer que el sentido originario de las palabras también está vedado: “El sentido propio deriva de la derivación. El sentido propio o el sentido primitivo (de la palabra fuente, por ejemplo) ya no es simplemente la fuente, sino el efecto desviado de un giro, vuelta o rodeo” (Derrida 1998: 320). Pero si el río es metáfora del tiempo y la palabra, también lo es de la conciencia del hombre. Esto es lo que motivó su interés en Narciso. Valéry desarrolló este aspecto en *Introducción al método de Leonardo da Vinci* (1894), y luego en “Nota y digresión”, una extensa presentación de 1919. Según lo expresa en las primeras páginas, el propósito de ese ensayo es imaginar “un hombre de quien hubiesen aparecido acciones tan extremadamente distintas que, si le supongo un pensamiento, no lo habrá más amplio” (1945: 193). Su modelo es Leonardo. Pero hace esta advertencia: “Casi nada de lo que yo pueda decir deberá entenderse como referido al hombre que ha ilustrado ese nombre” (194). Traza, así, una diferencia entre la personalidad, cúmulo de accidentes, anécdotas y deseos de una biografía, y el pensamiento absoluto, la conciencia absoluta del yo universal. En “Nota y digresión”, Valéry acentúa esta distinción. Sostiene que en Leonardo aparece “como si una persona particular no estuviese ceñida a él”, razón por la cual “su pensamiento parece más universal, más minucioso, más ininterrumpido, y más aislado de lo que corresponde a un pensamiento individual” (165). En las páginas finales de su texto, este planteo se vuelve más claro y explícito, diferenciando entre un yo puro y la contingencia de la personalidad:

Y he aquí que, llevada por su celo de ser única, y que iluminada por su ardor de ser todopoderosa, ha superado todas las creaciones, todas las obras, y hasta sus más grandes designios, al mismo tiempo que depone toda ternura para sí misma y toda preferencia por sus anhelos. Inmola en un instante su individualidad. Se siente con la conciencia pura; no pueden existir dos. Es el yo, el pronombre universal, apelación de *eso* que no tiene relación con un rostro (186).

Según sostiene Derrida, las fuentes de Valéry se reducen a este yo universal. La fuente, el origen absoluto, “tiene para Valéry inicialmente la forma del yo, del “yo más desnudo”, del “yo puro”, elemento único y monótono del ser mismo en el mundo” (321). El tema de Narciso ingresa en esta división. Como todas las personas, el personaje tiene una historia particular, una vida, una biografía, una memoria y unos recuerdos, una experiencia y una serie de aventuras. Pero busca la conciencia absoluta que le podría proporcionar el yo universal. El enfrentamiento de Narciso y la fuente tiene dos sentidos. Por un lado, el yo universal es una posibilidad absoluta que coincide con la nada y la muerte, sin ninguna determinación, sin ninguna marca que lo particularice, página en blanco que únicamente existe en la nostalgia de una vida ya determinada; por el otro, Narciso encuentra en la fuente la plenitud de la conciencia, que sólo puede alcanzar al precio de la muerte. Escribe Derrida:

Mirada de la figura, figura de la mirada, la fuente siempre está dividida, fuera de sí misma, arrancada: ante el espejo no vuelve a sí misma, su conciencia es todavía una especie de inconsciencia. Desde el momento en que hace el giro de Narciso, ya no se conoce. Ya no se pertenece. Narciso no se defiende de la muerte más que viviéndola, bien sea apartándose de la “venerable fontana” (“Fontana, mi fontana, agua fríamente presente...”), bien uniéndose en ella a su propio cuerpo, en el momento de “extrema existencia” donde el yo se ama a muerte (325-326).

Estas versiones contemporáneas, de Freud a Valéry, tienen diferencias marcadas. Pero coinciden en un núcleo de problemas, como si Narciso se hubiera convertido en una de las expresiones que los escritores e intelectuales movilizaron para comprender uno de los síntomas de la modernidad. En primer lugar, Narciso está colocado en una frontera delgada que separa lo real de lo irreal. Lo real es el engaño de la vida fenoménica, mientras que la imagen constituye la manifestación de la verdad profunda del hombre, ya sea como Paraíso, yo universal, inconsciente o absoluto. En este sentido, Narciso demuestra la paradoja de que la plenitud del hombre coincide con aquello que lo cuestiona de manera radical. Es uno de los símbolos mediante los cuales la cultura de entre-siglos comprendió lo que Foucault entiende como esa “región en la que ronda la muerte, en la que el pensamiento se extingue, en la que la promesa del origen retrocede indefinidamente” (1966: 372).

En Lezama Lima, Narciso ocupa un lugar semejante. Núcleo de contradicciones, en su poema también se encuentran la vida y la muerte y la realidad y la ficción. Asimismo, en su caso el mito también funciona como un eje alrededor del cual definir una cultura cubana, según los términos de la “penetración ambiental”. Pero, como sabe todo aquél que intentó leerlo, se trata de uno de los poemas más complejos y herméticos de la literatura en lengua castellana. Por consiguiente, es razonable que, antes de probar una descripción, hagamos un breve repaso por algunos de los textos críticos que intentaron interpretar el poema.

Lecturas de “Muerte de Narciso”

Como ya se dijo, Lezama Lima publicó “Muerte de Narciso” en el segundo número de *Verbum*. En el siguiente, el último que saldría, Ángel Gaztelu sacó “Muerte de Narciso, rauda cetrería de metáforas”, el primero de una serie innumerable de ensayos que afrontaron los complejos versos del poema de Lezama Lima. Si bien es un texto muy breve, tiene una gran importancia en la medida en que demuestra el impacto que causó en el círculo todavía restringido de los colaboradores, así como también porque establece una serie de ideas que, en general, reaparecen en la crítica posterior. En primer lugar, Gaztelu coloca el poema en el campo del barroco. Sostiene, explícitamente, que el gran antecedente del texto es indiscutiblemente la obra de Góngora. Como vimos antes, para las primeras décadas del siglo XX el barroco se caracteriza porque se opone a la razón. Gaztelu no maneja una definición

precisa en ese sentido. Pero el carácter intuitivo de esta inscripción lo torna aún más representativo. Así, propone dos ideas complementarias que en este marco son sumamente significativas. En primer lugar, a partir del poema Gaztelu sostiene que la literatura y la filosofía pertenecen a dos dominios claramente separados. La primera exige una comprensión emocional mientras que la segunda se basa en la inteligencia y tiene como propósito distinguir la verdad del error. En segundo término, y de manera complementaria, Gaztelu pone un gran énfasis en afirmar que, desde el primer verso, "Muerte de Narciso" se coloca en el tiempo mitológico, estableciendo por lo tanto un nuevo principio para la literatura, en tanto le asigna a ésta el terreno de la fantasía y la imaginación.

Estos tres ejes gravitaron en la crítica hasta la actualidad. Pero, si además tomamos en cuenta que, en los años de *Verbum*, Lezama Lima había publicado muy poco, podemos pensar el ensayo de Gaztelu también como una suerte de confirmación de su perspectiva poética a la vez que como un mapa de orientación para sus trabajos futuros. Incluso en su madurez, el escritor no sólo continuó trabajando con una retórica barroca, sino que al mismo tiempo justificó la sobrecarga de metáforas y la complejidad de su obra mediante el principio de que la poesía establece un tipo de conocimiento diferente del racional. Escribe en "A partir de la poesía" (1960), un ensayo de madurez en el cual toma la poesía como un método para interpretar la historia y la cultura: "Es para mí el primer asombro de la poesía, que sumergida en el mundo prelógico, no sea nunca ilógica. Como buscando la poesía una nueva causalidad, se aferra enloquecedoramente a esa causalidad" (386). Con palabras menos arriesgadas, el padre Gaztelu había dicho lo mismo al acusar el impacto de "Muerte de Narciso".

En "La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular" (1970), Cintio Vitier recuerda que el poema tuvo para la época ese sentido. Su ensayo únicamente acentúa el carácter de nuevo principio que vino a plantear "Muerte de Narciso": "Lezama —escribe Vitier— no empezaba su discurso en verso o en prosa desde el mismo plano que los otros. No había en él la menor continuidad con lo inmediato anterior" (69). Pero, según el crítico, esto no se debe a una mera actitud rupturista. Por el contrario, con el primer verso, "Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo", Lezama vuelve a colocar la poesía en los principios de la literatura cubana y universal. Se trata, así, de un tiempo original:

Un tiempo original, es decir, un verdadero principio. Nuestra poesía, como si nada hubiera ocurrido, tomaba contacto, soñadoramente, con el anhelo mítico inmemorial que estaba en la imagen renacentista de la isla y, poniéndose al amparo de la virgen que es fecundada por el rayo de luz y de los pacientes oros de los transcurros naturales, comenzaba de nuevo matinalmente su discurso (1970: 69).

La crítica posterior retomó estas interpretaciones, pero tuvo enormes dificultades para realizar lecturas más detenidas de "Muerte de Narciso". Esto se debe a que, para hacer un comentario como éste, tal vez se requeriría la capacidad que tuvo Dámaso Alonso para leer a

Góngora. Lógicamente, se pueden prejuzgar algunos límites para lograrlo. El más obvio es que difícilmente alguien llegue a la competencia enciclopédica y la sensibilidad lingüística de Alonso. Hay un segundo problema incluso más decisivo que estas limitaciones. En Góngora la retórica nunca pierde sus amarras con el mundo. Como dice Nicolás Rosa (y como de hecho lo demuestran las glosas de Alonso) el barroco del siglo XVII es traducible y exige la traducción. Una vez que se supera su intrincada relojería, el significado aparece con claridad. En cambio, la lírica moderna no sólo no admiten la traducción, sino que de hecho la imposibilita. Por supuesto, en muchos casos es posible encontrar un sentido más o menos exacto y concreto; pero en general Lezama parece caminar por el borde del sentido y establecer con sus textos una amplitud tal que lo menos que concluiríamos es que busca adrede la ambigüedad.

Por esta razón, la crítica evitó en general ofrecer interpretaciones demasiado puntuales, tanto de “Muerte de Narciso” como de otros trabajos poéticos de Lezama Lima. Un ejemplo más o menos reciente es el de *La escritura de lo posible: el sistema poético de Lezama Lima* (2000), de Remedios Mataix. En este trabajo, la autora sugiere que, tanto en “Muerte de Narciso” como en el resto de sus poemas, “lo que un verso o una estrofa *quiere decir*, importa menos que lo que el poema en su conjunto *sugiere*” (145). Su propuesta es, por consiguiente, “que todo el poema es en realidad una gran *imagen*, o un aluvión de imágenes que se ofrecen como el “significante” (en bloque) de un “significado” a cuyo sentido último sólo tenemos acceso al final” (151). Esta “lectura desde arriba”, que como vimos ya habían planteado los lectores de época, le permitió desplazar la cuestión del significado del poema por los usos que en ese texto hizo Lezama Lima. Uno de sus aportes, en este sentido, es la idea de Mataix de que “Muerte de Narciso” es como un remolino que incorporó todas las poéticas que tenía a disposición. Así, en el poema hay rastros de la vanguardia y del barroco; pero lo central es la vuelta al modernismo:

Desde ese punto de vista es fácil detectar en el poema de Lezama ciertos ecos del registro poético que fascinó al Modernismo: nieve, espejos, plumajes, rubies, personajes mitológicos, dorado hastío, un rubio doncel, hermosas aves, alusiones a la vida y la muerte, a las estaciones de otro año lírico, y hasta cisnes, vuelven a tomar cuerpo en este poema que, sin embargo, no es modernista [...]. Lo incorporativo de su poética coincidía para él con el ecumenismo modernista integrador de referencias disímiles, con su afán fundacional y mítico, y con esa concepción de lo bello como una estética, una ética y una moral que Lezama detecta en los modernistas con los que se siente más identificado: por supuesto José Martí, pero también Julián del Casal, “secreto donde vida y poesía se resuelven”, y Rubén Darío, “el americano, el innovador, el dueño de la palabra nueva, el que llegó primero, el que aprendió mejor” (153).

Curiosamente, las lecturas globales de “Muerte de Narciso” tienen problemas precisamente en cuanto a qué es exactamente lo que Lezama quiso decir al retomar el mito griego. Para Mataix, Narciso es una suerte de alegoría de la insularidad. Está vinculado con las aguas de la misma manera que Cuba está rodeada de mar. Según sostiene Mataix, el mito le

serviría a Lezama como un conjuro de lo que no debe hacer la cultura cubana. Dueño de un amor estéril, obnubilado por la superficie, Narciso muere y con esa muerte Lezama buscaría dar por finalizada la exagerada subordinación a la cultura europea. Como el personaje del mito, los habitantes de la isla se adelantan a la orilla para reconstruir con los restos del viejo continente una imagen que los conforme. “Muerte de Narciso” es así un poema culturalmente necesario, un poema que busca romper definitivamente con la sujeción neocolonial. Mataix ofrece dos tipos de pruebas para esta lectura. La primera es que Narciso nunca se reconoce y, contemplando el reflejo, queda congelado en la quietud mortal, “incompatible con el fluir sobreabundante de la poesía que todo absorbe”. La segunda es que el personaje no se sumerge. Contra las lecturas de Béjel y de Rensoli y Fuentes, Mataix asegura que simplemente muere, sin salvación religiosa y sin darse cuenta de que estuvo enamorado de su propio reflejo. Esto es importante porque, aparte de que Narciso hubiera descubierto el engaño, la falta de un sumergimiento final viene a indicar que no accede a las profundidades del conocimiento.

La lectura de Mataix es tan interesante como problemática. Ante todo, con su primer gran poema Lezama habría presentando una negación y no una afirmación. No sería un comienzo, sino un fin. Evidentemente, esto no tiene por qué no ser así. Sin embargo, le habría dedicado un texto arduo como “Muerte de Narciso” a lo que la cultura cubana no debería hacer. Por otra parte, si dejamos en suspenso las intenciones de Lezama Lima, las lecturas de Gaztelu, Piñera y Vitier demuestran que el texto no funcionó de esa manera. Por el contrario, según la fuerte afirmación de este último, “Muerte de Narciso” estableció un nuevo principio para la poesía cubana. Adelantándose a las ideas de Said y Quiñones, ese concepto debe interpretarse no sólo en términos estéticos, sino también en lo que respecta a la moral. Si, para los origenistas, “Muerte de Narciso” fue un nuevo principio, esto se debe a que fijó un campo para la literatura y al mismo tiempo estableció lo que ese campo implicaba para el conocimiento y la moral política cubana. Por otra parte, y contra su propuesta de una “lectura desde arriba”, Mataix fundamentó esta conclusión determinando fuertemente algunos de los versos más ambiguos del poema. Según su lectura, la clave se encuentra en el siguiente pasaje, en el cual entiende que “la blancura seda” es una variación de “la de blanco rostro”, el epíteto mitológico para Europa:

Chillidos frutados en la nieve, el secreto en geranio convertido.
La blancura seda es ascendiendo en labio derramada,
Abre un olvido en las islas, espadas y pestañas vienen
A entregar el sueño, a rendir espejo en litoral de tierra y roca impura (1985: 18).

Curiosamente, una lectura también global como ésta lleva a una conclusión contraria. En su introducción a la edición facsimilar de *Verbum*, Marigó leyó “Muerte de Narciso” en el trasfondo del clima político de la década del '30. Sin dar mayores precisiones, señala que el poema es la repercusión poética del asesinato de Rafael Trejo:

Muerte de Narciso, escrito en 1932, está absolutamente condicionado por el dolor de este asesinato, por la necesidad de adquirir el sentido, la visibilidad, el logos de cada destino frente a la muerte. Lezama critica también a través de Narciso la angustia del aislamiento, a la angustia del aislamiento, a la figura encerrada en sí misma, la autocontemplación infinita que hereda pecados y maldiciones pero que se justifica, paradójicamente, con un espíritu que comienza (2001: 40-41).

“Muerte de Narciso” no dijo nada sobre Rafael Trejo. Tampoco constituyó un alegato alegórico contra la dependencia cultural cubana. Por el contrario, como ya se dijo a partir de Gaztelu y Vitier, el poema trazó nuevos principios para la poesía cubana. Lezama volvió a un tiempo mitológico, creó un espacio gnoseológico diferente al racional y estableció los fundamentos de una estética barroca. Como señaló Mataix, el poema buscó ser un imán para todas las literaturas y todas las culturas universales. Pero Narciso no fue un neocolonizado. Para Lezama, Narciso inclinado ante la fuente constituyó el imán que le permitió su trabajo de incorporación. Volvamos, pues, al texto, para leerlo de una vez.

Presentación de “Muerte de Narciso”

Si bien “Muerte de Narciso” no es un poema narrativo, se puede reconocer un desarrollo estructurado a partir de momentos más o menos marcados. Como en todas las versiones del mito, aunque de manera mucho más tenue, sigue la estructura simple de presentación, nudo y desenlace. Así, Narciso se acerca al río, se enamora y muere. Si bien este tipo de particiones abusan de la arbitrariedad, el poema puede segmentarse de la siguiente manera: presentación (estrofas I y II), enamoramiento (III-V), juegos de seducción (VI-XIV) y, por último, rendición y muerte (XV-XVII). Asimismo, Lezama trabajó con un sistema de tiempos verbales que ratifican esta estructura. En la presentación hay una alternancia del pretérito imperfecto y el presente, con predominio del primero; el nudo, salvo excepciones, está en presente; el desenlace está en presente, pero concluye con un verso en pretérito indefinido: “Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas”.

Desde un punto de vista general, Lezama trabajó con las oposiciones básicas que se habían constituido alrededor del mito. Por supuesto, la más importante es la de la realidad y la ficción, pero también están en juego otras disyunciones, como vida/muerte y fertilidad/esterilidad. Lezama las presentó de manera soberbia en la primera estrofa, cuyo verso inicial es uno de los más famosos de la literatura cubana:

Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo,
Envolviendo los labios que pasaban
Entre labios y vuelos desligados.
La mano o el labio o el pájaro nevaban.
Era el círculo en nieve que se abría.
Mano era sin sangre la seda que borraba

La perfección que muere de rodillas
Y en su cielo se esconde y se divierte (1985: 13).

El primer verso repone un mito completamente ajeno al de Narciso. Dánae es hija de Acrisio, rey de Argos. Sin herederos varones, éste le preguntó al oráculo si la situación cambiaría. Como respuesta, le pronosticó que el hijo de su hija lo iría a matar. En consecuencia, Acrisio encerró a Dánae en una torre. Pero Zeus, transformada su cimiento en rayos de sol, logró penetrar la prisión y fecundar a Dánae. Su hijo, Perseo, luego de largas y famosas aventuras, finalmente mató, por accidente, a su abuelo. Asimismo, si este mito no tiene relación con Narciso, tampoco lo tiene, con ninguno de los dos, el Nilo. Se trata de uno de los ríos del Paraíso, que viene de una fuente desconocida y que fecunda la tierra con sus ciclos de inundaciones. Sin embargo, con estas dos menciones Lezama propuso una concisa y vital imagen de la primavera, el nacimiento y la fertilidad. Estableció, así, un polo opuesto al de Narciso. Frente a la calidez del mito de Dánae, el personaje aparece marcado por la frialdad invernal de la nieve; frente al ciclo de nacimiento vital del Nilo y de la hija de Acrisio, Narciso está destinado a morir. Las oposiciones no se quedan ahí. Tanto en Dánae como en Narciso hay una contradicción entre los designios divinos y las decisiones humanas. En los dos casos, de manera muy griega, los dioses dan por tierra con los deseos humanos. Sin embargo, a partir de ese trasfondo común, los dos mitos se oponen de manera tajante. En el caso de Dánae, Zeus logra vencer el cerco y fecundarla a pesar de la prohibición del rey; en Narciso, que no se ha dejado poseer por nadie, el castigo de Afrodita es opuesto: no poder tocar aquello que ama.

El poema es una obra sobre el tiempo, sobre el drama del devenir. En la primera estrofa, los dos personajes muestran dos actitudes en ese sentido. “Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo”: el oro del tiempo, la simiente de Zeus, la convierte en un pliegue del devenir, para que continúe, como el Nilo, el ciclo de vida y de muerte de las generaciones. En cambio, Narciso se levanta contra el tiempo. Se niega a dejarse poseer. Si por un lado paga el precio enamorándose de su reflejo, ese amor estéril logra lentificar el paso del río, al convertirlo en un espejo. Como dice Lezama en el ensayo “Sobre Paul Valéry” (1945), esa esterilidad es la condición para luchar contra el tiempo, única y desesperada misión del arte y la literatura: “lucha la figura contra el devenir, porque lo que lucha con el tiempo es la esterilidad, el disfraz de lo estéril, el coro de rocas, lo *insensible abstracto*, fósforo o yeso del encerado, pie sobre la orilla, nombre sobre la orilla” (34). El tiempo va a borrar a Narciso, como el nombre y la huella en la arena, formas que buscan desesperadamente la inmortalidad. Pero lo detiene un momento, trocando la infertilidad de su castigo por una fertilidad cultural. En efecto, poco después de haber escrito “El secreto de Garcilaso”, Lezama presentó con este texto una figura ambigua, que por un lado está marcada por el pecado contra los dioses, mientras que por el otro ese desafío se clava como un imán en la orilla, buscando una penetración ambiental y una integración de las culturas.

Si la primera estrofa establece los parámetros generales del poema, la segunda coloca al personaje en el lugar y el tiempo. Los cuatro primeros versos sitúan la locación:

Vertical desde el mármol no miraba
La frente que se abría en loto húmedo.
En chillido sin fin se abría la floresta
Al airado redoble en flecha y muerte (13).

Narciso está en la orilla. Como si fuera una columna de mármol, no mira todavía su reflejo, al que Lezama alude al hablar de una frente que se abría en loto húmedo, planta acuática, de color blanco. Detrás de esta imagen abstractamente sencilla, irrumpe el sonido de la muerte y la flecha. Si la primera estrofa había establecido las oposiciones básicas, en estos cuatro versos se añade otra: la imagen pacífica de la columna de mármol ante la orilla y el sonido, violentamente rítmico, en el que podemos identificar a Pan, ese dios agreste, que genera el pánico, ruido intimidador. Hasta cierto punto, esta sugerencia nos lleva a Eco. Se la suele asociar con Narciso: castigada por Afrodita a repetir las últimas palabras que la gente pronuncia, se enamora de Narciso y es la que lo lleva hasta el lecho del río; al verse rechazada su cuerpo se consume por el despecho hasta desaparecer, quedando únicamente la voz. Otras versiones explican el eco a través de Pan. Éste la ama y envidia su don del canto. Despechado porque lo rechaza, y envidioso de sus atributos musicales, vuelve loco a un grupo de pastores, quienes, comportándose como lobos y perros feroces, descuartizan a la doncella y dispersan sus miembros, que todavía vibran con su canto. El Eco es así el sonido inasible. Es un contacto entre el mundo divino y el humano. En el primero, el sonido se percibe como música, mientras que en el segundo es puro ruido. Pero más allá de estos sentidos que giran alrededor de la estrofa, lo importante es que en ella se establece un contrapunto entre el paisaje y el ruido de la floresta, es decir, entre lo que se ve y lo que sólo se escucha y está fuera del alcance de la mirada, o bien entre lo conocido y lo desconocido, lo armónico y lo que carece de armonía. Si Lezama había colocado el poema en las oposiciones vida/muerte, fertilidad/infertilidad, ahora las redobla situando a Narciso en la frontera entre lo sagrado y lo profano.

Los últimos cuatro versos de la segunda estrofa sitúan el tiempo y establecen una oposición de importancia, basada en la diferencia que existe entre la mirada de Narciso y la mirada del poeta que lo describe:

¿No se apresura tal vez su fría mirada
Sobre la garza real y el frío tan débil
del poniente, grito que ayuda la fuga
del dormir, llama fría y lengua alfilerreada? (13)

Para Lezama, Narciso es una figura nocturna. Aparece cuando el sol se retira y su drama se desarrolla a la noche. Asimismo, Lezama plantea un juego con el punto de vista que va a ser

crucial en el poema. Si comparáramos estos cuatro versos con una cámara de cine, se podría decir que ésta primero enfoca los ojos de Narciso, describiéndolo desde afuera; luego se detiene en lo que está bajo su mirada, esto es, la garza real y, detrás, el poniente. Semánticamente, la frase tendría que continuar con representaciones visuales. Pero en lugar de eso pone un grito, una llama fría y una lengua alfilerada. Como si la frase misma tuviera la forma de un signo de interrogación, el punto de vista externo a Narciso se acerca y se funde con él. Con una gran sutileza, Lezama con esto sitúa el reflejo. El juego de inversiones, que recuerdan el espejo, son notables: si él tiene una “fría mirada”, se encuentra de golpe con una “llama fría”; si hay un grito, que puede ser suyo, encuentra a la vez una “lengua alfilerada”, en tanto el reflejo carece de sonido y es, en consecuencia, mudo.

Con este giro, Lezama termina la presentación del poema. Aparte de las oposiciones básicas de vida/muerte, fertilidad/infertilidad, sagrado/profano, es importante remarcar que el texto se encuentra a la noche y que está elaborado a través de un juego de acercamiento y distanciamiento del punto de vista del poema respecto de Narciso. Veamos cómo se desarrollan estos aspectos a continuación.

El simulacro

Hay dos temas que atraviesan los debates de la crítica en relación con “Muerte de Narciso”. El primero es la suerte final que tiene el personaje. Como Lezama desplazó la cuestión de la metamorfosis, el problema se encuentra en qué sucede después de la muerte. Independientemente de las diferentes interpretaciones, la pregunta central es si hay una salvación, lectura que defendió Béjel, o bien lo contrario, una muerte en la esterilidad y la falta de trascendencia, según la propuesta de Mataix. De esta cuestión nos vamos a ocupar después. El segundo problema, al que nos dedicaremos a continuación, se centra en el simulacro. Si bien no tiene lecturas tan nítidamente opuestas como la anterior controversia, el reflejo en el río nos lleva a preguntarnos dos cosas: en primer lugar, si Narciso se da cuenta de que se trata de una imagen y, en segundo lugar, si comprende que esa imagen es la suya. Aunque tiene una importancia intrínseca, como vimos la respuesta negativa que Mataix le encontró a estos dos interrogantes fue uno de sus argumentos para ver en la muerte del personaje un acto necesario que realizó Lezama para romper con el sometimiento neocolonial de Cuba.

En primer lugar, es importante destacar que, en rigor, Lezama desplazó completamente el tema de la metamorfosis. Esto se debe a que se interesó exclusivamente por lo que sucede a la noche. En segundo lugar (después volveremos al tema de la noche), en cuanto al tema del simulacro hay que despejar dos problemas distintos, pero encadenados. Por un lado, existe el problema de si Narciso se da cuenta o no de que lo que tiene delante suyo es una imagen en el río; si lo hace, se encuentra el interrogante, por el otro, de si se percató de que esa imagen es la suya. Se trata de dos niveles de conciencia diferentes. Pero la respuesta es simple. En el poema

de Lezama, Narciso se da cuenta de que lo que tiene enfrente es una imagen en el río. A su vez, no queda claro si logra percatarse de que se trata de su reflejo. Esta diferencia es importante. Pone de manifiesto el enorme poder que Lezama le atribuyó al simulacro y al mismo tiempo sugiere que en el simulacro no sólo no se puede fundar una identidad, sino que de hecho el simulacro la lleva a su disolución.

A lo largo del nudo del poema, luego del enamoramiento y cuando se entra en esa parte del texto que anteriormente identificamos como los juegos de seducción, Narciso comprueba varias veces que lo que tiene enfrente es una imagen sobre el agua. Por ejemplo, en la estrofa IX, hunde las manos en el agua:

Triste recorre —curva ceñida en ceniciento airón—
El espacio que manos desalojan, timbre ausente
Y avivado azafrán, tiernos redobles sus extremos (15).

Narciso se entristece al comprobar que la imagen es una película sobre el agua, que no tiene espalda ni emite sonido. Mientras, los extremos, tal vez las manos, se duplican en el río. En la siguiente estrofa, Lezama vuelve a instalar este mismo juego:

Ahogadas cintas mudo el labio las ofrece.
Orientales cestillos cuelan agua de luna.
Los más dormidos son los que más se apresuran,
Se entierran, pluma en el grito, silbo enmascarado, entre frentes y garfios (16).

Los cestillos o las manos cuelan el agua bajo la luna, la imagen se escurre entre los dedos. Asimismo, el reflejo habla visualmente (ofrece cintas). Sus labios están ahogados y mudos, son gritos acallados como una pluma, son silbos enmascarados. Pero si Narciso se da cuenta de que se trata de una imagen, ¿por qué se queda hasta morir? Lógicamente, tendría que irse. Por otra parte, Lezama subraya constantemente el carácter ficticio del reflejo. Así, en la tercera estrofa señala, de manera rotunda: “Rostro absoluto, firmeza mentida del espejo” (13). Sin embargo, la pregunta de por qué Narciso no se va (o la interpretación de que en realidad no puede ver que se trata de una ilusión) parten de un planteo simple de lo que es la irrealidad. Ante todo, Lezama le dio una notable complejidad y fue una de las claves de su concepción de la literatura. En una entrevista, luego de haber sacado *Paradiso*, Lezama se expresa de este modo: “Acepto la expresión vida real si no se le amputa la vida irreal, ambas forman una imagen, que marcha entrelazada como puntos imanes que se precipitan hacia el centro de su unidad” (Bueno 1988: 726). Si bien todavía, durante la escritura del poema, no había elaborado el concepto de imagen, el reflejo en el agua tiene esta duplicidad de verdad e irrealidad. Es en la misma tradición griega donde se puede develar este poder avasallante del reflejo de Narciso. En efecto, las versiones antiguas, incluso la de Ovidio, tenían, entre sus propósitos, mostrar el carácter a la vez fascinante y enloquecedor de la imagen:

La vista es lo que provoca su perdición —escribe Carlier-, y, en el caso de Ovidio, su historia se inscribe en ese ciclo de relatos en el que uno está perdido porque ha visto, o porque no ha sabido ver. Tiresias ha *visto* el apareamiento de dos serpientes y desde entonces está *ciego*; predice que Narciso vivirá largo tiempo si no se conoce, si no se *ve*; a Penteo le anuncia que *verá*, para su perdición, los ritos sagrados de Dioniso; y el propio Penteo morirá porque las Bacantes lo *ven* bajo la apariencia de un jabalí: ilusión y error que Ovidio relaciona hábilmente con el error narcisista, inscribiéndolos ambos en un contexto dionisiaco (1996: 414).

Si, en Lezama, Narciso se queda, es porque la figura en la superficie del agua tiene un poder arrollador. Para caracterizarlo, es importante recordar que el tiempo del poema es la noche. En la enciclopedia de Lezama, la noche constituye el espacio por excelencia de la creación. Es importante recordar, en este sentido, el cambio de la “Soledad insegura”. Si Góngora se había interesado por las representaciones de la luz, García Lorca había fijado el nacimiento de Venus a la noche. Por un lado, esto ponía un énfasis notable en el hecho de que se trataba del acto creador del poeta (la oscuridad total, como el blanco de la página, constituye un fondo invisible sobre el cual inscribir el poema); pero, por el otro, en tanto se trata del nacimiento de la diosa Venus, la oscuridad es un contacto del poeta con la zona sagrada. Asimismo, más allá de los escritores de la generación del '27, lo que está en juego, en “Muerte de Narciso”, es la noche que podemos llamar simbolista. Escribe Blanchot, teniendo en mente a Mallarmé: “Lo que aparece en la noche es que aparece la noche, y lo extraño no proviene sólo de algo invisible que se haría ver al abrigo y a pedido de las tinieblas: lo invisible es entonces lo que no se puede dejar de ver, lo incesante que se hace ver” (153).

Sin embargo, en Lezama la noche no es una ausencia o una paradoja. Si tomamos en cuenta la versión del barroco que había propuesto a partir de Cernuda, se trata de un tiempo onírico, que explica las violentas metáforas del poema, de clara extracción surrealista. La noche es el tiempo del sueño, por eso la escena de Narciso se encuentra a la noche y por eso se escribe de noche, porque se trata de un tiempo de inspiración, en tanto se sitúa en el reverso de la trama del mundo cotidiano. En efecto, como ya se ve en “Fugados”, se interesó muy particularmente por el campo onírico. El simulacro, si tiene este poder arrollador, es porque entreabre la puerta a ese mundo de la irrealidad y los sueños, falso y profundamente verdadero a la vez. La tercera estrofa, con la que comienza el nudo del poema, lo pone de manifiesto con claridad:

Rostro absoluto, firmeza mentida del espejo.
El espejo se olvida del sonido y de la noche
Y su puerta al cambiante pontífice entreabre.
Máscara y río, grifo de los sueños.
Frío muerto y cabellera desterrada del aire
Que le crea, del aire que le miente son
De vida arrastrada a la nube y a la abierta
Boca negada en sangre que se mueve (13).

La noche está cerrada. El espejo se olvida del sonido y de la noche porque es una imagen que no puede hablar y porque brilla a pesar de la oscuridad. El cambiante pontífice puede ser Narciso, aludiendo a la metamorfosis, o la luna, que tiene fases y por lo tanto cambia en el transcurso del mes. Pero en todo caso, si Narciso muere engañado por el espejo, el espejo al mismo tiempo le entreabre la puerta a la verdad de los sueños. Los siguientes cinco versos de la estrofa están referidos a la imagen en el río. En el primero, Lezama la identifica con un “grifo de los sueños”, un animal onírico, mezcla de águila y león. El resto es una plástica descripción. El frío muerto y la cabellera desterrada del aire son inequívocamente atributos del reflejo, que está literalmente *desterrado*, en el sentido de que se encuentra en un agua fría y es a la vez algo que no tiene vida, con una “boca negada en sangre que se mueve”. A la vez, el reflejo está siempre asociado con la mentira. En este caso, por ejemplo, el “aire le miente son/ de vida”, es decir, al mover el pelo de Narciso, el viento hace que el reflejo parezca vivo. En el primer verso lo dice aún con mayor claridad: “Rostro absoluto, firmeza mentida del espejo”. Este concepto puede tener por lo menos dos interpretaciones. Si se refiere al río, quiere decir que ha paralizado su curso para formar un espejo; si se refiere al reflejo, vuelve a plantear la idea de simulacro. En los dos casos, de todos modos, el reflejo es una mentira que abre la puerta de la verdad.

Ahora bien, en Lezama lo onírico no pone en juego el reverso de los dramas individuales. Por el contrario, se trata de una zona sagrada, en sentido estricto, en la medida en que lo que ahí aparece es una imagen de la sustancia trascendental del universo. En “X y XX”, un ensayo en forma de diálogo, publicado en *Orígenes* en 1945, uno de los dos personajes observa: “Prefiero al sueño individual, aventura que no podemos provocar, el sueño de muchos, las cosmologías” (1945: 233). Para retomar un concepto utilizado en relación con *Inicio y escape*, el reflejo es una hierofanía. Pero el concepto se puede precisar aún más. Si hay algo absolutamente insólito en “Muerte de Narciso”, es que el personaje mire su reflejo a la noche. En principio, nada podría ser más contradictorio. En noche cerrada, las cosas no se ven con la nitidez necesaria como para que funcione el engaño. Con esta contradicción, Lezama le da al reflejo un estatuto diferente al de la mera proyección de luz. La imagen brilla por sí misma. El término adecuado para referir esta cuestión es el antiguo concepto griego de fantasía.

Según la reconstrucción de Díaz, Livov y Spangenberg, la palabra “fantasía” sufrió un menoscabo cuando, en latín, se la tradujo por *imaginatio* y luego, en castellano, por fantasía. Con esto, se vio limitada a ser una “facultad que opera exclusivamente en el interior de la mente de un sujeto; más aún, lo hace en ausencia del objeto, ya sea porque combina imágenes sensoriales retenidas en la memoria, o porque se despega de la realidad hacia lo ilusorio” (2009: 28-29). Sin embargo, el concepto es mucho más complejo. Etimológicamente, la *phantasia* deriva del verbo *phantázesthai*, que quiere decir “volverse visible”, “aparecer”, “mostrarse”, tanto a la vista como al espíritu. Asimismo, está vinculado con palabras, tanto griegas como indoeuropeas, cuyo significado es “brillar”. La historia de los usos de *phantasia* es aún más

reveladora. Según los autores recién citados, los primeros testimonios son los de Homero. Allí “prevalece ampliamente el uso del verbo *phainēsthai* en el sentido de un *aparecer ante los ojos*. En primera instancia este aparecer denota fundamentalmente un *brillar*, y por eso viene asociado en general a la aparición de los astros o del fuego” (2009: 32). Luego, en tiempos de Eurípides, se le añadió un segundo sentido, presentarse ante los ojos y a los sentidos, y ocupó un lugar en el vocabulario del teatro (la *phantasia* era la aparición de los personajes ante el público) y en el de la medicina, para dar cuenta de la manifestación de algún síntoma. De esto se derivó un tercer significado. La *phantasia* también pasó a referir la aparición en la mente de determinadas representaciones, como pueden ser los recuerdos, las premoniciones, las creencias, verificándose en consecuencia un corrimiento del término al ámbito de la *dóxa*. Por último, el concepto se refiere a las apariciones fantasmagóricas:

En algunos casos tales apariciones son engañosas, lo cual acentúa la apertura a lo propiamente subjetivo. Este cuarto sentido está denotado tanto por el verbo *phainomai* como por sustantivos que serían su correlato, como *phásma* o *phántasma*. Las apariciones fantasmagóricas vienen ligadas en muchos casos a contextos nocturnos y oníricos, en ocasiones con valor profético, al modo p. e. que en Eurípides se anuncia que Ctón engendró “nocturnos fantasmas”, que manifiestan a los mortales el pasado, presente y porvenir. No necesariamente, sin embargo, implican el engaño o la alucinación, ya que en muchos casos se trata de apariciones divinas que, lejos de ser ilusorias, son dignas de fe y provocan efectos concretos. Así, tales fantasmas pueden engendrar hijos o matar a un hombre y fundamentalmente, transmitir mensajes de los dioses a los hombres (2009: 35-36).

Por supuesto, no puede haber una correspondencia parte por parte entre el reflejo de “Muerte de Narciso” y estas precisiones semánticas sobre la fantasía. Pero son útiles para precisar la idea que Lezama tuvo sobre la cuestión de la imagen en el río. Como se produce a la noche, la imagen es una aparición, un fantasma. Brilla por su cuenta, en medio de la oscuridad. Tiene, desde luego, un poder fascinante. Pero lo más importante es que, si por un lado es un engaño, por el otro ese engaño entreabre la puerta a lo onírico y, más aún, a ese espacio sagrado que, a través de la fantasía, liga el mundo de los hombres con el de los dioses.

La escritura

El eje de “Muerte de Narciso” se encuentra en la estricta separación de dos puntos de vista. El primero es el de Narciso, que no puede despegarse del reflejo que a su vez lo mira. El segundo es el del poeta. Esto no significa que no existan fusiones. En rigor, el poema gira alrededor de Narciso y, por momentos, su órbita lo lleva a una completa identificación con el personaje. Pero nunca queda atrapado ahí y sale para describir de manera externa lo que sucede. Hay dos estrofas extremas en este sentido. En la primera, el texto por única vez asume la primera persona:

Antorchas como peces, flaco garzón trabaja noche y cielo,
 Arco y cestillo y sierpes encendidos, carámbano y lebrel.
 Pluma morada, no mojada, pez mirándome, sepulcro.
 Ecuestres faisanes ya no advierten mano sin eco, pulso desdoblado:
 Los dedos en inmóvil calendario y el hastío en su trono cejijunto.
 Lenta se forma ola en marmórea cavidad que mira
 Por espaldas que nunca me preguntan, en veneno
 Que nunca se pervierte y en su escudo ni potros ni faisanes (14-15).

En los primeros versos, Lezama enumera palabras prestigiosas: antorchas, garzón, arco, cestillo, sierpes, carámbano y lebrel. De manera muy renacentista, los juegos de seducción se acercan al arte de la cacería. El lebrel es un perro de caza, los faisanes y los potros se fusionan y se separan, estableciendo un tipo de condensación onírica. Pero Lezama quiebra el texto con los dos versos en primera persona. Con esta fusión demuestra que Narciso se da cuenta de que se trata de un reflejo. Así, describe una pluma que no está mojada, aclaración que únicamente tiene interés en tanto se trata de una imagen en el agua; del mismo modo, ve cómo una ola pasa por las espaldas que no preguntan nada. Narciso entiende que se trata de una cavidad que mira. Sin embargo, no parece reconocerse en el reflejo. Incluso los versos en primera persona expresan ese juego de reconocimiento del simulacro y desconocimiento de su identidad: es un pez “mirándome” y son espaldas que “nunca me preguntan”. Como en las versiones griegas, el Narciso de Lezama no logra reconocerse en el espejo. En su caso esto no se debe al castigo de los dioses (o por lo menos, ésa no es la cuestión central). Más claramente, si Narciso no se reconoce, es porque lo que tiene enfrente es la imposibilidad absoluta de la muerte, que pone en cuestión, precisamente, la identidad. Cuando el poema asume la primera persona, lo que mira es un sepulcro. Con esto, Lezama da un paso más allá de Valéry. Si también entiende que Narciso encuentra un yo universal que se abre con total amplitud, en su poema radicaliza el esquema al situar en ese plano la muerte.

Pero el poeta también se aleja terminantemente de él. En la antepenúltima estrofa, lo nombra de manera directa:

Narciso, Narciso. Las astas del ciervo asesinado
 Son peces, son llamas, son flautas, son dedos mordisqueados.
 Narciso, Narciso. Los cabellos guiando florentinos reptan perfiles,
 Labios sus rutas, llamas tristes las olas mordiendo sus caderas.
 Pez del frío verde el aire en el espejo sin estrías, racimo de palomas
 Ocultas en la garganta muerta: hija de la flecha y de los cisnes.
 Garza divaga, concha en la ola, nube en el desgaire,
 Espuma colgaba de los ojos, gota marmórea y dulce plinto no ofreciendo (18).

Lezama se aleja de Narciso para describir el reflejo. Mataix interpreta el pasaje señalando que el punto de vista externo intenta con estos versos convencerlo de su error mortal. Así, le comentaría que se trata de una imagen, que las olas muerden a la altura de sus caderas. Pero hay

dos datos que cuestionan esa lectura. En las estrofas anteriores, Narciso se dio cuenta de que se trataba de un reflejo en la superficie del agua. Lo vimos hundir las manos, entristecido porque el agua se escurría entre sus dedos. Por otra parte, la voz externa nunca le dice que se trata de su propio reflejo. Por el contrario, y a pesar de que se distancia a través de los vocativos, la escritura también cae, por momentos, en el abismo del simulacro. Si recuerda el ciervo asesinado, en el que se confunden la cacería en la que se ejercitó Narciso antes de acercarse a la fuente y el mismo personaje, en tanto cayó rendido ante la imagen, lo que encuentra del lado del espejo no es una desmentida, sino una serie de metamorfosis oníricas: las astas del siervo “Son peces, son llamas, son flautas, son dedos mordisqueados”.

Todo el poema está construido a partir de estos giros, mediante los cuales el poeta entra y sale de Narciso o a través de los cuales va repitiendo constantemente los juegos de seducción y los abandonos que nunca terminan de concluir. En este último caso están comprendidas las ya citadas estrofas en las que Narciso constata que se trata de un reflejo. También los juegos de seducción que pone en práctica, levantándose para al poco tiempo volver a caer de rodillas. Por ejemplo, en los primeros cuatro versos de la octava estrofa, Narciso se pone de pie:

Fronda leve vierte la ascensión que asume.
¿No es la curva corintia traición de confitados mirabeles,
Que el espejo reúne o navega, ciego desterrado?
¿Ya se siente temblar el pájaro en mano terrenal? (15).

Al ascender, quizá al intentar salir del hechizo, Narciso vierte una leve fronda, como si perdiera en el otoño algunos de sus colores. Traiciona además los confitados mirabeles, como si fueran los fotones que dejó para que el río formara con ellos su imagen. Pero el temblor lo vuelve a vencer:

Ya sólo cae el pájaro, la mano que la cárcel mueve,
Los dioses hundidos entre la piedra, el carbunclo y la doncella.
Si la ausencia pregunta con la nieve desmayada,
Forma en la pluma, no círculos que la pulpa abandona sumergida (15).

Ahora bien, en los giros del poema lo fundamental se encuentra en la separación estricta de los dos puntos de vista. Por un lado está Narciso, capturado de manera avasallante por el simulacro; por el otro, el punto de vista del poeta. La estructura es llamativamente cercana a la propuesta de Lacan de lo real, lo imaginario y lo simbólico. Lo real, ese núcleo horroroso, esa pulsión de muerte en la que se plantea la verdad informulable, está en el río, sepulcro imposible, frío, lecho de muerte y a la vez líquido venenoso. Pero lo real está investido por la imagen. El simulacro, la figura proyectada sobre la superficie le da entidad a esa sepultura imposible que es el río. Para Narciso, el problema es que está absolutamente alienado por esa imagen que se dibuja en el agua. Por último, el punto de vista del poeta se puede comprender a partir de lo

simbólico. En efecto, mientras Narciso se abisma estérilmente, el poeta entra y sale, captura pedazos de lo real, a través de la película imaginaria que lo envuelve, y a la vez supera el peligro plasmándolos en la escritura.

Muchos años después de “Muerte de Narciso”, Lezama propuso una serie de reflexiones teóricas sobre este proceso complejo que puso en práctica en el poema. En “A partir de la poesía” (1960), escribió, por ejemplo, lo que sigue: “la poesía queda como la duración entre la progresión de la causalidad metafórica y el continuo de la imagen” (387). La tesis es similar a la que se desprende de los dos puntos de vista de “Muerte de Narciso”. El hombre no se relaciona con la realidad desnuda, sino con una imagen de lo real. Cotidianamente, esa imagen está aceptada por la comunidad de los hombres y no hay preguntas que la cuestionen. Pero la poesía aborda las cosas de otro modo. Se pregunta por el nexo que existe entre esa imagen y ese núcleo irreductible que constituye lo real. Por consiguiente, lleva la imagen al interrogante profundo de la existencia. Pero, como en Narciso, ese vínculo es devorador. Cuenta, sin embargo, con el tamiz de la causalidad metafórica, que transforma a lenguaje humano el poder avasallante de la imagen en su relación con lo real.

En “Muerte de Narciso” esta doble exigencia está lograda a partir de los puntos de vista. Éstos se corresponden, en general, con los mitos de Dánae y del propio Narciso. Dánae es un símbolo de la fertilidad, de la primavera, de la plenitud de la vida y la procreación, de la luz diurna; Narciso lo es de la infertilidad, del invierno, de la muerte y la noche. Si Narciso se desintegra en la imagen, “Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo” y envuelve “los labios que pasaban/ entre labios y velos desligados”. El punto de vista del poeta se encuentra del lado de esta imagen primaveral. El texto entreteje metáforas, culturas, pedazos de la imagen, como si se trataran de labios y velos, o bien de palabras y de pájaros que se detienen en la isla durante su migración. Pero el poema no puede prescindir de Narciso. Si bien éste muere en la esterilidad, es el imán necesario para que todas esas raíces giren a su alrededor. Narciso es la figura que se arriesga a muerte para mantener la imagen en su contacto con esa plenitud significativa y avasallante que para Lezama constituye lo real. Con este doble juego, el poema logra convertirse en la gran realización de la teleología insular, en el gran texto de la integración cultural de la que le habló a Juan Ramón Jiménez, o bien de la penetración ambiental.

En efecto, si se lee el poema a partir de los signos culturales que moviliza, con Narciso Lezama logra convertir la Isla en una tierra de confluencia de todas las raíces universales, como si éstas fueran los pájaros (los velos) en migración. La palabra Nilo, situada al principio del poema, trae el olor de la tierra negra que queda tras la inundación anual; el río hace pensar en Heráclito, Narciso en los mitos griegos. La flor de loto, con la que compara la frente de Narciso, crece en la tierra negra del Nilo. Además, los hijos de Edipo se dieron muerte en un prado de lotos. El loto también recuerda el *Sutra del loto*, poema que recoge las enseñanzas del Buda, quien, como el Narciso de Lezama, baja a meditar a un río sagrado. Convoca estas regiones

como si la isla resumiera el universo entero. En *Muerte de Narciso*, Lezama emprende una suerte de viaje que va de oriente a occidente, desde la India budista a Europa, desde el Nilo a Grecia, y desde Eurasia a Cuba, y lo hace en versos como éstos, ya citados anteriormente, en donde Narciso lamenta que su reflejo sea inalcanzable:

Triste recorre –curva ceñida en ceniciento airón-
El espacio que manos desalojan, timbre ausente
Y avivado azafrán, tiernos redobles sus extremos (15).

Lezama explota los dos sentidos de la palabra “airón”. Según una de las acepciones, el airón es un pozo sin fondo, palabra exacta para el reflejo. Pero el airón también es la garza real. En el poema, el pájaro tiene una singular importancia. Al principio (Narciso recién ha llegado a la orilla) se pregunta si “¿No se apresura tal vez su fría mirada/ Sobre la garza real y el frío tan débil/ Del poniente[?]” (13). La garza habita en las regiones de las que habla Lezama: en Egipto, en China, en la India, en Europa. Pero la garza de color ceniza (el “ceniciento airón”) habita exclusivamente en América, y logra la blancura de Narciso cuando emigra al Caribe, es decir, cuando reside en la Cuba natal de Lezama.

Jamás vamos a saber si esta notable precisión léxica fue voluntaria o no, pero lo importante es la luz que hecha sobre el poema. Rodeado de aguas, Narciso es un gran símbolo para la isla, pero lo es de una manera particular. En una de las crónicas de *Sucesiva o las coordenadas habaneras*, Lezama recuerda que para Pascal únicamente eran válidos los testigos que habían muerto en la batalla. Explica esta paradoja al mencionar que, en griego, testigo y mártir quieren decir la misma cosa. Por este motivo, “Para ver la batalla hay que ser su mártir, haberla atravesado como la última de las justificaciones” (1977: 635). Esta idea está profundamente arraigada en *Muerte de Narciso*. En Lezama el personaje no reconoce que es su reflejo al que ama porque es un mártir, un testigo que se inmola, un místico que no puede hablar. Pero su muerte es el sacrificio que permite capturar el torbellino utópico cubano: las correspondencias secretas, profundas, entre Egipto, Grecia, India, China y Europa, esas tierras que llegan a La Habana, esas lenguas que la hablan, la nombran, la experimentan, dejando a su paso un mosaico de imaginarios, religiones y culturas que conforman la ciudad.

Cuba-topía

Para Lezama, Cuba es la tierra de la utopía. La relación de este género literario con la Isla es muy temprana. Como se señaló muchas veces, Tomás Moro escribió su famoso libro bajo el impacto del descubrimiento del Nuevo Mundo (el narrador que descubre la isla es un compañero de viaje de Américo Vespucci). Asimismo, según recuerda Scheines, la sociedad ideal se encuentra en el Caribe, e incluso por las referencias geográficas se puede conjeturar (aunque no asegurar taxativamente) que Cuba fue el modelo que inspiró al humanista a la hora

de redactar el texto. Entremezclada con el imaginario del Descubrimiento, la utopía tiene una importancia evidente para la obra de Lezama Lima. Cuba, y más tarde América, es el u-topos, el no lugar, o bien el lugar que está más allá de lo conocido. Y por esta razón, según el juego lingüístico de Moro, es el buen lugar (el eu-topos), aquel en donde es posible lo irreal, lo fabuloso, donde se abre la prodigiosa visión del paraíso perdido.

Pero, en Lezama Lima, la restitución del imaginario utópico cambia sensiblemente la propuesta de Moro. Así describe Rafael Hitlodeo la fundación de la isla de Utopía:

Las crónicas antiguas afirman –y así lo confirma la visión sobre el propio terreno- que alguna vez la isla no estuvo totalmente rodeada por las aguas. Utopo, que le dio su nombre al conquistarla [...] obtuvo una victoria apenas pisó la tierra. Y entonces ordenó una excavación de quince millas en el lado en que la península comunicaba con el continente, para que el mar la rodeara por completo (2006: 70).

La sociedad que describe Moro es perfecta porque está aislada del resto de las civilizaciones. Pero para cualquier contemporáneo, incluido por supuesto Lezama Lima, un encierro como éste probablemente encarnaría la mayor de las pesadillas colectivas, como la que relata Orwell en *1984*. La utopía moderna también se propone ofrecer las transformaciones necesarias para crear una organización humana perfecta; pero antes que el encierro, es más frecuente que el camino elegido sea la libertad y la apertura. En general fue éste el acento que se le dio a la utopía cuando se la comenzó a utilizar como esquema para comprender la realidad americana. Así lo entendió Henríquez Ureña. En “La utopía de América” (1925) el gran ensayista dominicano encuentra la libertad y la confluencia cultural como las claves de la posibilidad cultural de nuestro continente. Escribe por ejemplo en un pasaje:

La universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias de carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones, pero todas estas diferencias, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse con matices diversos de la unidad humana. Nunca la uniformidad, ideal de imperialismos estériles; sí la unidad, como armonía de las multánimes voces de los pueblos (1989: 8).

En un gran artículo, Jeanne Marie Gagnebin observa que Benjamin, cuando apunta sus reflexiones sobre la lengua perdida de Babel, entiende la posibilidad de recuperarla según el modelo del Pentecostés (1993: 23-36). El Pentecostés era el nombre de una de las principales fiestas judías, que se celebraba cincuenta días después de Pascua. Según se cuenta en el libro de los Hechos, luego de la crucifixión muchos judíos provenientes de países extranjeros se habían reunido en Jerusalén para la ceremonia; pero mientras esperaban, el Espíritu Santo bajó convertido en lenguas de fuego, que se fueron posando sobre cada uno de ellos. Los hombres se pusieron a hablar y, aunque hablaban idiomas distintos, todos comprendieron lo que decían. En el Pentecostés, las lenguas retornaron a la armonía y la concordancia que tenían antes de Babel.

La literatura de Lezama está cerca de esta restitución. En una carta a Sarduy, que trata de la traducción de *Paradiso*, Lezama reconoce la dificultad del trabajo, debido a su sintaxis asmática y a que la novela está demasiado pegada a su carne verbal, por lo que le aconseja que el traductor no la traslade palabra por palabra, sino que encuentre entre las lenguas una comunicación más profunda, para lograr en francés lo que él logró en castellano: “no se puede torcer o darle vuelta a una cosa que yo he dicho, hay que buscar algo en francés que sea de semejante nacimiento”⁴⁵. Pero aunque esto lo acerca notablemente a la idea de la traducción de Benjamin, para Lezama el Pentecostés no es tanto la concordancia entre las lenguas, sino la armonización utópica de las culturas y las distintas religiones. Hay un detalle del episodio que le da una significación incluso mayor: antes de que llegue el Espíritu Santo, se escucha un ruido atronador. Las lenguas de fuego emiten una luz que encandila, mientras hay un ruido que sale de la profundidad de la noche, fuerte antítesis que parece encarnada en su poesía, que baja al caos lingüístico, a la oscuridad absoluta de las palabras, para recobrar la noche en la cual el oro del Pentecostés pueda brillar.

Con “Muerte de Narciso”, vida y muerte, claridad y oscuridad, ruido y armonía, lenguaje y sin sentido, Lezama definió una gran cosmología cubana. El poema sitúa a un mártir de la imagen para atraer las corrientes universales. Con esto, el escritor logra transformar el sentimiento de lontananza en un poema abismalmente nuevo y violentamente barroco, que hunde sin embargo sus raíces en el pasado, estableciendo una tradición.

⁴⁵ Carta a Sarduy del 10 de febrero de 1970. Lezama Lima (200: 178-179).

IV. LOS AÑOS DE *ESPUELA DE PLATA*

En 1938, Cintió Vitier le envió a Lezama Lima la invitación para participar del recital de poesía que estaba organizando en la Universidad. En su carta de respuesta, como si hubieran pasado siglos, el escritor recuerda con nostalgia sus años en la facultad: “eso que ustedes ahora realizan –le comenta a Vitier-, ojalá puntualmente, fue mi principal gozo universitario. Pudimos hacer muy pocas cosas, se siguen haciendo invisibles cosas, que algún día serán llevadas a su verdadera valoración” (Vitier 1984: 277). Como se desprende de estas palabras, para Lezama *Verbum* había quedado atrás, un pasado querido pero sepultado. El mismo tono distanciado, con el que Lezama construyó su figura, se encuentra en la arcaica firma con la que cierra la carta: “En Cristo, Nuestro Señor, humildemente,/ J. Lezama Lima” (278). Pero no todo es lamento por el pasado. En esa carta, el escritor convoca a Vitier para conformar una teleología insular, es decir, una cultura cuya referencia es la concreción futura del proyecto nacional. Le escribe Lezama a Vitier, primero en broma y después en serio: “Ya va siendo hora de que todos nos empeñemos en una Economía Astronómica, en una Meteorología habanera para uso de descarriados y poetas, en una Teleología Insular, algo de veras grande y nutridor” (278). Como en *Verbum*, el escritor soñaba nada menos que con la fundación de una cultura cubana.

Pocos meses después de la lectura en la Universidad, encontramos a Lezama gestionando, por intermedio de Juan Ramón Jiménez, una beca para marcharse a la Universidad de Gainesville, en Florida, Estados Unidos. El estipendio constaba de 300 pesos cubanos y cubría los gastos de matrícula, residencia y alimentación durante el curso académico que comenzaba en septiembre de 1940. En carta del 22 de septiembre del año anterior, Lezama le agradece las gestiones y le comenta que necesitaría trasladarse antes de que comenzaran las clases, para habituarse al inglés. Para esto, necesitaba que la Universidad le adelantara la suma en efectivo. Pero las gestiones fueron en vano. Porque Lezama nunca se marchó. En enero de 1940, vuelve a escribirle a Juan Ramón para comentárselo, diciéndole que no se iba “por muchos motivos, principalmente familiares” (1979: 48). Se puede suponer que la Universidad no giró el dinero, que tuvo miedo de ir al país donde había muerto su padre o bien que su terca fobia a los viajes se lo impidió. Lo único cierto es que, por las razones que fueran, Lezama se quedó en Cuba y se propuso concretar el proyecto de la teleología insular.

En ese mismo 1939, el escritor se encontró con Mariano Rodríguez, otro habitante de La Habana Vieja. Por ese entonces, el pintor tenía proyectado sacar una publicación sobre artes plásticas con su colega René Portocarrero. Entonces Lezama lo invitó a fusionar ese proyecto con el suyo, que era editar una revista de literatura. Así nació *Espuela de plata*, cuyo primer número es de agosto-septiembre de 1939. Sin el anclaje institucional de *Verbum*, esta segunda revista se propuso ser una revista de arte y literatura dedicada a un público general. En estos años, Lezama sacó también su primer libro, el poemario *Enemigo rumor* (1941). Estas

publicaciones ponen en marcha el proyecto de la teleología insular y a ellos nos referiremos a continuación.

De *Verbum* a *Espuela de plata*

Entre *Verbum* y *Espuela de plata* casi no hay cambios en lo que respecta a cuestiones técnicas. La revista exhibe la misma sobriedad que su antecesora. Hay, en todo caso, algunas pocas modificaciones dignas de mención en este sentido. Una de ellas es la reducción de páginas (*Espuela de plata* nunca superó las 31), lo cual le dio el formato de un cuaderno, como se lee en la portada. Continúan siendo centrales Lezama Lima y Guy Pérez Cisneros. Si bien el crítico no publicó tan asiduamente, estuvo en la dirección, junto con Lezama y Mariano Rodríguez. Por otra parte, la revista tenía un consejo de redacción numeroso, que fue cambiando a lo largo de su breve historia, reflejo de lo volátil que todavía era el grupo. Otra de las diferencias se encuentra en que, en lugar de números, el grupo eligió como sistema nomenclador el alfabeto. Más importante que estos datos son las imprentas. Tres de los seis números, el primero, el segundo y el sexto, los imprimió, como a *Verbum*, Úcar García y Cía, lo cual explica en parte las continuidades tipográficas a las que se acaba de hacer referencia. Pero la quinta tirada estuvo a cargo de la imprenta "Samuel Cabrera" y, más significativo aún, los dos números restantes se editaron en "La Verónica", del escritor español Manuel Altolaguirre. Si bien no hubo cambios a causa de estos traslados, la última imprenta pone de manifiesto cómo el grupo de Lezama continuó apegado a su vínculo con lo español.

Si bien *Espuela de plata* continuó la perspectiva ideológica de *Verbum*, es claro que, como publicación dedicada a la cultura y como resultado de la fusión de los proyectos de Mariano Rodríguez y Lezama Lima, la revista le dio un lugar de primer orden a las artes plásticas. Así, en sus páginas se exhiben viñetas, reproducciones, grabados y dibujos de artistas cubanos. Los ilustradores del *staff* de *Espuela de plata* fueron el propio Rodríguez y Portocarrero. Se incorporaron, además, Amelia Peláez, Alfredo Lozano, González Puig y Jorge Arche. Otro tanto cabe decir, en lo que respecta a la apertura de la revista al conjunto de la cultura, sobre la música. En los seis números se publicaron dos artículos en este sentido: "Agua clara en el caracol del oído", de José Ardevol, aparecido en el primer número, y "Teatro de Clavecín", que Antonio Quevedo sacó en el número cuatro. Con esto la revista abrió un tercer ángulo en lo que respecta a la cultura, completando sus preocupaciones sobre el arte plástico y la literatura. En los números cuarto y quinto contó por otra parte con un aviso de la Sociedad Coral de La Habana, fundada y dirigida por María Muñoz de Quevedo, y en el último apareció la promoción de *La musicalia*, una revista que dirigieron ella y Antonio Quevedo.

El ensayo "Agua clara en el caracol del oído" tiene un interés accesorio. En ese texto, Quevedo recupera la línea que en *Verbum* Guy Pérez había planteado sobre el arte afrocubano. En "Presencia de ocho pintores", el crítico había condenado esa propuesta, por parecerla

folklórica, hecha para el turismo extranjero. Buscaba, en cambio, un arte que expresara la verdadera sensibilidad nacional. En su texto, Quevedo continuó esta misma valoración. Ciertamente, reconoce que la incorporación de lo afrocubano había logrado borrar lo que llama la “sensibilidad de ópera mala”. Pero, con la típica mirada del grupo hacia la época de vanguardia, considera que se trata de un ataque que no está en condiciones de crear tradición. Sin dar mayores precisiones, sentencia su superación con las siguientes palabras: “Reconozco, como he dicho antes, lo que el arte cubano le debe; pero hoy lo más sano sería dejar a un lado todo lo típico, todo exagerado localismo y exotismo. Así se ha apartado Falla de todo limitado andalucismo y Bela-Brtok del cingarismo” (60). Si tomamos este ejemplo, se podría afirmar que, frente a *Verbum*, *Espuela de plata* logró superar las limitaciones institucionales que le imponía la Facultad de Derecho (recordemos las notas paradójicamente extrañas sobre temas jurídicos que a pesar de su intransigencia Lezama se vio obligado a aceptar, en tanto quien financiaba la revista era el decano). En este sentido, tomaron la misma idea de una cultura abierta a lo universal y la abrieron al conjunto de la cultura cubana.

Esta diferencia trajo también algunas otras consecuencias que vale la pena destacar. La más importante se encuentra en las dificultades económicas que padeció la revista. En la Cuba de los años '40 no existían editoriales⁴⁶. Todo libro o emprendimiento periódico tenía que ser pagado por sus autores o por el mecenazgo gubernamental o privado. En este contexto, la nueva revista de Lezama se encontraba en una notoria debilidad. Como recuerda Mariano Rodríguez, el primer número salió con una colecta entre los amigos. Como estrategia para mantenerla a flote, los editores decidieron abrir sus páginas a los avisos publicitarios. Así, al lado del ya mencionado de la Sociedad Coral de La Habana, se pueden leer la propaganda de la librería Tomás Hernández, el ofrecimiento de los servicios notariales del abogado Humberto Mederos y Echemendía y la curiosa promoción de “La Rosarena”, un establecimiento que promocionaba sus “exquisitos dulces en conserva”, “elaborados con los mejores frutos del país”, que eran, por lo tanto, “los preferidos de nuestra sociedad”.

Esto no habla únicamente del atraso del campo intelectual cubano en relación con países como México o Argentina. También demuestra cuál fue la posición política del grupo de Lezama Lima. Como vimos, *Verbum* dio la vuelta de página de la política inmediata para llevar la utopía inconclusa de la Revolución de Independencia al terreno cultural. *Espuela de plata* demostró lo que esto significaba fuera de las instituciones que la sustentaran económicamente. En efecto, la revista buscó una expresión para la sensibilidad cubana. Pero además afrontó un nuevo desafío: la construcción de los soportes económicos y por consiguiente la fundación de los cimientos del campo intelectual necesarios para hacer realidad un proyecto como éste.

⁴⁶ Así lo afirma Eliseo Diego en el volumen de Espinosa (1986: 87).

A lo largo de los números, esta posición parece tan evidente que en sus páginas desaparecen los pronunciamientos explícitos que habíamos visto en *Verbum*. Sin embargo, en lo que sería su última aparición, Lezama recuerda lo que políticamente venía a hacer *Espuela de plata* en relación con la cultura a través de un editorial, que los directores llamaron “Nota de recorrido”, publicada por una serie de conflictos en la dirección y el consejo de redacción, a los que volveremos después. Escribe en el primer párrafo, retomando y a la vez superando las posiciones de *Verbum*:

Al cumplir *Espuela de plata* su primer año de publicación, no desea ningún índice subrayador ni quiere mostrar más que la invisible estela de su sí. Un sí situado plenamente dentro de la gran tradición del *silencio que se realiza*. Y que se empeña en mostrar cada vez con más eficacia cuanto es posible hacer al margen de nuestras inútiles esferas oficiales de la cultura, de la apestada burocracia cultural. Los directores oficiales de la cultura y los chequeados profesores ignoran beatíficamente cuánto se está haciendo por encima de su ignorancia y de su homogéneo dormir. Un sueño que nada les dicta, sin signo y sin aprovechables pesadillas (1939: 1, 1).

La nota es interesante en relación con lo que fueron los seis números de *Espuela de plata*. La lucha por conformar material e ideológicamente una cultura nacional se hizo en silencio; en este último número los directores lo explicitaron, marcando una diferencia profunda con respecto a las instituciones oficiales e incluso en relación con la universitaria *Verbum*, a la que sin embargo *Espuela de plata* había venido a continuar y cuyos primeros núcleos de ideas vino de hecho a asentar y fortalecer. Si bien se refiere a la posterior *Orígenes*, Moreno Friginals recuerda este lugar de los proyectos editoriales de Lezama Lima, incluso destacando que él nunca compartió su espacio político-cultural, que era el de la juventud comunista del PSP:

Reconocía la importancia de *Orígenes*, de su labor por la cultura nacional. Lucharon honesta y valientemente con esas armas y dejaron un saldo altamente positivo. [...] Conocí íntimamente el mundo visceral de la república seudoindiependiente, y sin reserva alguna afirmo que dedicar la vida a la creación literaria y publicar durante diez años una revista como *Orígenes*, fue un acto de extraordinario esfuerzo y estoicismo cotidiano (1985: 102-103).

A diferencia de *Orígenes*, *Espuela de plata* no logró estos propósitos al menos en lo que respecta al sustento material de la cultura. Sin embargo, esta segunda revista de Lezama puede considerarse como uno de los antecedentes más claros del proyecto definitivo que el escritor llevará adelante con la revista de la que habla Moreno Friginals. Por eso es importante volver a las páginas de *Espuela de plata*, para destacar algunos de sus ejes más claros.

Las ideas de *Espuela de plata*

Escrita por Lezama, la nota de presentación de *Espuela de plata* lleva por título “Razón que sea”. Está compuesta por diez reflexiones. En algunos casos se trata de breves párrafos, que

buscan el tono sentencioso del aforismo; en otros, el fragmento se extiende, como si fuera un breve tratado. En conjunto, la nota es extraña como presentación de una revista. En algunos de los fragmentos, los propósitos de la publicación se manifiestan con algo de claridad; pero en varios de esos textos la línea se pierde. Entre los primeros, se pueden citar los dos que siguen:

Cosas que nos interesan: Teseo, la Resurrección, Proserpina, el hambre, la Doctrina de la Gracia, el hilo, los ángeles, las furias, los espermatozoides, la lengua del pájaro, la garganta del ciego, llamar o gritar, la diestra del Padre, los tres días pasados en el Infierno.

Cosas que no nos interesan: besar, el sueño, el escándalo, el tablero de ajedrez, ¿las cenizas? (1939: 1, 51).

La primera sentencia se refiere a cosas que efectivamente se encuentran representadas en el interior de la revista. En primer lugar se destaca el cristianismo; en un segundo plano se encuentra la mitología grecolatina; en un tercer nivel hay cosas aparentemente deshilvanadas, como los espermatozoides, el hambre y las furias. Pero la colección tiene un sentido si la leemos desde el punto de vista de la órbita de Lezama. La religión y los mitos describen la muerte y la resurrección, la unidad de las imágenes primaverales con las de la muerte, integración que había planteado en "Muerte de Narciso". Otro tanto se puede decir de los espermatozoides. Si bien la palabra rompe la serie, a Lezama siempre le interesaron los sustratos primigenios de la creación. Los espermatozoides son como el hielo de "Polar" o lo blanco de "Llega la definición". Asimismo, si bien el hambre no tiene una presencia tan marcada en los anteriores trabajos de Lezama, la va a tener, sobre todo a partir de *Nadie parecía*. Se trata de la carencia necesaria para la creación. En igual sentido, las cosas que, según "Razón que sea", no son interesantes para los que hacen la revista, conforman también una constelación. El beso y el escándalo pueden identificarse con lo novelesco sensiblero. El sueño, con el surrealismo.

El resto de los aforismos no establece de manera tan manifiesta lo que llamaríamos los intereses o propósitos de la publicación. El siguiente fragmento, citado completo, es casi una meditación libre sobre el buen gusto, lo vegetal mágico del trópico y la vitalidad:

En el trópico hay lo vegetal mágico, pero no olvidemos que el rayo de luz es constante. Lo mágico, pero sin olvido de humildad y llamada oportuna. Hay la abundancia de la descomposición, pero también decimos como buena señal: abundancia de sangre. Abundancia de sangre es pagar en dinero de muerte. Ni el ciudadano ni el exquisito tienen buen gusto. La abundancia de sangre, la llama fija, eso sí que es buen gusto. Pero cuando se tiene sangre y fuego vivaces qué nos interesa ya el buen gusto (1939: 1, 51).

Pero aun cuando "Razón que sea" no cumple con las convenciones de las notas de presentación, el decálogo de ideas se entretajan para conformar el espacio literario que propone *Espuela de plata*. Hay cinco sentencias que vale la pena destacar en este sentido. En primer lugar, Lezama sostiene que es necesario superar las polémicas, nacidas durante la época de las

vanguardias, centradas en la disputa entre el arte puro y el arte comprometido. Para Lezama, y esto se lo imprimió a todas sus revistas, se trata de un falso dilema: “Mientras el hormiguero se agita –realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil y torre- pregunta, responde, el Perugino se nos acerca silenciosamente, y nos da la mejor solución: *Prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más*” (51). En otras palabras, el arte y la literatura deben superar los debates estériles. Lo único que tiene que hacer el artista es concentrarse en la creación.

La mención del Perugino merece un comentario aparte. En primer lugar, la frase destaca indirectamente la importancia que tiene el arte para los directores y colaboradores de *Espuela de plata*. También subraya el interés que le despertó a Lezama Lima. A lo largo de su vida, el escritor publicó innumerables ensayos sobre artes plásticas. Según recuerda Portocarrero, no era un verdadero crítico de arte. Más aún, “no siempre tuvo facilidad para determinar si un cuadro era bueno o no” (1986: 35). De todos modos, a Lezama le interesó la pintura debido a que era una de las claves para la penetración ambiental, no tanto porque le gustaran los paisajismos, sino más bien porque para él los pintores realizan el tipo de mirada de los cubanos. Por otra parte, la plástica le sirvió como forma de pensar la cultura.

Este último aspecto está presente en “Razón que sea”. En uno de los aforismos, Lezama toma como argumento la plástica para desbordar sus hallazgos al conjunto de la cultura: “Los críticos porque el mismo Cézanne había exclamado: *el contorno me huye*, creyeron que éste fracasaba. Ese contorno perforado, agujereado por mil puntos, mal que pese es el único campo donde se siguen planteando las batallas que nos interesan” (51). Aunque no se puede comprobar si ya había leído los *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, la idea sobre el borde y la valoración del impresionismo es de Wölfflin, lo cual coloca a la revista en el lugar del barroco:

La evolución de lo lineal a lo pictórico, es decir, el desarrollo de la línea como cauce y guía de la visión, y la paulatina desestima de la línea. Dicho en términos generales: la aprehensión de los cuerpos según el carácter táctil –en contorno y superficies–, por un lado, y del otro una interpretación capaz de entregarse a la mera apariencia óptica y de renunciar al dibujo “palpable”. En la primera, el acento carga sobre el límite del objeto; en la segunda, el fenómeno se desborda en el campo de lo ilimitado (1985: 37-38).

En Lezama, esta importancia del contorno se traslada al terreno literario e intelectual. En última instancia, las ideas claras y distintas de Descartes hacen juego con el clasicismo de la linealidad pictórica en la cual predomina el dibujo. En cambio, los claroscuros vuelven a los misterios de las catedrales. Según los intereses citados antes, el barroco se encuentra así con la religión católica y el culto a Proserpina. Otro tanto se puede concluir del aforismo con el que comienza “Razón que sea”. Lezama pone, en el lugar inicial, una afirmación rotundamente religiosa como ésta: “Contra el desgano inconcluso y las ninfas que se retuercen semidespiertas en la marea del subconsciente: Dios aparece en el retablo del primitivo Pere Serra” (51). El retablo es una obra conformada por varias figuras que cuentan una historia. Por supuesto, en el

caso de Pere Serra (1357-1406) se trata de una pintura religiosa. Si tomamos por ejemplo el *Retablo del Espíritu Santo*, en el centro se encuentra la Virgen María. Sobre su cabeza, aparece la paloma del Espíritu Santo. El vientre de la Virgen muestra los signos del embarazo. Una multitud la rodea. Son santos arrodillados, muchos de ellos con las manos alzadas en señal de devoción. Como dice Lezama, contra un arte desganado, en donde se retuercen algunas ninfas en la marea surrealista del subconsciente, Pere Serra muestra el verdadero camino con Dios.

Pero si con "Razón que sea" Lezama coloca *Espuela de plata* en el campo del barroco y de la religión, establece líneas particulares en lo que respecta a la cultura cubana. En otro de los aforismos, comenta lo siguiente: "Convertir el majá en sierpe, o por lo menos, en serpiente" (51). El majá es una serpiente grande, no venenosa, de color amarillo, oriunda de Cuba. Lezama enclava la literatura y las artes plásticas en la naturaleza de la Isla. La cultura debe tener esa raíz sólida con el suelo natal, en tanto está encargada de crear la segunda naturaleza en la cual deben habitar los cubanos. Asimismo, en "Razón que sea" sostiene que los escritores y pintores deben lograr convertir esa serpiente cubana, sin tradición ni prosapia, en una sierpe, dándole el tono arcaico que tiene ese nombre, o por lo menos en una serpiente, convirtiéndola en un animal reconocible por todos los hispanohablantes. La idea está presente ya en la época de *Verbum* y la penetración ambiental. Para Lezama, no sólo hay que nombrar la naturaleza, sino dotarla de un pasado que se pierde en las raíces de la cultura universal.

En otro de los aforismos Lezama esclarece esta última cuestión: "La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos" (51). La contradicción del aforismo equipara la diferencia con la instalación mundial. Toda expresión nacional, viene a decir Lezama, no es más verdadera porque sea diferente de la del resto de los países; al contrario, si se distingue es porque maneja todos los temas de una manera particular. Este proyecto, que también había aparecido en la época de *Verbum* y antes Lezama lo había formulado en el "Coloquio con Juan Ramón Jiménez", en *Espuela de plata* se concreta de acuerdo con tres lineamientos generales: la elaboración de un pasado, la traducción de textos extranjeros y el fortalecimiento de relaciones con escritores de las letras españolas.

En *Espuela de plata*, el pasado no se reduce a Cuba. De acuerdo con la teleología insular, que supone la creación de una cultura por su finalidad, y no por las causas que la preceden, la revista no organiza un archivo cubano. Por otra parte, en los años '30 y '40 existen dificultades materiales para lograr un propósito como ése. En aquella época, la situación de las bibliotecas es precaria. Según Moreno Fragnals, la única gran biblioteca es la de la Sociedad Económica de Amigos del País (1986: 101). Ciertamente, esto no impide rescatar el pasado cubano, por más fragmentado que se encontrara. Pero *Espuela de plata* coloca los principios de la cultura cubana más atrás: en la filosofía griega y el cristianismo primitivo.

En igual sentido, la revista publica colaboraciones de los españoles: Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Pedro Salinas, María Zambrano, José Ferrater Mora y Manuel

Altoaguirre. Asimismo, *Espuela de plata* incorporó traducciones originales, realizadas por los colaboradores, de textos de Eliot, Joyce, Whitman, Valéry, Supervielle y Shelley. El ejemplo notable de este interés por insertarse en las corrientes universales, que tan claramente había expresado Lezama en el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, es sin duda la publicación, en el cuarto número, del “Prefacio a los poemas de Mariano Brull”, redactado por Paul Valéry, y la inclusión de uno de los textos de la antología reseñada por el escritor, traducida al francés. Con ese texto, la ínsula no sólo le devuelve su perspectiva a las corrientes universales; con Brull, Francia le retribuye su admiración a la poesía cubana. Otro tanto señala Lezama en el editorial del último número en relación ya no con un poeta, sino con la propia revista *Espuela de plata*:

Con la compañía y la colaboración de Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, E. González Lanuza, Ivan Goll, Pedro Salinas, etc., ahuyentáramos cualquier presunción de indiferencia. Con que Juan Ramón Jiménez haya dicho: *Espuela de plata* es la mejor revista de poesía de cuantas recibo. Con que a su vez Pedro Salinas nos diga: *Espuela de plata* es muy simpática agrupación de poesía, en todas sus formas: plenas realizaciones, orientaciones certeras, aspiraciones felices. Con todo el gracejo de la juventud en ansia de poesía. Con otras voces de calidad y amistad que han querido mostrar el eco y la temperatura que tiene que acompañar todo trabajo y todo trabajo intelectual, nos consideramos más resueltos y en no disimulado festival (1941: 6, 187).

Si bien son múltiples y aparentemente deshilvanadas, las ideas de “Razón que sea” constituyen una constelación orgánica, como lo demuestra el hecho de que pueden agruparse en una sola frase. Así, se puede decir que con *Espuela de plata* Lezama Lima abrió un espacio de creación, cuyo propósito central fue la superación de las polémicas estériles de la vanguardia para definir tanto el presente como el pasado de la cultura nacional, insertándola en las corrientes universales, mediante el recurso al misterio y a través del descubrimiento de las dimensiones sagradas de Cuba.

Inclusión en el pasado a través del estado de gracia

Si damos vuelta la página de “Razón que sea”, en ese primer número encontramos, a la izquierda, dos poemas de Mariano Brull (“Le Muguet” y “Romance de piedra y viento”), y a la derecha el texto en prosa “Doctrinal de la anémona”, de Lezama Lima. Mezcla de ensayo, poema en prosa, meditación y alegoría, ese difícil trabajo funciona como una segunda presentación de *Espuela de plata*. Según Vitier, Lezama lo leyó como arte poético en el recital de la universidad. Por esta cercanía temporal, podemos colocarlo en diálogo con las ideas de la penetración ambiental que Lezama había expuesto poéticamente en *La poesía cubana en 1936*, como vimos en las primeras páginas del capítulo anterior.

“Doctrinal de la anémona” es una larga alegoría en prosa sobre la forma en la que se puede desarrollar una cultura en las islas. La primera frase del trabajo comienza señalando tres elementos del paisaje: “Las dulzuras y la metafísica del aire, el imperio de las torres y aquel

suave tacto marino que reemplaza a la quemazón de arena y cordaje” (1939: 53). Como en los poemas de *La poesía cubana en 1936*, Lezama elude la mención directa de la tierra. En cambio, habla del aire, el mar, las torres y la anémona (el animal marino y la flor). Luego coloca la figura de un hombre atemorizado ante la invasión de las aguas: “Fuego, líquidos y vegetales, caen o invaden, como varas o como lo horizontal mordiente. Los líquidos invaden mientras el hombre sentado en su túmulo se desespera, frotándose los labios con cisnes y anémonas” (53). El mar es lo desconocido, caracterizado por el sentimiento de lontananza y por el misterio de Lysis. El agua invade, aterrorizando al hombre. Lezama sostiene que la solución no se encuentra en enfrentarlo con los otros elementos, sino más bien en producir una integración de los contrarios. Así, habla de la llama, que por un lado es una combustión, una escultura de aire, y por el otro tiene humedad y se mueve como el agua cuando las olas la agitan:

Ya la llama ha surgido de la espuma, no hablemos para nada de método o de visible estructuración, pues las oscilaciones de la llama nos entregan una escultura doblada, mantenida por unos canales que pueden parecer cristales líquidos. No hay tal cosa: dentro de la llama se preocupan las celdillas trabajadas por la metafísica del aire y por la líquida nocturnidad leve y alevosa (1939: 1, 54).

Como en “Nacimiento de La Habana”, alrededor de ese aire que se vuelve colores y chisporroteos, que es una definición exacta de la transformación del paisaje de la isla en poesía y en cultura, se levanta la ciudad, designada en este pasaje a través de los muros:

no basta que el hombre forme paralelas con su cara y la espalda del cielo, sino que esperaremos la construcción de altos muros, visibles desde lejos por el tapiz que sirve de base a las torres del imperio, donde podrá construirse tenazmente, silencioso despliegue, la metafísica del aire. Los altos muros no suenan mientras albergan a la llama y la necesaria suma de aire que se va recorriendo o alimentando la filosofía del clavel y el crótalo pitagórico. La altura del muro y el tapiz de la base han purificado de tal manera el aire que éste absorbido duramente en la llama, puede ya reconocer y tocar la anémona nocturna (1939: 1, 54).

“Doctrinal de la anémona” sugiere al menos tres ideas. En primer lugar, convierte los elementos básicos del paisaje insular en un léxico simbólico capaz de definir un pensamiento organizado desde el campo de la literatura. En segundo término, con ese léxico sostiene que la única posibilidad que tiene el hombre de afrontar el enigma de la existencia es a través de la síntesis entre el agua y el fuego, o bien entre el misterio y el espíritu humano. En tercer lugar, Lezama demuestra que la comunidad de los hombres, organizados en ciudades y países, se forma a partir de la utilización de estos elementos como un lenguaje adecuado para articular los problemas cruciales e irresolubles de la vida. Como lo demuestra “Doctrinal de la anémona”, en *Espuela de plata* Lezama retoma y profundiza las ideas iniciales de la penetración ambiental.

Otro tanto se puede decir a partir de los textos de Ángel Gaztelu. El sacerdote, que ya había colaborado en *Verbum*, fue uno de los autores más importantes de *Espuela de plata*.

Cuatro de los seis números de la revista tienen colaboraciones suyas. Asimismo, ocupó un rol prominente dentro del grupo de Lezama. En el quinto número, figura entre los integrantes de consejo de redacción. En el sexto, se convierte en uno de los directores. Su gran aporte Gaztelu se encuentra naturalmente en el conocimiento que, como hombre de la Iglesia, tenía del catolicismo. En las páginas de la revista, Gaztelu publicó poemas, en los que alterna entre el soneto y el verso libre, como “Siento ahora golpes de agua en mi frente” y “Soy como un árbol”. Por otra parte, en sus textos desarrolló versiones libres de oraciones católicas, uno de los subgéneros más cultivados por los colaboradores de las revistas de Lezama Lima.

En el primer número, debajo de “Doctrinal de la anémona”, Gaztelu presenta “Sobre un poema de Lactancio Firminiano”. El trabajo de Gaztelu, que cumple el propósito de hundir las raíces de la cultura cubana en la tradición universal, tiene dos partes. En la primera, el padre hace una semblanza biográfica del autor. En la segunda, traduce del latín un largo poema de Lactancio. El breve trabajo en prosa comienza con el siguiente párrafo, en el que exhibe sus dotes de bibliófilo:

Un buen día hojeando un incunable de los sermones en redondo y magnífico estilo latino –ciceroniano- [que] compuso el clásico Fray Luis de Granada, edición empastada en pergamino, con título en tinta china, impreso en 1665, en el tomo IV de los VII que componen la colección, ornamentada con hermosas iniciales y viñetas de cierto sabor barroco, topamos con este poema de Lactancio Firminiano, poema que en la Patrología del Padre Mignet lleva por título, “Carmen de Pascha”, “Verso acerca de la Pascua” (1939: 1, 54).

A lo largo del texto no hay una sola referencia a Cuba. Pero Gaztelu se apropia del pasado occidental. Comienza su texto comentándonos cómo encontró el poema, en qué libro, de qué año era, cómo eran los dibujos barrocos que lo adornaban. Pasa enseguida a anoticiarnos sobre el autor. No se trata de una referencia europea, sino de alguien que está en los comienzos de la cultura judeo-cristiana. Africano del siglo III, “estudió las disciplinas literarias en la cátedra que en la ciudad de Sicca sentó Arnobio –Rector clarus-. Por su fluidez y suavidad en el decir, lo llamaron Lactancio; nombre derivado de la voz latina Lac, Lactis, leche” (55). Luego Gaztelu escribe la siguiente semblanza del autor:

En el año 290, en plena juventud, fue llamado por Diocleciano a Nicomedia para que enseñase letras oratorias. Aquí abrió los ojos a la luz y verdad de la gracia cristiana y permaneció hasta principios del siglo IV. En Nicomedia estuvo todo el decenio de la tremenda persecución diocleciana, de la que tal vez se salvó por ser más conocido como orador y retórico, que como converso cristiano. De Nicomedia pasó a la Galia, de donde a ruegos del Emperador Constantino pasó a su corte para informar a Crispo, heredero del imperio, en las ciencias y artes liberales (1939: 1, 55).

Gaztelu se traslada a los orígenes de la era cristiana. Con pocas pinceladas, retrata la época y el autor. En el medio de su semblanza, discute las *Ideas estéticas* de Menéndez Pelayo.

Considera que el filólogo se equivocó al atribuir a Cayo Vecio Aquilino Juvenco la transformación del arte de la Antigüedad. Sostiene, en cambio, que ese lugar de honor le corresponde a Lactancio. Pero lo más importante no son estas precisiones eruditas. Por el contrario, es lo que esa erudición significa para Cuba y lo que Lactancio tiene para enseñarle a los poetas de la Isla. En primer lugar, Gaztelu entierra una de las raíces de *Espuela de plata* en los orígenes de la era cristiana. En segundo término, el padre pone en primer plano la cuestión del estado de gracia. Para Gaztelu, Lactancio enseña a mirar el mundo con los ojos asombrados del que ha sido iluminado de golpe por Dios. Escribe en un pasaje de su trabajo:

Es el poema de la alegría por la sorpresa, cuando todo cobra nuevo sentido. La mirada de Lactancio lo había cobrado. Purificada la mirada con la visión esencial de Cristo, le habían saltado de los ojos las escamas, como al de Tarso, y con ellas ganadas y salvadas las formas y gracias paganas. Pura ya su mirada podía ver la verdad honda de las cosas: la yerba, yerba; la flor, flor; la estrella, estrella; el cielo, cielo, sin ninguna metamorfosis ni referencia mitológica. Podía verlo todo ya en estado de gracia, como recién acuñada por la mano de Dios, en su verdad esencial; allí donde la poesía y la metafísica se dan en unión de paz gozosa e inefable (1939: 1, 56).

Estas ideas impactaron profundamente en Lezama Lima. Como vimos, el escritor ya se había acercado al tema en su ensayo sobre Juan Ramón que había publicado el último número de *Verbum*. Pero además influye claramente en varios de los escritores de *Espuela de plata*. Ejemplo de esto es “Sexo, símbolo, paisaje”, un ensayo sobre la pintura de Mariano Rodríguez, que Guy Pérez publicó en el primer número de la revista. En este texto, el crítico habla del pintor a través de la reacción con la que se levantó contra la pintura de Víctor Manuel. Escribe Guy Pérez: “la reacción contra el achatamiento, contra el aplanamiento victor-manueliano conduce a Mariano a la estatuaria, y el empleo de colores demasiado seguros nunca deja de tener sabor a opulencia de “nouveau riche” (61). A tono con la superación de los dilemas de la época de vanguardia, Guy Pérez condena esa actitud inicial de Mariano Rodríguez. En cambio, valora cómo el pintor progresivamente logró encontrar el estado de gracia desde el cual pintar: “Pero en esos cuadros también se esbozaba, a la par que la tentación la gracia. Mariano supo a tiempo darle espesor a su pecado y utilizar su parte de gracia” (61). Añade luego, en relación con el tratamiento que el pintor hizo del sexo:

Figuras, cosas y plantas viven mecidas por un gigantesco oleaje de semen. Desde luego, en pintores de la generación precedente el sexo había tomado la palabra. Pero se sentía impuro y no tenía la voluntad de concebir. Lo galante lo destruía y empedregaba todo. Adán y Eva ya habían comido la manzana. En Mariano, por lo contrario el sexo es tan inocente como el lobo que come el cordero. Se hunde en un vasto y simbólico misterio cósmico en que el hombre de pronto puede jugar con los planetas, pero también, en que la más humilde hierba tiene tanta grandeza como la conciencia humana. El sexo desempeña aquí con inocente voluptuosidad su papel “natural”: el de preñar (1939: 1, 62).

En *Inicio y escape*, Lezama buscó recuperar el percepción asombrada de la infancia. Con *Espuela de plata*, el proyecto demuestra haber dado un giro notable sobre sí. Ahora, está a la cabeza de un grupo que reclama la vuelta al tipo de relación inocente con el mundo que circunda a los artistas y los escritores. En lugar del sueño individual, se trata de la cosmología católica, basada en el estado de gracia. Con esto, la revista consigue dos cosas. Por un lado, hunde las raíces cubanas en el cosmos universal; por el otro, establece las claves para dar cuenta del entorno cubano. Ambos son los andamiajes de la teleología insular.

El lugar de la poesía

En una carta de enero de 1940, Lezama le comenta a Juan Ramón Jiménez que el tercer número de *Espuela de plata* está dedicado enteramente a poesía. Los directores lo estructuraron de una manera notablemente significativa. Abre el número un texto en prosa de Juan Ramón y lo cierra un poema de Whitman, traducido por Cintio Vitier y Eliseo Diego. En el medio están las colaboraciones de quince poetas cubanos, entre los cuales se encuentra el propio Lezama Lima. La organización del número recuerda el aforismo de “Razón que sea”. En el medio está la isla y en las orillas las corrientes universales, representadas por los dos escritores extranjeros. Asimismo, estos dos autores, junto con el propio Lezama Lima, ejemplifican las tres grandes soluciones de la poesía entendida en términos religiosos. En este sentido, hay una resignificación de la cuestión del estado de gracia, propuesta por la traducción de Gaztelu, que está dispuesta ya no a través de un escritor del pasado, sino mediante las composiciones poéticas de escritores representativos de la contemporaneidad.

El texto de Juan Ramón es una prosa poética llamada “La luz del mundo en la vida”. La idea es de una simpleza prístina. Juan Ramón considera que la luz es el sentido del mundo. En principio, la identificación parte de una observación empírica. La luz es, efectivamente, la que le da vida al mundo. Pero la luz está también sobrecargada de metáfora. A los problemas difíciles hay que echarles luz, hay que iluminar a las personas, sobre todo a los alumnos, que etimológicamente carecen de ella, y hasta en las caricaturas la idea está ilustrada con el jeroglífico de una lamparita prendida. Pero ésta es la versión secularizada de la más extensa tradición religiosa. En las *Sagradas Escrituras*, Dios crea el cielo y la tierra y después la luz, separándola de las tinieblas e inaugurando con esto el primer día. En tanto es lo que nos permite ver las cosas y distinguir las, constituye la metáfora ideal para el sentido y la comprensión, sea ésta racional, poética o religiosa. Juan Ramón se queda con estas dos últimas ideas. Por supuesto, en el texto no expone este abanico de posibilidades ni tampoco hace una elección pública. Pero lo establece al señalar que la luz viene desde afuera del hombre, y no desde su interior:

Borracho de lo que sea que vas equivocando la losa de la acera, cojiéndote a la cal con luz resbalada del mundo, ¿a qué te cojes tan cierto sino al seguro imposible de la luz del mundo en lo blanco? Máscaras que huís en los febreros de la vida, a las plazas iluminadas de los ayuntamientos, a las cucañas con luz tardía del mundo en la punta, ¿a qué fin corréis efervesciendo distintas sino al fin falso de la luz del mundo en el palo de la plaza? Locos, tontos, enfermos que, cuando os dá la luz del mundo todo, poneis esas caras sobresalientes a los otros, ¿qué corre por vuestros pobres cerebros sino la luz del mundo en la tierra, esta luz del estraño infinito de la vida, esta luz del mundo grande en el hueco, el vano de vuestras altas entrañas pequeñas? Y tú, aislada, blanca, escurrida, rota mujer de negro, que te desgañifas gritando al niño desnudo o andrajoso, revolcado en la luz poniente de las frisetas del mundo, ¿a quién le gritas sino a la luz del olvidado del mundo en el polvo? (1940: 3, 91).

Juan Ramón elige personas por alguna razón inspiradas: porque son borrachos y asisten a los carnavales, porque son locos, tontos y enfermos, porque visten de luto. Pero, a pesar de todo, ninguno logra comprender la luz. Las preguntas con las que cierra cada enfoque son una desmentida. El verdadero iluminado es el poeta, aquél que tiene el don difícil de enfrentar directamente la luz:

Y ver este solar, este lunar, este campo, esta laguna de la luz del mundo en la tierra ¿es el don sublime que lo otro le regala al poeta? ¡Valeroso, triste poeta que te encaras solo con lo encendido imposible, y a ratos, quemándote en el todo sin nada, en el coro de lo negro, encaneces de estraña ceniza! (1949: 3, 91).

En “El trompetero místico”, Whitman parte de una idea similar a la del poeta español. Plantea una búsqueda religiosa, colocándose también cerca del estado de gracia del que habla Gaztelu. Sin embargo, lo hace desde el ángulo opuesto. Su texto no busca la pureza absoluta, sino que parece un remolino que va aumentando su caudal. Whitman estructura los ocho fragmentos del texto apelando al trompetero, colocado en la frontera entre el mundo cotidiano y el espacio sagrado. No habla, permanece mudo, pero el sujeto poético, al invocarlo, repone un mundo, como si fuera el resultado de la música que está a punto de tocar. Traducido por Cintio Vitier y Eliseo Diego, Whitman escribe, por ejemplo, al final:

Ahora, trompetero, para el término,
Permite el esfuerzo más alto,
Canta a mi alma, renueva su fe y esperanza decadentes,
Eleva mi lento confiar, concédeme alguna visión de mañana,
Por una vez regala su profecía y gozo.
¡Oh alegre, exultante, cima de canto!
Primavera mejor que de flores vive en tus notas,
Euritmias de triunfo –libre el hombre- logrado el héroe,
Aleluyas al Dios universal del hombre universal –júbilo todo!
Renacida estirpe alborea –patria de perfectos, júbilo todo!
Mujeres y hombres en ciencia, inocencia, roca de salud –júbilo todo!
Reídas bacanales de júbilo pleno!
Peleadoras angustias para siempre idas –alumbrada de la tierra senil- se queda el
júbilo solo!

El océano henchido de placer! La atmósfera toda alborozo!
En libertad, trabajo, amor! En delirio de vida!
Lo justo para justamente ser! Lo justo para respirar!
Júbilo por sobre de toda gloria, júbilo! (118).

Pero si el número diseña con ambos textos las líneas exteriores, los poemas interiores, los de la antología, constituyen la isla poética cubana. Por supuesto, no todos los poetas que publicaron en *Espuela de plata* trataron el tema de las islas. A lo largo de la revista hay un trabajo manierista sobre la rosa, evidente deuda con Mallarmé; también hay un interés muy marcado por el tema religioso, desde las oraciones de Supervielle y Gaztelu a los sonetos de este último, de una mayor intencionalidad estética. Incluso los temas marcadamente lezamianos de Cuba, como el aire y el agua, a menudo tienen un tratamiento más formal, como "Romance de piedra y viento", publicado el primer número por Mariano Brull, cuyo comienzo desplaza la búsqueda de Cuba por una temática abstracta, surgida de la erosión del viento sobre las piedras:

Afila el viento sus dientes
En la piedra de amolar:
Chuis, chuis... rechinan las ráfagas,
Y unas vienen otras van... (52).

Pero en el tercer número los poetas se ocupan de recolectar los elementos del paisaje cubano. Sería largo citar los textos, que, excepto el de Lezama, son sobrios y equilibrados. Alternan entre las formas fijas y clásicas como las del soneto y un verso libre, que a su vez se orienta hacia la oración, como en el caso de Gaztelu, o a formas menos reconocibles, aunque nunca de ruptura, como los poemas de Eugenio Florit y algunos de los de Gastón Baquero. Un rápido recorrido por los títulos ilustra la inclinación de casi todos los colaboradores por dar cuenta de Cuba: "Playa", de Emilio Ballagas, "Las islas cambian manos", de Alberto Baeza Flores, "Me ciñes como un mar", de Marcos Fingerit, "Nacimiento del mar", uno de los nueve poemas que Virgilio Piñera publicó en esa oportunidad, o los poemas de Justo Rodríguez Santo. La "Elegía", que este último publicó en este tercer número, es sumamente representativa del conjunto, aparte de que acusa una marcada influencia de Lezama Lima, no tanto en el estilo, sino en la temática que desarrolla. Escribe en la primera estrofa:

Sale del mar la rosa que te sueña
Y en el recuerdo largamente flota.
Sale del mar el aire, la alegría,
El hálito tan puro que traspasa
Con un fulgor de amanecer tu ausencia.
Limpia de flor la tierra reverdece
Y, múltiple, tu cuerpo se agiganta
En el aliento de la primavera.
Vanamente la noche de la muerte
Hurta tu rostro de esplendor antiguo

A la amorosa soledad que vivo
Sollozando tu nombre y los rosales (1940: 3, 114).

Pero el que le da el tono al número es Lezama Lima con "Noche insular: jardines invisibles". El texto es notable ya desde su extensión. Con sus 190 versos, supera todas las colaboraciones. Además, colocado en la mitad del número, "Noche insular" presenta su propia perspectiva sobre la forma de descubrir el paisaje cubano. El resto de los poemas referidos a Cuba o a las islas son básicamente recolecciones de elementos del paisaje. Lezama toma un punto de vista diametralmente distinto. Como lo adelanta su título, el poema se coloca en una dimensión temporal en lugar de la espacial típica del paisajismo. Asimismo, privilegia la noche, como ya lo había hecho con "Muerte de Narciso". Abandonando la perspectiva representativa, alcanza un tiempo vacío a partir del cual se crean simultáneamente la ciudad, los jardines, la Isla, el paisaje y el poema.

En "Noche insular", aunque en general en los complejos poemas de Lezama, el método constructivo se basa en la supresión de elementos semánticos y sintácticos más que en la acumulación o la sobreabundancia. Por ejemplo, en las cuatro estrofas iniciales se sitúa la caída del sol. La experiencia de Lezama empieza en el poniente, al igual que en "Muerte de Narciso". Pero trabaja con un sujeto tácito y con un puñado de sinécdoques fragmentadas. El principio del poema compara ese tiempo, aunque sin nombrarlo, con la acometida de un lebreli:

Más que lebreli, ligero y dividido
Al esparcir su dulce acometida,
Los miembros suyos, anillos y fragmentos,
Ruedan, desobediente son,
Al tiempo enemistado (1940: 3, 105).

En rigor, el sujeto tácito no se puede reponer. Su dulce acometida se deshace en cosas aisladas, como lo señala al identificar sus miembros con anillos y fragmentos, que ruedan en una música desobediente y en un tiempo enemistado. Con esto, Lezama se desvincula de la poesía representativa. El atardecer es una experiencia del poema, en la medida en que lo que sucede no es algo del mundo, sino de la subjetividad que percibe. Así, Lezama continúa la presentación identificando "rosadas ventanas/ crecidas en estío", como si al iluminarse hubieran emergido como flores de la tierra. Después, un grupo de imágenes aún más deshilvanadas: unos hipogrifos, esas figuras del sueño, que "adormecen sonámbulas tijeras" y "blancas guedejas de guitarras", mientras se agrupan los caballos, por la lluvia y porque se han ganado el descanso del día. La luz se disuelve y crece la ceguera de la noche: "estatua por ríos conducida/ disolviéndose va, ciega labrándose" (106). Incluso el sol, el único elemento inequívocamente referencial del poema, está fuertemente metaforizado. En el texto, aparece hundiéndose en el agua, convertido en un halcón que remueve sus plumas amarillas, echando un calor helado.

Mientras se esconde, emerge el rumor, como si la noche fuera el vestigio, el sonido que deja el sol tras su retirada. Se borran las pisadas visibles y empiezan los signos manuales. El rumor nada por el techo de la mansión agujereada por las estrellas:

El halcón que el agua no acorralla,
extiende su amarillo helado,
su rumor de pronto despertado
como el rocío que borra las pisadas
y agranda los signos manuales
del hastío, la ira y del desdén.
Justa la seriedad del agua arrebatada,
Sus pasiones ganando su recreo.
Su rumor nadando por el techo
De la mansión siniestra agujereada (106).

Pero la referencialidad, que en esta estrofa todavía se mantiene, desaparece con el sol. Lezama no describe el fin del poniente, sino que sustituye esa desaparición por la invocación a dos dioses nocturnos. En un caso, se trata de Narciso: "Oh flor rota", exclama Lezama, "quedad como la sombra que al cuerpo/ abandonando se entretiene eternamente/ entre el río y el eco" (1940: 106). Antes, invoca a una diosa de la noche y el mar:

Oh cautelosa, diosa mía del mar,
Tus silenciosas grutas abandona,
Llueve en todas las grutas tus silencios
Que la nieve derrite suavemente
Como la flor por el sueño invadida (106).

Estos versos imponen una digresión. Dentro de los mitos griegos, Lezama siempre se inclinó por la tradición órfica. Según Jean-Pierre Vernant, en las cosmogonías órficas la Noche pasó ocupar el lugar de la pareja primordial de Océano y Tetys. Así, al tema de las Tinieblas, donde todas las cosas aparecen confundidas antes de emerger a la luz, esa tradición lo sustituyó por el de las aguas. Sin embargo, los dos mitos terminaron por integrarse. Como señala Vernant, "La oscuridad nocturna reina en la profundidad de las aguas, del mismo modo que, para los griegos, la Noche está hecha de una bruma húmeda, de una niebla sombría y opaca" (Bonnefoy 1997: 91). En el poema de Lezama, la noche también es un rocío, e incluso un humo que envuelve la atmósfera y hace desaparecer la luz del día. En los siguientes versos, esa conjunción de las dos tradiciones aparece plásticamente elaborada a partir del agua que corre por los ríos:

El agua con sus piernas escuetas
Piensa entre rocas sencillas,
Y se abraza con el humo siniestro
Que crece sin sonido (106).

La niebla de la noche, que lo envuelve todo, es un humo siniestro. En el poema, todo desaparece en ese instante. Ese humo horroroso, que desintegra todo, es un vacío aterrador. El poema desciende dramáticamente a lo que Blanchot llama la primera noche: “Allí se aproxima la ausencia, el silencio, el reposo, la noche” (1992: 153). En cinco versos, Lezama deshace los últimos vestigios de la luz: el hombre se vuelve invisible, el ruiseñor, ave nocturna, canta los últimos acordes, la siesta se entreabre y el río se detiene en muerte. Escribe Lezama:

Inadvertidas nubes y el hombre invisible,
Jardines lentamente iniciando
El débil ruiseñor hilando los carbunclos
De la entreabierta siesta
Y el parado río de la muerte (107).

A diferencia de los poemas representativos que ocupan el número de *Espuela de plata*, Lezama detiene el río del tiempo y borra el mundo para hacer coincidir su nacimiento con el de su poema. Se trata de una literatura creacionista, no en el sentido que esta palabra adquirió con Huidobro y Gerardo Diego, sino en un sentido general. Con esto, Lezama trazó un modelo diferente al de Juan Ramón y al de Whitman. En su caso, no se trata de la representación de la blancura pura o de la apelación al trompetero místico. Por el contrario, Lezama busca el origen caótico del mundo para devolverle a la palabra el poder creador antes de Babel. Así, el descenso a esa noche absoluta lo lleva a integrar en el mismo plano el nacimiento de la ciudad, los dioses y el poema:

La mar violeta añora el nacimiento de los dioses,
Ya que nacer es aquí una fiesta innombrable,
Un redoble de cortejos y tritones reinando.
La mar inmóvil y el aire sin sus aves,
Dulce horror el nacimiento de la ciudad
Apenas recordada (107).

A partir de este tiempo vacío, de muerte y ausencia, de mar inmóvil y aire sin aves, se abre paso “La luz grata,/ penetradora de los cuerpos bruñidos” que “envía sus agradables sumas de rocío”. Lezama elabora sus jardines con imágenes de una plástica expresión: “En esos mundos blandos el hombre despereza,/ como el rocío del que parten corceles,/ extiende el jazmín y las nubes bosteza” (107). Pero la luz no tiene una interpretación unívoca. Se puede pensar en el amanecer. También parece la luna, que de pronto refulge sobre la noche: “mansas caderas de ese suave oleaje,/ el planeta lejano las gobierna/ con su aliento de plata acompañante” (108). En cualquier caso, la luz es una potencia creadora, que Lezama establece a partir del trabajo con una luz en minúscula y una Luz en mayúscula con la que retoma el acto de creación del Génesis. Así, en medio de la noche, si por un lado “La misma pequeñez de la luz/ adivina los más lejanos rostros”, por el otro “La Luz vendrá mansa y trenzando/ el aire con el

agua apenas recordada” (107). Lezama desciende a la ausencia y la muerte de la noche cerrada, para reelaborar el mundo de sus jardines invisibles. Crea la luminosidad de Cuba, Isla en medio del mar de las oscuridades. Concluye Lezama, poblando sus jardines con esa fiesta innombrable del nacimiento cubano:

Dance la luz reconciliando
Al hombre con sus dioses desdeñosos.
Ambos sonrientes, diciendo
Los vencimientos de la muerte universal
Y la calidad tranquila de la luz (108).

El mar es la noche y la noche es el misterio. La Isla es la luz y la luz es la vida. La Isla, la luz y la vida nacen del mar, de la noche y del misterio. Con este poema, Lezama se coloca en el espacio del barroco que definió a partir del aforismo sobre Cézanne: “Ese contorno perforado, agujereado en mil puntos, mal que pese es el único campo donde se siguen planteando las batallas que nos interesan” (1939: 1, 51). Para Lezama, esa batalla del claroscuro barroco es la que plantea la posibilidad cultural y religiosa de la isla cubana.

Sobre *Enemigo rumor*

Con excepción de la novela *Paradiso* y el volumen de ensayos *La expresión americana*, los libros que publicó Lezama Lima no tuvieron una concepción orgánica, sino que surgieron como colecciones de trabajos, muchos de ellos publicados anteriormente en sus revistas. La primera de sus experiencias, en este sentido, fue *Enemigo rumor*. Aparecido en 1941, el libro lleva la marca de los años de *Verbum* y *Espuela de plata* y es indisociable, en consecuencia, de la penetración ambiental y la perspectiva religiosa que el escritor y sus colaboradores habían definido en la última de estas revistas. Lezama redactó los cuarenta poemas que conforman *Enemigo rumor* (varios son a la vez series de textos) entre 1938 y 1941 y dio a conocer algunos de ellos en diversas oportunidades. Según recuerda Vitier, en el tantas veces mencionado recital de poesía que había organizado en la universidad el escritor leyó ocho: “Rueda el cielo”, “Ah, que tú escapes”, “Una oscura pradera me convida”, “Aislada ópera”, “Figuras del sueño”, “Noche insular”, “Un puente, un gran puente” y “Doble desliz, sediento” (Vitier 1986: 50). En “Dos poetas, dos poemas, dos modos de poesía”, un artículo publicado en *Espuela de plata*, Virgilio Piñera informa que, antes de la publicación del volumen, ya se conocían, además, “Invisible rumor” y “San Juan de Patmos ante la puerta latina” (1941: 6, 209). En fin, en *Espuela de plata* Lezama publicó “Suma de secretos” (nº 2, octubre-noviembre de 1939), “Noche insular: jardines invisibles” (nº 3, diciembre-marzo, 1939-1940) y “Queda de ceniza” (nº 6, agosto de 1941). Puede ser, incluso, que la lista no esté completa. Aun así, los doce poemas citados bastan para fijar la fecha de redacción, entre el fin de *Verbum* y los últimos

números de *Espuela de plata*, así como también demuestran el tipo de trabajo inorgánico de Lezama Lima.

Llamativamente, en *Enemigo rumor* Lezama encontró un concepto que imanta todos los poemas. Ese concepto es el que fijó en el título y que Cintio Vitier explica con gran precisión a través de una carta que le envió Lezama Lima:

¿Por qué enemigo? Porque, para él, como nos decía en bellísima carta tres años después: "Se convierte a sí misma, la poesía, en una sustancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela o comunicación inefable" (1970: 73).

Con *Enemigo rumor*, Lezama se inscribe en la tradición platónica y cristiana. En el poemario, la realidad visible aparece como un signo de la verdadera realidad. Pero, a través de un manejo personal de estas tradiciones, en los poemas Lezama compone una idea del mundo según la cual éste es un rumor cuya fuente permanece como un enigma detrás de él. El escritor establece tres actitudes distintas en este sentido, que se corresponden con las tres partes en las que se divide el volumen. En la primera, denominada "Filosofía del clavel", los textos responden a la idea de la penetración ambiental. Lezama habla de la noche, el día, los balcones de la ciudad y el cielo que gira, captándolos como los brillos, las esquivas o los rumores de esa presencia enigmática detrás del mundo cotidiano. "Sonetos infieles", la segunda parte, está integrada por sonetos irregulares (de ahí la infidelidad a la que se refiere el título). En este caso, la rigurosa brevedad de la forma poética lo llevan a reflexiones mucho más concentradas sobre lo sagrado y la escritura. Por último, "Único rumor" es la parte que, de las tres, más claramente responde a las observaciones que Lezama le hizo a Vitier. Si bien hay un poema notablemente claro como "San Juan de Patmos ante la puerta latina", que desarrolla el martirio del santo, en general los extensos poemas que conforman esta sección son el resultado de un acercamiento a ese Otro detrás de las cosas. El ejemplo característico es "Noche insular", incluido en esta última parte de *Enemigo rumor*.

La concepción del mundo que Lezama presenta en el poemario aparece en "Invisible rumor", uno de los sonetos de la segunda parte. En ese texto, habla de un fruto cuya figura se borra y deja el rastro de su olor. Como la ceniza y el humo en relación con el fuego, Lezama construye con esto un símbolo de una sensible exactitud sobre el tema de la fuente y los fenómenos que emanan de ella. Escribe en el primer cuarteto:

Cuando en el cielo despojado asoma,
Danzando en el abismo de la altura
Que borra en el fruto la figura
Que forman los sentidos de su aroma (1985: 59-60).

El fruto se borra y queda el olor. Como es inalcanzable para la vista, por que es de noche o porque el que lo percibe es ciego, el fruto funciona como un símbolo sensualmente exacto de la división platónica entre los fenómenos y las ideas. Esa separación, esa pérdida del paraíso, constituye el nacimiento del hombre y la cultura. Lezama lo sugiere a través de la polisemia de la palabra “sentidos”, que aparece en el último verso del cuarteto recién citado: “Que forman los sentidos de su aroma”. En este caso, el término se refiere al olor (se siente el aroma del fruto), los sentidos (queda el rastro del fruto en los órganos de la percepción) y los significados. El hombre, que es el que percibe y le asigna una intencionalidad al mundo, aparece cuando la fuente se borra, dejando lo que emana de ella. Luego, en el primer terceto, el sentido es como una argamasa para las manos y en el último la poesía aparece como una superficie blanca, una nieve hecha para que se impriman las huellas de la fuente, que escapa como si fuera una flecha:

Por el olor del fruto detenido
las manos elaboran un sentido
que reconstruye la sonrisa inerte

Así la flecha sus silencios mueve,
ciega buscando en la extensión de nieve
su propia estela como fruto y muerte (60).

Podemos comparar el soneto con “El secreto de Garcilaso”. Según el ensayo de *Verbum*, Garcilaso logró captar el paisaje gracias a un secreto que nunca logró revelar. Lezama cita la idea de Azorín de que fue el único poeta, entre los castellanos, exclusiva y absolutamente laico. Pero se distancia al señalar que Garcilaso le impuso a los “residuos espaciales la salvación por la atmósfera poética” (1937: 94). *Enemigo rumor* se coloca en este mismo plano. El propósito de Lezama es salvar este mundo caído a través de la poesía. Pero se separa del Garcilaso de Azorín en la medida en que comprende que, en este sentido, la escritura es una forma de la religión. Así lo revelan los cuatro “Sonetos a la Virgen”, pertenecientes a los “Sonetos infieles”. Si la poesía logra captar el enigma a través del olor, en Lezama ese enigma también se puede comprender como Dios. El mundo, por ejemplo en las olas, lo evocan en uno de los sonetos a la Virgen: su “manto dominado/ que viene a invitarme a lo que creo: mi Paraíso y tu Verbo, el encarnado” (48). Como en “Noche insular”, la palabra se une al acto creador de la catolicidad.

En “Filosofía del clavel”, Lezama dispone trece poemas en los cuales se dedica a un relevamiento del paisaje. Tal vez lo más enigmático sea el título. Para explicarlo, podemos recordar que a Lezama le interesaron con particular intensidad las flores. En “Doctrinal de la anémona”, la especie elegida tiene ciertas peculiaridades. Se la suele llamar “flor del aire”, porque crece en lugares ventosos. Asimismo, su nombre es homófono del animal que se fija al lecho marino. Concentra el agua y el aire, como si su explosión de colores estuviera hecha para convertirse en símbolo de la isla de Cuba tal cual la comprendió Lezama. El clavel entra en este

orden de elecciones. Con esa opción, Lezama parece evitar el lugar común de la rosa. En “Madrigal”, perteneciente a esta sección de *Enemigo rumor*, Lezama recupera la rosa para mostrar el asedio constante de los “cazadores de medianoche”, que la destruyen, la marchitan, la flagelan: “una rosa una rosa/ que no puede aislar ni unas cuantas avispas encolerizadas” (1941: 32). Pero la elección del clavel también responde a una segunda razón. En el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, Lezama le pregunta reconstruye el siguiente tramo de la conversación: “Maestro, ¿por qué la rosa y no el clavel? (“Porque la rosa es mujer y yo hombre”)” (1937: 46). Su elección de la flor, en el marco de la respuesta que le dio a Juan Ramón, plantea sutilmente un tipo de poesía ligada a lo homosexual.

En “Filosofía del clavel”, la penetración ambiental se encauza a través de un visible erotismo de la naturaleza. En principio, las flores y las abejas tienen ese sentido. De *Enemigo rumor* se puede decir lo que García Lorca dijo de Góngora: “tiene una sexualidad floral. Una sexualidad de estambres y pistilos en el emocionante acto del vuelo del polen en la primavera” (254-255). Las abejas y las flores son también símbolos ligados a la poesía. Son chispas, sueños y colores que aparecen en el aire como si fuera el rumor visible de la fuente de sentido, ese secreto, ese abandono encogido al que se refiere en “Avanzan”:

Respiro la niebla
de deshojar fantasmas;
con humo me pinto.
Como estrella sin firma
Sobrenadan mis manos.
Sueño abejas reidoras
Y lunas destrenzadas
Y el abandono
Encogido, disperso
De secretos sobresaltos, nieves declamadas (27).

Pero Lezama no sólo se refiere al erotismo, sino que “Filosofía del clavel” es una erótica de la escritura. En “Como un barco”, describe el salto de un cuerpo que se hunde en el agua. El poema se embarroca de sugerencias alrededor de ese clavado. La memoria salpica la escritura del mismo modo que el agua se agita al recibir al nadador. En igual sentido, Lezama habla de la entrada del cuerpo al agua con una notable plasticidad voluptuosa, señalando, mediante el uso de la ambigüedad, que el hombre se bebe el mar, o el mar se lo bebe a él: “un perfil movedizo, congelando y batiendo/ el cuerpo que ávidamente bebía” (39).

En los poemas de “Filosofía del clavel”, el desarrollo de este erotismo y del enigma del fruto se conjugan a través del uso de la segunda persona del singular. Al igual que en el “Trompetero místico” de Whitman, en Lezama suele haber un “tú” enigmático que nunca se revela con claridad. En “Puedo mirar”, esa segunda persona tiene una pregunta preferida, que

nunca se contesta. Como el fruto y como el secreto de Garcilaso, ese enigma le permite a Lezama ir recolectando el paisaje a su alrededor. Escribe en la primera estrofa:

Puedo mirar las aves sepultadas
Por las frías guirnaldas otoñales,
Quiero mirar láminas de arena
Y sus precisos fuegos rodadores.
Estoy mirando tu pregunta favorita (40).

Lezama recolecta las cosas desperdigadas por el mundo. Las guirnaldas, las arenas, una carroza de mariscos y delfines, “los ríos/ en el mapa de tus recuerdos”, el viento que los desordena, el rocío, un celeste que llama a la blancura, como si fuera el cielo que extraña a las nubes. La enigmática persona a la que le habla no abandona su difusa ambigüedad. El rumor que recolecta Lezama es el rumor de la Isla, que gira como un torbellino alrededor de la pregunta que el poema nunca logra contestar. Otros textos de “Filosofía del clavel” disponen en cambio una figura más reconocible de esa segunda persona. El primer texto de *Enemigo rumor*, el famoso “Ah, que tú escapes”, parece hablar de la sustancia de la poesía o de la noche. Esos versos son un lamento por su retirada. Justo en el momento en que la “estrella recién cortada”, tal vez una metáfora de la poesía, “va mojando sus puntas en otra estrella enemiga” (23), imagen con la cual caracteriza el fruto o el misterio, que organiza el mundo contemplado. Al final, el texto lamenta la huida de la sustancia poética, justo ahora que “el viento gracioso,/ se extiende como un gato para dejarse definir” (23), como si la definición de ese aire se consiguiera con una caricia de la escritura sobre su lomo.

En cambio, en “Son diurno”, el día no trae lo que había prometido, sustituyéndolo por otra cosa:

¿Dónde está lo que tu mano prevenía
Y tu respiración aconsejaba?
Huida en sus desdenes calcinados
Son ya otra concha,
Otra palabra de difícil sombra (25).

En “Único rumor”, la tercera parte del libro, Lezama pone en juego un acercamiento diferente al misterio de ese enemigo. Se trata del ingreso poético, en clave mística y con deudas del surrealismo, a lo que se puede llamar en términos generales la Otra escena de la vida cotidiana. En la clase del 15 de enero de 1958, dictada durante el seminario titulado *Las formaciones del inconsciente*, Lacan se refirió a esta cuestión con palabras que tienen un enorme interés para “Único rumor”. En esa oportunidad, habla del deseo de Otra cosa. Se trata de lo que el hombre espera en medio del mundo cotidiano. Cuando aguarda el amanecer, no es el sol lo que espera, sino algo más que el sol. El sentimiento pulsa el aburrimiento, cuando se desea algo, cualquier cosa, que rompa con el hastío. Lo mismo sucede, continúa Lacan, cuando

el hombre ocupa un lugar. Lo primero que hace es construir una cárcel y un burdel, para luego sentarse a esperar, materializando con esos lugares lo que cree y espera es la Otra cosa que verdaderamente desea. Por supuesto, en Lezama ese revés no es en absoluto la árida ausencia que conceptualiza Lacan. Sin embargo, los poemas de “Único rumor” constituyen una entrada a esa dimensión en la que se encuentra lo que es radicalmente enemigo, lo que es radicalmente Otro. En “Doble desliz, sediento”, describe esa búsqueda con el imaginario de los viajes:

Yo me escapaba de esa tierra hinchada,
Sediento Marco Polo entre carbunclos,
Aseguraba el confín del sueño vago.
Y creía alcanzar entre las rocas de oro,
El pez aún casi dormido y separado
-única especie de un metal viviente-,
De la noche y su sombra bailadora (78).

Si lo Otro está presente en el fruto de los “Sonetos infieles” y en el tú de “Filosofía del clavel”, “Único rumor” se diferencia porque, en lugar de recolectar el rumor del mundo, volviéndolo a imantar con el misterio, Lezama busca afrontarlo directamente, convirtiendo el poema mismo en el rumor. Las figuras que utiliza para nombrar esa otra escena son el sueño y la tierra detrás de un puente imaginario. Para esto, Lezama maneja un verso en el que se mezclan el misticismo con la escritura automática. En “Madrigal”, perteneciente a “Filosofía del clavel”, muestra este último método de manera desnuda. La palabra marea, mencionada como al pasar, lo lleva a hablar del marinero:

El tallo de una rosa se ha encolerizado con las avispas
Que impedían que su cintura fuese y viniese con las mareas
Cuando estaba tan tranquila en las graderías de un templo
Y un marinero llamado por la palabra marea
Se ha unido a los clamores de alfileres sin sueño (31-32).

Pero son los extensos poemas de “Único rumor” los que llevan este enfrentamiento de la Otra cosa al extremo. En “Aislada ópera”, Lezama se refiere a una función musical. Sin embargo, comienza refiriéndose a las azoteas, las noches sin olvidos, la aldea de techos bajos, los gamos y los niños que vuelan por los recuerdos. En este sentido, parecen mezclarse la función musical con una ciudad bucólica. Pero el poema parece mostrar las fugas de la mente ante el aburrimiento de la función. Así, el poema se escapa de la ópera, manteniendo algunas palabras y giros que retornan al referente de la orquesta, como si Lezama volviera de a ratos a prestarle atención. Primero un tapiz lo lleva a recordar voces y “fríos dormidos” sin antifaces; luego un estanque lo transporta a las “heridas de mármol” y a “los años que se tienden como el morir de los marfiles en los pianos” (74); en otro pasaje recuerda las gaviotas, que pasean “sobre techos de zinc y cabelleras/ teñidas y seguir aburridas sobre el mar apagado para el arco

de viola” (75). Son elementos, estratos de la memoria que se reactivan ante un hastío que lleva a desear Otra cosa: “¿Para qué habrá largas procesiones de marquesas/ si la traición de la luna nieva un largo bostezo?”; y luego concluye, rotundo: “¿Para qué habré venido esta noche?” (77). Como en Lacan, el aburrimiento de la ópera abre el espacio de la Otra cosa.

El poema “Un puente, un gran puente”, que concluye *Enemigo rumor*, le da carnadura a este reverso del mundo cotidiano. La larga frase con la que comienza, sobrecargada, pero sintácticamente impecable, materializa el nexo entre los dos espacios a través del puente del que habla el título:

En medio de las aguas congeladas o hirvientes,
Un puente, un gran puente que no se le ve,
Pero que anda sobre su propia obra manuscrita,
Sobre su propia desconfianza de poderse apropiar
De las sombrillas de las mujeres embarazadas,
Con el embarazo de una pregunta transportada a lomo de mula
Que tiene que realizar la misión
De convertir o alargar los jardines en nichos
Donde los niños prestan sus rizos a las olas,
Pues las olas son tan artificiales como el bostezo de Dios,
Como el juego de los dioses,
Como la caracola que cubre la aldea
Como una voz rodadora de dados,
De quinquenios, y de animales que pasan
Por el puente con la última lámpara
De seguridad de Edison (93).

El puente une dos mundos contradictorios. En los primeros versos, es una obra manuscrita, una metáfora de la escritura, que opera no porque logre arrebatar cosas del mundo cotidiano, como las sombrillas de las embarazadas, sino porque está ella misma embarazada de una pregunta, mediante la cual logra transformar los objetos, como lo hace con los jardines. La frase continúa con las olas artificiales y los falsos bostezos de Dios, la caracola que cubre la aldea, la voz rodadora de dados y los animales que pasan. El puente se abre a medianoche, que para Lezama es el tiempo del vacío indispensable para la creación. Sólo que, a diferencia de “Noche insular”, en este poema se propone definir con drásticas oposiciones lo que corresponde al mundo diurno y al nocturno. En primer lugar, el espacio al que lleva el puente es oscuro. La “última lámpara de Edison”, a la que se refiere al final de la frase recién citada, estalla cuando un obrero, o bien un minero, intenta pasarla al otro lado. Entonces una primera persona se entretiene en clavarle alfileres en el revés de la cara. Asimismo, por el puente pasan los borrachos y los reyes destronados (es el lugar de los inspirados, los poetas y los locos, los que no tienen corona). Por último, la primera persona aparece en ese lugar, ciego, en un espacio vacío, sin hambre y sin celo. Se trata de un espacio oscuro, horroroso, de soledad y muerte. Pero

a la vez es el lugar de la creación, que Lezama entiende a través de las aves, el ajenjo, el bestiario de Lautremont, los chivos de las fiestas dionisiacas y el arte del imperio carolingio.

Con *Enemigo rumor*, el escritor desarrolla la propuesta religiosa de *Espuela de plata*. Puebla lo que el psicoanálisis entendería a partir del inconsciente con una sustancia poética. Con esto, establece tres acercamientos, tres tipos de poesía. En "Filosofía del clavel", desarrollo de la penetración ambiental, ese Otro es un misterio que le permite elaborar una bucólica y una erótica del paisaje cubano. En "Sonetos infieles", reflexiona de manera concentrada, conceptista, sobre la escritura. En "Único rumor", finalmente, propone una poesía abierta, de extracción surrealista, mediante la cual busca expresar el núcleo profundo e inexpresable de lo real. Si contemplamos el poemario a partir de la historia de la recepción del barroco, con *Enemigo rumor* Lezama retoma la perspectiva modernista. En su caso, la poesía también es una búsqueda de los síntomas irreductibles de la modernidad. Pero le impone dos grandes modificaciones. En primer lugar, radicaliza el argumento. Lezama señala que el misterio detrás de la cultura es una plenitud significativa, que el hombre sólo puede alcanzar a través de la muerte y la disolución de la personalidad. En segundo lugar, el escritor abandona la dimensión individual, para convertir esa zona en un espacio religioso, a partir del cual se constituye una cosmología colectiva.

Sin embargo, si bien en la época de *Espuela de plata* Lezama expresa poéticamente esta idea del mundo, no consigue explicarla discursivamente con la suficiente claridad. Recién va a lograr una fundamentación ensayística de sus ideas con su tercera revista, *Nadie parecía. Cuaderno de lo bello con Dios*, que codirigió con Gaztelu. Es significativo: para articular sus ideas sobre la poesía y el mundo, Lezama tuvo que sacar una publicación con un cura. A ese período nos abocaremos a continuación.

V. LOS AÑOS DE *NADIE PARECÍA*

Espuela de Plata nunca logró estabilizar el grupo de escritores que participaron en sus páginas. En el primer número, los directores eran tres (Lezama Lima, Mariano Rodríguez y Guy Pérez Cisneros), mientras que siete eran los que aconsejaban (Jorge Arche, José Ardevol, Gastón Baquero, Alfredo Lozano, René Portocarrero, Justo Rodríguez Santos y Cynthio [sic] Vitier). Desde ya numeroso, el consejo de redacción no hizo sino aumentar, hasta llegar al número de doce, desproporcionado si se tiene en cuenta que la revista salió únicamente seis veces en un lapso de dos años, nunca llegó a las treinta páginas y en general, excepto en el tercer número, los colaboradores apenas lograron superar el populoso staff directivo.

Si bien las causas de la desaparición de *Espuela de plata* no se exhibieron públicamente, el motivo central se encuentra en la disputa entre Ángel Gaztelu y Virgilio Piñera. Poeta, narrador y dramaturgo, Piñera había nacido en 1912, prácticamente el mismo año que Lezama Lima, y tuvo una célebre relación conflictiva con él, que contribuyó a mistificar, con mordaz genialidad, Guillermo Cabrera Infante en uno de los textos de *Vidas para leerlas*. Esta tensión nació con *Espuela de Plata* y tuvo como causa principal el lugar que en ella pasó a ocupar Gaztelu. Tanto Piñera como el padre entraron al consejo de redacción con la revista ya en marcha. El primero lo hizo en el número 4 y el segundo en el número 5. Pero lo que desató el conflicto fue que se decidiera la incorporación de Gaztelu a la dirección. Piñera, un escritor que se reivindicó agnóstico, se lo tomó muy a mal, como lo refleja la carta que le escribió a Lezama el 29 de mayo de 1941, es decir, meses después del quinto número y antes de la que sería la última salida de *Espuela de Plata*. No se trata, con todo, de un texto unívoco. Piñera le demuestra su más sentida admiración y a la vez le hace saber su desilusión. Antes de tal determinación, le asegura, creía en él: “Creía y lo sostenía a brazo partido que tú (y aunque no te lo hubieras nunca propuesto) eras aquel que instalado “en su túmulo” “se frotaba los labios” con el espíritu de una justicia genial” (Piñera 1993: 268-269). Pero, para su desilusión, no sólo favoreció a alguien que, según juzga, no se lo merecía, sino que se decidió a convertir *Espuela de Plata* en una revista católica, decisión en la que tuvo que ver el “maniqueo” y el pintor (tal vez, sólo tal vez, Guy Pérez Cisneros y René Portocarrero):

He tenido que soportar que este mismo maniqueo, con un impudor e insinceridad que eran de esperarse por su misma condición maniqueísta, me comunicase como un gran descubrimiento que *Espuela de Plata* era una revista católica y que se había tomado el acuerdo de elegir al buen presbítero porque todos ustedes (ustedes son el poeta, el pintor y él) eran católicos, no ya sólo en sentido universal del término, sino como cuestión dogmática, de grupo religioso, que se inspira en las enseñanzas de la Santa Madre Iglesia (Piñera 1993: 270).

El último número de *Espuela de plata* acusó el impacto de este conflicto. Lezama Lima mantuvo a Gaztelu en la dirección. Pero el consejo de redacción registra la purga de Manuel

Altolaguirre, Gastón Baquero, Eugenio Florit, Justo Rodríguez y Cintio Vitier, quedando por lo tanto con seis integrantes. En ese mismo número, Lezama buscó minimizar los cambios a través de una suerte de editorial, titulada “Nota de recorrido”, en la que se lee que “Para mostrar más centro y concentración *Espuela de Plata*, ha tenido que verificar algunos cambios, pero todos de poca importancia, y que en nada alteran la propia impulsión, el perfil y la estela de la revista” (187). El intento de superar el conflicto fue infructuoso. Ésa fue la última vez que salió la publicación.

Dueño de un optimismo inquebrantable, Lezama se unió a Gaztelu y al año siguiente sacaron *Nadie parecía. Cuaderno de lo bello con Dios*. *Nadie parecía* es la revista más hermética, oscura y extraña de las del escritor. Pero con ella logró resolver la falta de precisiones que todavía se advierten en *Espuela de plata*. Si bien, durante los años en los que salió esta publicación, Lezama había elaborado una perspectiva espiritualista sobre la cultura, definiendo la poesía como el intento de dar cuenta de la sustancia detrás del mundo, no había logrado conceptualizarlo con claridad. *Nadie parecía* le permitió resolver este problema. Signo de esto es que en esos años concibió el “sistema poético del mundo”.

Semejante nombre proviene de una entrada de su *Diario*, perteneciente al 9 de octubre de 1943. Allí, Lezama dibujó un complejo gráfico, en el cual ubica una serie de conceptos, como el ser, el existir, la metáfora y la participación. Recientemente, Susana Cella llamó la atención sobre el esquema. El gráfico va de la ausencia, referida por el escritor a través de las palabras “vacío”, “ilegible” y “fluir de lo heterogéneo”, situada en el margen izquierdo, al “mundo fuera del tiempo”, colocado a la derecha. Una línea horizontal une los dos campos. Se trata de la representación del tiempo histórico. Sobre él, están dibujados, de izquierda a derecha, dos globos, correspondientes al mundo griego y al mundo cristiano. Entre uno y otro hay diferencias que no están del todo claras. Pero sí se puede destacar una de las distinciones fundamentales: detrás del globo correspondiente al mundo católico, sobresale otro, en el cual se lee la palabra “paraíso”. Como se desprende ya de *Inicio y escape* y *Enemigo rumor*, Lezama propuso una plenitud detrás del mundo cotidiano. La diferencia se encuentra en que, ahora, durante los años de *Nadie parecía*, Lezama finalmente afrontó la cuestión a través de una recuperación sistemática de las raíces de la catolicidad. Con esto, logró conceptualizar sus ideas sobre la poesía. Además, como indica Cella, el “carácter desmesurado que asume su sistema parece indicar, menos una postulación de una poética, que una concepción del mundo en clave de un pensamiento que [...],supone la visión de lo poético como totalización” (2003: 32).

Lezama logró este esclarecimiento con *Nadie parecía* y a esta revista nos referiremos a continuación.

La tradición

Nadie parecía tuvo al principio una salida mensual, pero luego del número 7 comenzó a espaciarse, hasta desaparecer, finalmente, con el número 10⁴⁷. Impresa por la habitual Úcar, García y Cía, la revista continuó con los criterios editoriales de *Verbum* y *Espuela de Plata*. Pocos son los cambios que se pueden mencionar. Entre ellos, el más importante es que *Nadie parecía* tiene la dimensión de un voluminoso cuaderno de 31 cm. x 23 cm., con un reducido número de páginas, que oscilan entre las siete y las doce. A diferencia de *Espuela de plata*, no tuvo consejo de redacción. Tampoco contó con publicidad. La presencia de la Iglesia, tanto en el título y los temas desarrollados como a través de Ángel Gaztelu y del presbítero Ignacio Biain, que colaboró en el número 5, podría hacernos pensar en un apoyo económico desde ese sector, aunque no hay datos que confirmen esa sospecha. Otro de los cambios es que carece de tapa. Todos los números se abren con la primera página. Arriba se encuentra el nombre, en letras grandes, que ocupan todo el ancho de la página. Debajo se encuentran el subtítulo, con una tipografía reducida y centrada. A la izquierda se leen los nombres de los directores; a la derecha, el número, el mes y el año de la edición. Todos estos datos están separados por una línea doble, de trazo grueso. Debajo, se encuentran una viñeta a tinta, un epígrafe y un texto en prosa, que sirve de presentación. Los dibujos de esta primera página pertenecen a Mariano Rodríguez y René Portocarrero⁴⁸. Los textos en prosa, hasta el número cuarto, están firmados por "Los Directores" (luego la firma desaparece, sin reemplazo alguno; por otra parte, estos trabajos conforman la segunda parte de *La fijeza* (1949), el tercer poemario de Lezama Lima). Como *Espuela de plata*, *Nadie parecía* es una revista de literatura que le da también un importante lugar a las artes plásticas. Aparte de las viñetas de la primera página, y con excepción de los números 7 a 9, todos contaron con representaciones como cierre de la edición. Así, en la página final se pueden ver la fotografía de una escultura de Alfredo Lozano, un dibujo de Bernard Redder, dos gouaches, una de Amelia Pelaez y otra de Mariano Rodríguez, un dibujo a punta de pincel de Portocarrero, un óleo de Mariano Carreño y otro de Roberto Altmann.

En general, Lezama continuó la perspectiva ideológica de *Espuela de plata*. Pero en *Nadie parecía* hay un cambio digno de mención. La revista no contó con una buena representación de las perspectivas modernas de la literatura. Con la ausencia de escritores como Virgilio Piñera, quien estaba mucho más interesado en la escena contemporánea que en la vuelta a lo tradicional, la publicación evidentemente tendió a reducir el espacio que le dedicó a la actualidad, por elección o por incapacidad. Por supuesto, esto no significa que los directores suprimieran completamente a los autores contemporáneos. En las páginas de *Nadie parecía* todavía se encuentran textos de Ortega y Gasset, Jorge Guillén y Manuel Altolaguirre, además

⁴⁷ A partir del número 7, la regularidad se rompió. En esa oportunidad, los directores cubrieron los meses de marzo y abril. El número siguiente se demoró cuatro meses, el siguiente tres y el décimo y último tardó otros cuatro meses en aparecer a la venta.

⁴⁸ Las viñetas de los primeros cuatro, junto con el octavo y el décimo, pertenecen a Mariano Rodríguez; el resto son de René Portocarrero.

de que aparecen una traducción de José Rodríguez Feo, que tendrá un rol preponderante poco después, y un texto del argentino Adolfo de Obieta. Pero en *Nadie parecía* la tendencia modernista es excepcional, mientras que es predominante la vuelta a lo tradicional⁴⁹.

Los signos de esta disparidad se encuentran hasta en las generalidades. Por ejemplo, la revista tiene dos secciones de traducciones distintas. La primera se llama "Espiga alta de siempre" y, como su sugestivo nombre lo indica, está dedicada a la publicación de autores clásicos; la segunda tiene como título "Ojo fijo de hoy", proyectada para la difusión de los nuevos escritores. En principio, esta actitud parece mantener la doble referencia de lo moderno y lo tradicional. Sin embargo, la diferencia entre una y otra muestra la predilección o las posibilidades de los directores. Mientras que "Espiga alta de siempre" aparece en seis de los diez números de *Nadie parecía*, "Ojo fijo de hoy" lo hace únicamente en el quinto y el sexto. Asimismo, los pocos textos que se publicaron en esta sección demuestran que los directores mantuvieron una actitud desencantada hacia la contemporaneidad.

Ejemplo de esto es un artículo de Wladimir Weidle sobre la obra de Kafka, que Lezama tradujo para el número 9. Lejos de ser una celebración del modernismo, el texto es una enérgica crítica a la época contemporánea. Para Weidle, ésta se encuentra dominada por "la ley inexorable del absurdo" (Weidle 1943: 114). Según el crítico, el logro de Kafka fue dominar las fuerzas destructivas de ese mundo. Con esto, superó las tentativas del surrealismo, una poética que en el mejor de los casos se ha convertido en un intento equívoco de sustituir el arte "por una acción inmediata, mágica sobre el hombre", y, en el peor de los casos, en una propuesta que destruye "todo lo que aún queda de orden y de unidad orgánica en el mundo con el objeto de sumergirse en lo irracional puro, en el caos ilimitado, y de penetrar por esa vía en lo maravilloso sublime" (115). La vía de Kafka, según Weidle, es diferente. Kafka no hizo, como el surrealismo, un intento de emanciparse de la opresión moderna para alcanzar una tierra de libertad, sino que se internó en la noche de la burocracia y la pesadilla del Estado, de manera tal que demostró que el determinismo mecánico que aplasta al hombre es indestructible. Lejos del canto auroral de la modernidad y de la utopía libertaria del surrealismo, Kafka demuestra que el mundo contemporáneo es una pesadilla de la cual es imposible salir.

Otro tanto se puede concluir de otro texto de "Ojo fijo de hoy". Traducido también por Lezama Lima, se trata de un fragmento de *The Oxford book of English verse* de William Butler

⁴⁹ Entre las excepciones modernas se puede citar el poema "A un aviador", perteneciente a Hays (1904-1980), que Eugenio Florit tradujo para el sexto número de *Nadie parecía*. En los años '40, la referencia en este sentido podía ser Hughes (el héroe del capitalismo, cuya vida filmó recientemente Martin Scorsese), verdadero emblema contemporáneo. Sin embargo, el poema alude más bien al aspecto bélico de la aviación. En una de las estrofas, Hays lo exhorta del siguiente modo, mostrándolo como el primogénito de nuestra era: "En las grises horas de la meditación,/ En lechos mágicos de nubes,/ Más alto que las últimas veletas de esperanza,/ En el cenit de la fantasía,/ Tú, primogénito de nuestra era furiosa,/ Proyectil apuntado hacia la aurora,/ Eres la simiente, la esperma,/ La centella que canta" (Hays 1943: 6, 76).

Yeats. En ese breve texto, el escritor critica severamente a T. S. Eliot. Para Yeats, y contra el aplauso general, Eliot no es un gran poeta. Y no lo es por sus falencias en materia de religión:

No puedo poner al Eliot de esos poemas [entre otros, *La tierra baldía*] entre los descendientes de Shakespeare y los traductores de la Biblia. Creo en él más como satírico que como poeta. Solamente en sus primeros versos habló en la gran manera. En *Los hombres huecos* y *Miércoles de ceniza*, ayudado por el verso corto, y en los poemas dramáticos, donde hay un notable sentido de actor, chantre y coreógrafo; al barrer todo eso conseguía Eliot cierta animación rítmica. Dos o tres amigos atribuyen este cambio a un enriquecimiento emocional motivado por lo religioso, pero esta religiosidad comparada con la de John Gray, Francis Thompson, Lionel Johnson en *El ángel oscuro*, carece de toda fuerte emoción; un protestante por descendencia de Nueva Inglaterra, con alguna pequeña espontánea rendición en su personal relación con Dios y el alma (Yeats 1943: 5, 71).

Para *Nadie parecía*, esta falta de religiosidad, que Yeats descubre como una de las causas de las falencias de Eliot, no es por supuesto una cuestión menor. De un lado Kafka les muestra que el mundo contemporáneo es una pesadilla; del otro, Yeats responde que la esterilidad de la literatura actual se debe a la falta de religiosidad. Esta evaluación negativa de la actualidad llevó a los directores a reivindicar la perspectiva tradicional. Por consiguiente, acentuaron la perspectiva católica, que venía madurando desde la época de *Verbum* y *Espuela de plata*.

Los epígrafes que acompañan las primeras páginas son elocuentes en este sentido. A grandes rasgos, podríamos decir que representan una parte, al menos, de la biblioteca que buscó diseñar *Nadie parecía*. Una de las primeras cosas que vale la pena notar es que ninguno de los poemas seleccionados pertenece a un autor cubano. Asimismo, predominan los escritores y letrados del siglo de oro español. Eligieron, en efecto, a San Juan de la Cruz, Calderón de la Barca, Bernardo Soto de Rojas, Fray José de Sigüenza, Francisco de Aldana y Francisco de Quevedo. Los únicos epígrafes que sobresalieron, en este sentido, fueron los de Maurice Scève, aunque se trata de un francés del siglo XVI, Alfonso Reyes, el admirado Juan Ramón Jiménez y, notoriamente, a Jorge Luis Borges, de quien recortaron unos versos del nostálgico “La vuelta”, de *Fervor de Buenos Aires* (1923).

El nombre de la revista es igual de revelador. Gaztelu y Lezama lo tomaron de la “Noche oscura” de San Juan de la Cruz. En ese texto, San Juan describe el rapto místico del alma. En plena noche, acompañada por la luz sagrada que arde en su corazón, ésta abandona el cuerpo para reunirse con Cristo. En la siguiente estrofa, esa luz la guía, para encontrar al Amado en un lugar donde nadie parecía, es decir, donde nadie aparecía:

Aquesta me guiaba
Más cierto que la luz del mediodía,
A donde me esperaba
Quien bien yo me sabía
En parte donde nadie parecía (2002: 3).

Pero Gaztelu y Lezama también se refirieron a otro poema de San Juan. En efecto, en lugar de colocar como epígrafe estos versos de la “Noche oscura”, para el primer número los directores tomaron un segmento del “Cántico espiritual”, en el cual las dos palabras del nombre de la revista se encuentran separadas:

Que *nadie* lo miraba,
Aminadab tampoco *parecía*,
Y el cerco sosegaba,
Y la caballería
A vista de las aguas descendía (San Juan 2002: 10; subrayado nuestro).

Según el comentario en prosa que hizo el propio San Juan, los dos primeros versos indican que el alma se ha retirado de las tentaciones sensitivas del mundo y el demonio está vencido y ya no puede volver a aparecer. El resto continúa en la misma línea. Así, el tercer verso significa que las pasiones y los apetitos naturales están sofrenados, y el cuarto y quinto que la parte sensitiva, representada por un caballo, está purificada por el agua. Tomada del “Cántico espiritual”, esta estrofa que Lezama y Gaztelu colocaron como epígrafe complementa los sentidos que buscaron darle a la revista con el nombre que eligieron. Según San Juan, el verso “Que nadie lo miraba” manifiesta que su alma “está ya tan desnuda, desasida, sola y ajendada de todas las cosas criadas de arriba y de abajo, y tan adentro entrada en el interior recogimiento contigo, que ninguna de ellas alcanza ya de vista el íntimo deleite” (334) que posee en la contemplación de Jesús; correspondientemente, “Aminadab tampoco parecía” hay que entenderlo, como ya se dijo, no en términos de semejanza, sino de aparición: “estando [el alma] ya puesta, está tan favorecida, tan fuerte y tan victoriosa con las virtudes que allí tiene y con el favor del brazo de Dios, que el demonio no solamente no osa llegar, pero con grande pavor huye muy lejos y no osa parecer” (335).

En suma, la tercera revista de Lezama unió la literatura y la religión. Con esta perspectiva tradicional, el escritor definió uno de los ejes centrales de su literatura.

Poesía y cristianismo

En el quinto número de *Nadie Parecía* hay un dibujo de Portocarrero a punta de pincel denominado “Catedral”. La escena está tomada desde arriba del techo. Se ven varias torres amontonadas una detrás de la otra. Domina una de ellas, en la cual aparece dibujada, casi de manera imperceptible, una paloma. En la segunda en importancia, detrás y hacia la derecha, se eleva segura la cruz que la corona. En general, la obra es un juego de luces y sombras, mediante el cual Portocarrero traza el amontonamiento de las torres, borroneando los contornos. Esto hace que sea difícil discernir el edificio central de los de atrás, de manera tal que, desde la altura del techo, las torres de la ciudad se reunifican en la catedral. Igual de interesante es la luz. Parece provenir desde el lugar del pintor. La sombra cae hacia la izquierda. Pero no de manera

absoluta. La paloma de la torre está ella misma iluminada, como saliendo de entre las sombras del alero. La religiosidad se vuelve en este sentido predominante. Portocarrero se coloca en el tejado, de manera tal que reunifica la ciudad a partir de la catedral y la paloma del Espíritu Santo. Para *Nadie parecía* no existe un cuadro más adecuado.

En las páginas de la revista, el cristianismo está representado de diversas maneras. Pero se distinguen dos líneas claras. De un lado podemos situar una posición ortodoxa, ajustada con mayor o menor rigurosidad, según los autores, al canon de la Iglesia; del otro, existe una religiosidad heterodoxa, cuyo representante máximo es Lezama Lima. Dentro de la primera perspectiva se incluyen los desarrollos poéticos de las plegarias cristianas. En el grupo de Lezama existen numerosos ejemplos que exceden las páginas de *Nadie parecía*. El trabajo literario con las plegarias ya aparece en *Verbum* y cuenta con sus cultivadores en *Espuela de plata*. *Nadie parecía* continúa esta línea, como lo puede ejemplificar el siguiente soneto, llamado "Oración", que Bernardo Clariana incluyó en el segundo número de la publicación:

Róbame igual que todo me robaste
Las potencias del alma y los sentidos,
Acállame la sangre y sus gemidos,
Hazme todo silencio y no te basté.

Mira, Señor, que el bien que me llevaste,
Presa de desamor, rueda de olvidos,
Consigo se llevó, tras sí prendidos,
Sentidos y potencias que dejaste.

¿O es que quieres, Señor, las principales
Potencias y sentidos corporales
Sean saber mi mal, sentir su brío,

Mi piel sin tacto y el oído vano,
El corazón manando el llanto mío
Y llevar a la muerte de la mano? (1942: 2, 46).

Esta línea ajustada a la doctrina se encuentra también en los dos ensayos que la revista le dedicó a San Juan de la Cruz. Ambos pertenecen a hombres de la Iglesia. El presbítero Ignacio Biain publicó "Ascética de San Juan de la Cruz" en el número cinco; luego, en el siguiente, apareció el texto de Gaztelu "San Juan de la Cruz en su noche oscura". Pero entre los dos hay algunas diferencias que es importante resaltar. El ensayo de Biain es severamente cristiano. Si bien el presbítero destaca los méritos literarios de San Juan, su texto busca empalidecerlos para poner en primer plano que se trata menos de un maestro literario que de un maestro espiritual. Para reforzar este corrimiento del eje, Biain diferencia la ascética de la mística. Según el presbítero, lo crucial de San Juan no se encuentra en las visiones inspiradas, sino en el ejercicio de la purificación. Esto se debe a que el misticismo es una etapa secundaria respecto de la ascética: ésta puede existir perfectamente sin el misticismo, pero no hay posibilidad alguna de

que el rapto místico se encuentre sin el ascetismo. Por esta razón, Biain privilegia, entre los textos de San Juan, la “Subida al Monte Carmelo”, texto en el que se plantea la necesidad de la purificación de todos los apetitos pecaminosos, según comenta y cita con beneplácito el presbítero en este fragmento central: “San Juan de la Cruz exige al alma que inicia el viaje al Monte Carmelo, que es el Monte Místico, mortificación total de todos los apetitos, chicos y grandes... Ahora sean solamente imperfecciones, todas se han de vaciar y de todos ha el alma de carecer” (1943: 67).

A grandes rasgos, el ensayo de Gaztelu completa la perspectiva de Biain. Pero toma el ascetismo necesario para plantear el rapto místico que San Juan expone en la “Noche oscura”. En apretada síntesis, Gaztelu enumera los temas básicos del poema: la oscuridad, la iluminación que el alma lleva en el corazón, la cautela de su paso, el “nadie parecía” y “el gozo completo de la perfecta unión” (78). Pero el padre le da un giro a esta lectura usual, en la medida en que se ocupa también de hacer una breve semblanza de la vida de San Juan, que tiene un notable parecido con el poema. El padre recuerda la cárcel que el santo padeció por apoyar la reforma de la orden carmelita que había impulsado Santa Teresa. Como si se tratara del cuerpo y el alma de la “Noche oscura”, Gaztelu registra los abandonos y las soledades, las purgaciones y las sequedades, todas las pérdidas que sufrió San Juan. Pero, encerrado en el calabozo, Dios nunca lo abandonó: “Él le visitó –escribe Gaztelu– en la noche, como a David y le enseñó en la cárcel los encantos de la libertad, por la escasa y alta ventana” (1943: 78). Entonces miraba por la ventana el cielo. Veía los pájaros, las luces y los colores, las aguas, los montes y los animales. Como el alma de su poema, San Juan pugnaba por salir. Y “Una buena noche se le ofreció la oportunidad y se descolgó presto y decidido de una ventana por una cuerda, hecha con pedazos de mantas viejas y una raída túnica, al patio murado de la prisión” (78). San Juan, previa invocación a la Virgen, salva el muro y corre al convento de las Carmelitas Descalzas. Se evade de la prisión, como en su texto el alma lo hace del cuerpo. Gaztelu cierra su relato con un doble acto de redención:

corre por la noche hacia el convento de las Carmelitas Descalzas. Golpea el tomo: Fray Juan soy, vengo escapado de la cárcel. Le permiten la entrada en clausura para confesar a una monja enferma. Después ya con la alegría de la libertad, al verle la comunidad tan desmejorado y anémico le ofrece peras asadas con canela y él les paga su caridad, recitándole los versos compuestos en la prisión, entre ellos, muchas estrofas del *Cántico espiritual* (1943: 6, 78).

Esas peras asadas son un símbolo para *Nadie parecía*. Se trata de un alimento tradicional, lejos de los fulgores modernos, en el cual además se concentra el acto de caridad, el don de la comida de las Carmelitas y el del alimento espiritual que en retribución les ofreció San Juan. La perspectiva católica de la revista puede comprenderse a partir de este pasaje del ensayo de Gaztelu. Una vuelta a la vieja y siempre viva catolicidad. A su vez, la figura de San Juan, tanto

en la prosa severa de Biain como en la más amena de Gaztelu, establecen una idea del hombre que es insoslayable para Lezama Lima. Según la vida y la obra de San Juan, el ser humano puede encontrar el significado trascendental si previamente reconoce que está parado en medio de un desierto o de una cárcel. Para Lezama, la constatación de la carencia y la pobreza es la condición indispensable para acceder a la posibilidad infinita de la creación.

Pero en *Nadie parecía* el escritor condujo una perspectiva heterodoxa. El punto central de su distancia respecto de Gaztelu y Biain se encuentra en la relación entre literatura y religión. Si tomamos en conjunto la plegaria poética de Clariana y los ensayos de los dos hombres de la Iglesia, los tres autores ponen de manifiesto, al menos implícitamente, que la escritura constituye un instrumento para comunicar una experiencia católica que de todos modos puede realizarse sin ella. En este sentido, plantean una subordinación de lo literario a la religión verdadera. En cambio, Lezama Lima desplaza los términos de esta ecuación. Para él, la escritura no es un mero instrumento de la religión, sino una experiencia en sí misma fundamental.

Los ejemplos más claros de esta actitud heterodoxa se encuentran en los textos que Lezama tradujo para la sección "Espiga alta de siempre". Uno de los más interesantes, en este sentido, es "La poesía y los ingleses", una selección de reflexiones sobre la literatura, que recorre un arco que va de Sir Philip Sidney (1554-1586) a Coleridge (1772-1834). Los dos fragmentos del primer escritor tienen un particular interés para la perspectiva literaria de Lezama Lima. El primero establece una división entre la poesía y aquellas actividades humanas que están reguladas por la razón:

Astrónomos y geómetras, matemáticos y músicos, filósofos naturales y morales, letrados y gramáticos, lógicos y retóricos, médicos y metafísicos, todos sin excepción inspiran sus disciplinas en el libro abierto de la realidad y, al decir de Shakespeare, "acompañan a la Naturaleza". Sólo el poeta, desdeñando serviles sumisiones, pertenece a otra naturaleza donde las cosas son, ora mejores que la realidad, ora enteramente flamantes, nuevas, sin forma equivalente en el mundo físico. Así los héroes, los semidioses, los cíclopes, las quimeras y las furias (1942: 4, 61).

La perspectiva de Sidney coloca a la poesía en un lugar equiparable al de la religión. El segundo fragmento es aún más claro en este sentido:

Suma audacia es comparar la expresión alta del ingenio humano y la eficacia de las operaciones naturales. Brindemos este sumo honor al Celeste Artífice del creador poético, que habiendo hecho al hombre a su imagen y semejanza dio nacimiento a esa segunda naturaleza. En nada mostró su sabiduría como en la Poesía, donde el ímpetu de un divino soplo las cosas sobrepasan sus obras, dando vigoroso argumento contra los incrédulos en la primera caída del Adán maldecido, puesto que nuestro erguido genio nos hace conocer a la perfección, pero nuestra voluntad enferma nos impide alcanzarla. Con no pequeña probabilidad de razón, los griegos llamaron "Logos" a Dios, emblema del supremo conocimiento (1942: 4, 61).

Si Lezama retomó las lecturas que Biain y Gaztelu hicieron de San Juan, al mismo tiempo afirmó con Sidney la centralidad de la poesía para el acceso a lo sagrado. Aparte de que con esto logra reivindicar la actividad literaria en términos religiosos, su perspectiva le permite también moverse con libertad en cuanto a los cánones de la Iglesia. Al poner el acento en la literatura, las diferencias entre las confesiones de los escritores pierden relevancia. Esto explica que en *Nadie parecía* Lezama tradujera con sumo interés a autores ingleses. No sólo a Sydney, sino a otros que escribieron tras la Reforma. Para Lezama, lo fundamental es que un escritor entienda la literatura como una experiencia de lo sagrado.

Heterodoxia, literatura y religión

En el cuarto número de *Nadie parecía*, Ángel Gaztelu tradujo del latín “Muy pía oración”, un poema de Pico de la Mirandola. A grandes rasgos, el texto es una poetización de la plegaria, según la perspectiva tan recurrida en las revistas de Lezama Lima. El último tramo de la traducción de Gaztelu basta para comprobarlo:

Amor que hizo bajar al Señor del alto cielo
Y en un madero colgar los miembros de Dios mismo,
Para lavar la manchada simiente de Adán
Con el chorro de sangre y agua del costado.
Oh amor, oh piedad tan ignorada de nuestros siglos;
Oh, bondad tan cerca ahora de ser vencida por nuestros males,
Da, te ruego, a ese gran amor que servir es su oficio,
Un ardor igual que levante nuestros socarrados ánimos,
Dale el dominio del Diablo, a quien se arrepiente de servirlo con abundancia,
Al romper ya con las excusas de sus yugos
Y se extingan los vesánicos incendios del pensamiento
Para que alimentes tu amor en nuestro pecho,
Y terminado el oficio de nuestra efímera vida,
Sea conducido el espíritu ante su Señor,
Y al logro eterno de la promesa dichosa de tu reino
Te sienta no ya Señor, sino pródigo padre (1942: 4, 58).

La traducción de Gaztelu muestra tanto como oculta. Esto se debe a que lo más interesante de Pico de la Mirandola no se encuentra en esta adecuación a los dogmas de la Iglesia, sino a la posición heterodoxa que mantuvo en lo que respecta a la religión. Nacido en 1463, Pico formó parte, junto con Maricilio Ficino, de la Academia florentina creada por Cosme Médici en 1462. Como observa Frances Yates, juntos fundaron y propagaron lo que se conoce como neoplatonismo renacentista, nacido de la divulgación de las obras de Platón y los neoplatónicos, cuyos manuscritos griegos, luego de la caída de Constantinopla, se trasladaron de Bizancio a Florencia (Yates 1982: 35). Pico, que se interesó con Ficino en el *Corpus Hermeticum*, no se quedó ahí. Hacia 1486 publicó sus novecientas tesis. Como preámbulo, colocó el “Discurso sobre la dignidad del hombre”. En ese texto no sólo buscó amoldar, según

el temperamento de la época, el cristianismo con Aristóteles y Platón, sino que fue más allá y recogió la cábala de los hebreos, cuya primera versión cristiana había dado, dos siglos antes, el catalán Ramón Llull, además de que trató de integrar, por si fuera poco, las enseñanzas de los neoplatónicos, los pitagóricos y las de algunos filósofos árabes y pensadores esotéricos. Este intento de confluencia tenía como propósito establecer, más allá de su de por sí importante esfuerzo de síntesis, una doctrina para la elevación del hombre a Dios. En efecto, según Pico, Dios había creado al hombre sin otorgarle una naturaleza definida. Situado entre las bestias y los ángeles, para el humanista es el “juez y supremo artífice” de sí mismo, de manera que tanto podrá “degenerar en esas bestias inferiores” como regenerarse “en las realidades superiores que, por cierto, son divinas” (2003: 33). A través de las tesis, presentó así un compuesto de filosofía, magia derivada de la Cábala y cristianismo, mediante el cual buscó a su vez establecer una escala de Jacob para uso de los hombres, que sólo podrían acceder a ella, y por su intermedio a la divinidad, previa purificación.

Si bien en *Nadie parecía* no se explicita este pasado de Pico de la Mirandola, Lezama Lima encarna la extensa y amplia perspectiva heterodoxa del humanista italiano. Los ejemplos más claros en este sentido son los textos en prosa que aparecieron como presentación de cada uno de los diez números de *Nadie parecía*. Son éstos trabajos de difícil clasificación. En principio, se encuentran entre el poema en prosa y el apólogo religioso. Pero los textos de los últimos números se acercan también al ensayo, en tanto en ellos hay una reflexión mucho más clara sobre la escritura y la creación artística en general. Otro aspecto problemático es la autoría. En los primeros cuatro números, los textos están firmados por “Los Directores”, es decir, por Gaztelu y Lezama Lima. A partir del quinto, esa firma desaparece, sin que la reemplace ninguna otra. Pero incluso los que presumiblemente son de coautoría, titulados “Noche dichosa”, “Censuras fabulosas”, “La sustancia adherente” y “Pifanos, epifanías, cabritos”, tienen el hermético e indudable estilo de Lezama Lima. Asimismo, los diez trabajos pasaron a integrar la segunda parte de *La fijeza* (1949), el tercer poemario del escritor, dividido también, como *Enemigo rumor*, en tres partes. Pero si bien esto los marca inequívocamente como textos redactados por el escritor, no se puede perder de vista la presencia de Gaztelu. El padre aparece en esos textos aunque sea como lector. Por lo tanto, participa en la escritura al menos en tanto es el que autoriza la publicación al principio de cada uno de los números de la revista. En consecuencia, los textos constituyen una suerte de diálogo, e incluso de polémica, entre los dos directores.

En estas presentaciones, en las que Lezama expone su posición respecto de la fe, se pueden advertir dos cuestiones centrales. En primer lugar, Lezama retoma la figura de San Juan, elaborada por Biain y Gaztelu. Sólo que le quita todo rastro individual, para darle universalidad. Según entiende, el hombre construye una cultura, elabora una religión, crea un lenguaje y una comunidad, no porque traiga consigo una plenitud, sino al contrario porque, como San Juan en

la cárcel o como el religioso en sus ejercicios ascéticos, está arrojado al mundo en la más absoluta de las carencias. En consecuencia, toda creación es una forma de ocupar ese desierto desconocido. Pero si retoma este rasgo de la perspectiva ortodoxa de *Nadie parecía*, la desarrolla, como ya se dijo, de acuerdo con una religiosidad heterodoxa, que representa perfectamente bien la obra de Pico de la Mirandola.

Entre los diez textos en prosa, el más claro, en este sentido, es "Procesión", aparecido sin firma en el número 7. El texto es una presentación ensayística de los dos caminos que Lezama concibió para pensar el ser humano: el camino de los estoicos y el camino intelectual que propone esa extensa tradición comprendida entre los pitagóricos, los neoplatónicos y los cristianos. Para esto, el escritor pone como principio de su reflexión la cuestión del número, a la que hace referencia a partir del título "Procesión", que tiene por otra parte una honda resonancia neoplatónica. De acuerdo con los "pitagóricos platonizantes", que florecieron hacia el siglo I a. C., y tienen sus representantes más importantes en Apolonio de Tiana, Nicómaco de Gerasia y el pseudo Hermes Trismegisto, todos ubicados entre los siglos I y III d. C., el número debe comprenderse en términos cualitativos. En este sentido, el Uno, principio de todas las cosas, se comprende como Dios, y de él se pasa a la Díada, o dualidad, en la cual se comprende la materia (Mondolfo 1974: II, 318). Lezama, que en "Procesión" se refirió al "final del cínico, del atomista y del alejandrino preagustiniano", opuso esta tradición, que como veremos es sumamente extensa y fue manejada por él de manera muy imprecisa, a la de los estoicos, que entendían que, fuera del individuo, se encontraba, según sostiene, el vacío. Escribe en el tramo final de su trabajo, cuya complejidad obliga a citar *in extenso*:

Desde entonces los hombres harán dos grupos: los que creen que la generosidad del Uno engendra el par, y los que creen que lo lleva a lo Oscuro, lo Otro. Así la procesión que surgiendo de la Forma se prolonga hasta pasar e inundarse por la Esencia última, vuelve a salvarse de nuevo por llenarse de la figura simbólica y concupiscible que encierra a la sustancia ya iluminada. Y así donde el estoico creía que saltaba de su piel al vacío, el católico sitúa la procesión para despertar en el cuerpo como límite, la aventura de una sustancia igual, real y ricamente posible para despertar en Él. Cuando muere, la Procesión se ha hecho tan desmesurada, que la coral plástica es reemplazada por un eco que parece volver de nuevo hacia nosotros, ya extendiendo las manos, caminando otra cruz. En la nieve, en el desfiladero, en la mansión recogida, la procesión de hombres continúa dividiendo por semejanza, ocupando, traicionando o comunicando el mismo cuerpo, la sangre y los aceites (1943: 7, 81).

Ante una redacción apretada como ésta, es importante separar las dos tradiciones. Ocupémonos, primero, de los estoicos. Los estoicos, que de acuerdo con Alfonso Reyes florecieron hacia el siglo IV a. C. e inundaron el Imperio Romano con Séneca, Epicteto y Marco Aurelio, construyeron un sistema materialista y, por consiguiente, propusieron una teoría empírica del conocimiento en base a los sentidos. Según la célebre comparación, la mente es una página en blanco que recibe las impresiones del mundo exterior. Ahora bien, lo fundamental

para la oposición que estableció Lezama Lima se encuentra en la concepción que tuvieron del Universo. Para los estoicos, el Universo es una unidad, un todo, un cuerpo único, compuesto de partes. Como señala Diógenes Laercio, “Una sola cosa son Dios, la inteligencia, el destino y Zeus” (2002: 56). El universo estoico tiene en su centro un fuego divino, del cual parten las semillas que hacen crecer todas las cosas. Ahora bien, para esta concepción material, según la cual Dios está diseminado en todas las cosas y a la vez se encuentra en el fuego ígneo del que parten los logos seminales, el vacío no existe sino fuera de ese cuerpo, rodeándolo en su inmutable infinitud. Así, Aecio recuerda que, para Zenón, dentro del universo no hay vacío alguno, pero fuera de él éste es infinito.

En “Procesión”, Lezama radicaliza estas ideas de los estoicos. Para él, el ser y el vacío no se reducen únicamente al universo y a la nada infinita que lo rodea. También es una contradicción en la que se instala el hombre. Dicho de otro modo, fuera del límite de la piel, el ser humano está rodeado de vacío. La idea, una visible traición del pensamiento estoico, le permite pensar un tipo de disposición de la filosofía. Rodeado de vacío, el hombre está solo y no tiene posibilidad de comunicarse realmente con los demás. En definitiva, se trata de una de las claves del ateísmo. Pero también podemos ubicar en esa perspectiva un planteo como el de Lacan o el de ciertas filosofías del siglo XX.

Lezama Lima explicitó esta perspectiva en “Sobre Paul Valéry”, un ensayo publicado en *Orígenes* en 1945, en el cual continuó la oposición entre los estoicos y el período que va de los pitagóricos al cristianismo primitivo. En ese trabajo, Lezama vuelve a establecer el problema estoico a través del cuerpo enfrentado al vacío. Ciertamente, en ese texto comprende que la filosofía material implica un acceso al mundo a través de los sentidos. Para esto, retoma la metáfora estoica del pulpo: “El ojo del pulpo –escribe Lezama– necesita nutrirse de su comprobación por el tacto, y los ojos que luchan con una resistencia opaca se ven obligados a dejar sus tentáculos en suspensión, como una excesiva seguridad en la carnosa oscuridad que le circunscribe” (1945: 7, 24). La metáfora tiene una raíz estoica. En efecto, los estoicos propusieron una teoría según la cual el alma sale al exterior a través de los sentidos. Está dirigida por la razón, facultad a la cual le dieron el nombre de principio directivo o hegemónico. En las exposiciones didácticas, el pulpo les sirvió como metáfora. Según la paráfrasis de Mondolfo, el hegemónico expande en el cuerpo los cinco sentidos, junto con la palabra y la actividad generativa, “como el pólipo los tentáculos o la araña sus patas desde el centro de su tela” (1974: II, 304). Esta comparación se encuentra en Aecio, que recuerda de este modo las exposiciones de los estoicos: “De la parte directiva, otras siete partes del alma son engendradas y extendidas en el cuerpo como los tentáculos por el pólipo: de estas siete partes, cinco son los sentidos, vista, olfato, oído, gusto y tacto” (Mondolfo: I, 131).

Estos vínculos con la escuela griega no se quedan ahí. Lezama emplea el pulpo para subrayar que, dentro del tipo de concepción que se asocia a ese animal, el conocimiento del

mundo únicamente logra certeza si lo que se ve puede a la vez palpase. En este sentido, al colocar al pulpo con los tentáculos dispuestos a acariciar el objeto, Lezama parece recordar la importancia que los estoicos le habían conferido al tacto. Para Zenón de Cisa, fundador de la escuela en el 300 a. C., las representaciones que reciben los sentidos deben ser “comprehensivas” para ser verdaderas. A esta palabra, “comprehensiva”, hay que darle el acento de aferrar algo con las manos, porque funciona como traducción de catalepsis. Cicerón, que recuerda esta etimología, describe de este modo el proceder didáctico de Zenón:

Pues, mostrando la mano opuesta con los dedos extendidos, decía: “Así es la representación”. Después, contrayendo un tanto los dedos: “Así, el asentimiento”. Luego, cerrándola por completo y apretando el puño, decía que ésa era la comprensión. Y gracias a este símil, le impuso a ésta el nombre de *katalepsis*, que antes no existía (2002: 37).

Pero Lezama utiliza la filosofía estoica como una forma contemporánea de reflexión. Como lo ejemplifica con Valéry, el problema se resignifica al trasladar la cuestión al enfrentamiento entre la razón y las sensaciones que se obtienen del contorno de la piel. Como señala en “Procesión”, fuera del cuerpo está lo Otro, lo Oscuro, lo Vacío. Esto plantea una posición estética importante, que Lezama Lima destacó en Valéry. Lo que está en juego en esa perspectiva es la definición del arte como una elaboración del límite, como una cada vez más precisa formulación de la forma, detrás de la cual no hay nada. En “Sobre Paul Valéry”, Lezama lo ejemplifica a través de Goethe:

El estoicismo en arte ha hecho que el límite tenga una posible acepción de dignidad. Cuando Goethe decía con orgullo, nosotros los patricios de Frankfort; cuando él creía que el maestro se distingue porque trabaja dentro de límites, es sin duda el mundo de los estoicos el que habita, el de su *forma sustancialis* (1977: 32).

Ahora bien, para Lezama fue Valéry el que llevó al extremo esta concepción del arte. Según su argumento, en la percepción humana la materia supura devenir, cambio, infirmitad. La razón estoica busca, por el contrario, una adquisición comprensiva. Esto significa que ordena, regula, segmenta y recorta la realidad que se tiene ante los ojos a través de la forma o de la figura. Por eso, en “Sobre Paul Valéry”, Lezama evoca el nombre de Cézanne. El pintor y el poeta tienen, según sostiene, actitudes diametralmente opuestas. Cézanne, para Lezama, “siente la vacilación y la atracción de la figura” (35). Es decir, se deja gobernar por ella, pero en su caso la forma es como una supuración de la realidad material. Sale de los bordes problemáticos, como en las naturalezas muertas, dispuesta por otra parte a desaparecer. En cambio, en Valéry “el apetito de la figura se debe al concepto de la tensión de la piel” (35). Su trabajo es, estrictamente hablando, una elaboración precisa de la forma, un trabajo dentro del contorno del cuerpo, negando por consiguiente el mundo pululante de lo real, que se pierde en aquello que no se puede alcanzar.

Esta oposición entre Valéry y Cézanne recuerda la del clasicismo y el barroco de Wölfflin. Deseoso de una conciencia absoluta, fuertemente atraído por las matemáticas, Valéry trabaja ese borde que constituye el lenguaje, como si cincelara el límite exacto de su subjetividad. Se trata de un arte racional. Cézanne está cerca pero sigue el camino contrario. En su pintura, extrae la figura de la supuración material. Como sabemos, Lezama prefirió la vía de Cézanne. Pero el interés que le despertó Valéry nos obliga a no descartar esa otra perspectiva. El estoicismo del escritor francés ocupa un lugar en su obra. Si miramos la cuestión desde la literatura mística, que tan claramente describieron Gaztelu y Biain, el vacío y el contorno de Valéry constituye la etapa preparatoria del ascetismo. Para Lezama, esa fase es fundamental. Se trata del vaciamiento del mundo, del descenso a una noche en la que “nada parecía”, de la pobreza del hombre arrojado al desierto de una existencia sin ser. Como se puede percibir en “Noche insular”, es a partir de esa ausencia absoluta que Lezama comprende la creación. Pero ésa es la segunda fase del misticismo, a la que nos referiremos a continuación.

El cristianismo heterodoxo

Lezama acepta la tesis estoica del vacío como carencia a partir de la cual puede surgir la creación. El segundo momento de su reflexión consiste en una refutación de la idea de que existe un vacío absoluto. En “Muerte del tiempo”, presentación del sexto número de *Nadie parecía*, Lezama establece un argumento interesante en ese sentido. El punto de partida del texto es la refutación: “Sabemos por casi un invisible desperdicio del no existir del vacío absoluto”, y agrega: “Gracias a eso podemos vivir y somos tal vez afortunados” (1943: 73). Pero igual se lo fija como tema: “supongamos algunas inverosimilitudes para ganar algunas delicias” (73). Lezama toma como punto de partida la premisa de que, en el vacío, la velocidad sería infinita. Según sostiene, esto se debe a que no existiría ninguna resistencia que detuviera un móvil. Entonces imagina un tren. Sin resistencia, bólido en el vacío, habría una película entre las ruedas y el acero. Entonces, utilizando como sinónimo de resistencia la palabra “tangencia”, se puede afirmar que “La velocidad de la progresión reduce las tangencias, si la suponemos infinita, la tangencia es pulverizada” (73). Pero con esto se produciría algo insólito. Con una velocidad infinita, el tiempo se detendría. Porque si se avanza a una velocidad infinita, el tren iría tan rápido que estaría en todos los lugares a la vez. Por lo tanto, nunca saldría de la estación, y los relojes quedarían siempre clavados en el horario de partida. Con este sofisma, Lezama comprueba que el vacío no existe. Si la materia se define por la tangencia, la eliminación crearía una tangencia absoluta: “el aire se torna duro como acero, y el expreso no puede avanzar porque la potencia y la resistencia hácense infinitas” (73).

La refutación del vacío lo lleva a la necesidad de plantear su ocupación. Para esto, retoma el cristianismo. Por supuesto, Lezama tenía una formación religiosa. En las innumerables cartas que dejó recuerda siempre que a la noche, después de escribir, rezaba antes de acostarse. Pero

para él el cristianismo fue un esquema para sus preocupaciones filosóficas y estéticas. En *Nadie parecía*, esta perspectiva se presenta por primera vez con una completa claridad. Como ya se dijo, se acerca a esa parte heterodoxa de la religiosidad que Gaztelu dejó de lado cuando tradujo el poema de Pico de la Mirandola. Para esto, en las presentaciones de la revista se detiene en ese período cultural en el cual se formó el cristianismo y que por supuesto excede enormemente a los Padres de la Iglesia, en la medida en que ellos habían abrevado, a su vez, del extenso ciclo de la filosofía Griega que se extiende entre la vuelta a los pitagóricos y la vuelta a Platón. No en vano, en “Procesión”, el punto de partida es el número y la tradición de los alejandrinos.

Como sucede con las precisiones que ofrece sobre los estoicos, la redacción sumamente condensada de ese texto nos obliga a tomar algunas observaciones sobre los pitagóricos y los neoplatónicos del desarrollo más detenido que se encuentra en “Sobre Paul Valéry”. Este ensayo, como el texto de *Nadie parecía*, revela hasta qué punto Lezama no conoció con rigurosidad ese período. Como vimos, en “Procesión” Lezama plantea una perspectiva de raigambre Pitagórica, a través de la importancia que le confiere al número en su meditación. Luego menciona a los atomistas, siglo V a. C., los cínicos, del IV a. C. y finalmente lo que llama los “alejandrinos preagustinianos”, nombre a través del cual Lezama denomina a los neoplatónicos, período que puede ampliarse, según sus referencias, entre los llamados Judeo-Alejandrinos, del siglo II a. C., al último exponente de los neoplatónicos, y en rigor al último filósofo de importancia del paganismo, que es Proclo, del siglo V d. C.. Como “Procesión” se abre al final a la concepción católica de Dios, particularmente planteada alrededor de las cuestiones de la forma y la materia, la época que toma como referencia se amplía hasta Santo Tomás (1224/1225-1274). Por falta de rigurosidad o por una buscada reflexión libre, Lezama tendió a condensar estos casi dos mil años de pensamiento, según una disposición que, seguramente, un historiador de la filosofía consideraría aberrante. Sin embargo, la reflexión que extrajo de esta lectura desprolija es admirablemente precisa.

Como tiene una extensión más abultada, “Sobre Paul Valéry” permite presentar de manera más clara esta desatención. Para contraponer el temperamento estoico que le asigna a Valéry, Lezama también establece en esa oportunidad una imagen del neoplatonismo. Comienza su ensayo con una lectura libre, según se lee en la primera frase: “En el período alejandrino-apocalíptico, que podemos situar en la circunstancia intelectual de un contemporáneo de Proclo, el ojo humano no se contenta con su categoría de *pastiche* de Helios fulgente” (1945: 7, 24). Independientemente de lo que apunta con esta frase, lo importante es que Lezama entiende que Proclo es uno de los representantes del período alejandrino. La datación es inexacta. Dentro del neoplatonismo, el período alejandrino está cubierto por Plotino (204-270 d. C.) y Porfirio (232-301). Plotino, el más importante de los autores que volvieron a Platón, nació en Licópolis, Egipto, y se formó en la escuela que Amonio de Saca (175-240) fundó en Alejandría. Luego se trasladó a Roma, donde estableció su propia escuela. Porfirio fue su discípulo y, tras la muerte

del maestro, compiló sus textos en las famosas *Enéadas*. Proclo, en cambio, fue un bizantino, no un alejandrino, que perteneció por otra parte a una fase muy posterior. Nacido en 410, se estableció en Atenas a los veinte años y permaneció allí hasta su muerte en 485. Fue el último gran representante de la filosofía pagana (en 529 Justiniano labró un edicto mediante el cual cerró la escuela ateniense y dispersó a sus integrantes). Esta imprecisión sugiere que Lezama no conocía demasiado el neoplatonismo, o bien que lo manejaba con las libertades del diletante.

Como ya se dijo, esto no tiene por qué llevarlo a un razonamiento equivocado. El neoplatonismo se enmarca en lo que Mondolfo denominó el predominio del problema religioso (1972: 314-322). Sin duda, éste nunca fue ajeno al pensamiento griego, como se lo advierte claramente en Platón. Pero después de un período dominado por Aristóteles y los estoicos, que no creyeron en la supervivencia del alma individual, rebrotó el interés religioso a través del neopitagorismo en Roma y las modificaciones que los mismos romanos le imprimieron al estoicismo. Esta preocupación religiosa se había venido afirmando desde el siglo anterior en los centros orientales de la cultura helenística y particularmente en Alejandría, lugar destacado del sincretismo entre la filosofía griega y los misticismos orientales. Varios de los principales filósofos surgieron de esas regiones alejadas de Atenas y Roma. Por otra parte, al lado del sincretismo que provocó esta localización, cabe señalar que el escepticismo había preparado a los filósofos no sólo a desconfiar de la razón y sus criterios, sino que también, y de manera consecuente, los había abierto a varios de los elementos de las religiones orientales, como la astrología, la magia, la demonología y el monoteísmo hebreo⁵⁰.

Plotino desarrolló una concepción unificada del universo. No obstante, su obra es fragmentaria. En realidad, según la *Vida* que escribió Porfirio, se dedicó durante diez años a dictar cursos en su escuela. Como señalan Santa Cruz y Crespo, “se organizaban generalmente sobre la base de la lectura y comentario de alguna obra de platónicos o de peripatéticos” (2007: 13). Sólo muy tardíamente redactó un voluminoso número de tratados, que por lo que se puede ver no estaban destinados a su publicación, sino más bien a que circularan entre los miembros de su escuela. Después de su muerte, Porfirio los corrigió y ordenó por temas, dando por resultado las voluminosas *Enéadas*, título que el discípulo de Plotino eligió en función de la estructura que les impuso (seis grupos de nueve tratados cada uno). Este gusto arquitectónico, impuesto a una escritura para nada orgánica, lo llevó a veces a la arbitrariedad. Pero si

⁵⁰ Como se puede advertir, los neoplatónicos no fueron los primeros en asumir la preocupación religiosa. Mondolfo ubica dos fases anteriores, los Judeo-Alejandrinos, que florecieron entre el siglo II a. C. y el I d. C., y los Neopitagóricos y los Platónicos Pitagorizantes, situados entre el I a. C. y el III d. C. Se nos disculpará, sin embargo, que en aras de la brevedad pasemos en estas glosas directamente al neoplatonismo, que se desarrolló a partir del siglo II y concluyó con el ya mencionado edicto de Justiniano, del 529. Mondolfo señala que “con Plotino y Proclo [el neoplatonismo] lleva a cabo la elaboración final de esta especulación religiosa: todo desciende de Dios por grados, todo vuelve a él por grados; la unidad universal se establece en la continuidad del círculo” (1942: II, 319).

olvidamos sus marchas y contramarchas, las *Enéadas* proponen un sistema sobrio en el que se articulan el misticismo religioso y la cosmovisión filosófica.

Plotino coloca en el centro de su sistema al Uno. Se trata del principio de todas las cosas, la fuente primera del universo. Sin embargo, permanece trascendente e incognoscible. No se puede decir qué es, porque para los hombres es inalcanzable. Ahora bien, de él se desbordan otros seres. No porque lo desee, según un tipo de creación que hemos de identificar con el cristianismo, sino por su absoluta perfección. Plotino explica así la creación del mundo a partir de una procesión. Según su trinidad, se producen dos hipóstasis: del Uno nace la Inteligencia y de ésta el Alma universal. Vale la pena repetirlo. En Plotino, el universo nace a partir de la trinidad: el Uno, la Inteligencia y el Alma Universal. Esta emanación supone por supuesto una caída. Plotino lo comprende al comparar la procesión con el modo mediante el cual la luz o el calor, a medida que se propagan, se debilitan respecto de la fuente original.

El Alma Universal, última de las hipóstasis de lo Uno, tiene una existencia doble, es una suerte de bisagra entre la Inteligencia y la realidad sensible, entre el ser y los fenómenos: “Puesto que existen dos naturalezas –observa Plotino-, la inteligible y la sensible, mejor es para el Alma hallarse en lo inteligible; pero, en virtud de la naturaleza que le es propia, debe, sin embargo, participar también de lo sensible” (161). Esta dualidad plantea una cuestión de primer orden. Si el Alma Universal es, como imagen de la Inteligencia, una e indivisa, en su cara vuelta hacia la realidad sensible se divide. Como explica Plotino, si miramos hacia arriba debemos pensarla homogénea, pero si contemplamos hacia abajo, vemos que los cuerpos fragmentan el Alma Universal:

En el mundo inteligible está el verdadero ser. De él, la Inteligencia es lo más excelso; pero las almas también están allí. De allí, en efecto, vienen hacia aquí. Y aquel universo contiene almas sin cuerpos, mientras que este universo contiene las que han llegado a los cuerpos y que han sido divididas por los cuerpos. Allí la Inteligencia toda está junta, ni discriminada ni dividida; juntas están todas las almas en el universo que es eternidad y no hay entre ellas una distancia espacial. La Inteligencia, por tanto, es siempre indiscriminada e indivisa y allí el Alma también es indiscriminada e indivisa, pero por naturaleza tiene la capacidad de ser dividida. Su división es estar alejada del mundo inteligible y llegar a ser en un cuerpo. Se dice con justeza que ella es “divisible en los cuerpos”, porque de esta manera ella se aparta y está dividida. ¿Cómo, entonces, es también divisible? Pues ella no se ha alejado toda entera del mundo inteligible, sino que existe algo de ella que no ha venido, lo cual por naturaleza es indivisible (2007: 171-172).

En “Procesión”, Lezama concentra esta larga tradición filosófica a través de un puñado de conceptos. Ante todo, reduce los términos al Uno y la Díada. Esta oposición la encontramos en los pitagóricos, vuelve a aparecer en el *Timeo* de Platón, luego en los neopitagóricos y finalmente en los sistemas mucho más complejos del neoplatonismo. En definitiva, es el problema de la Unidad (Dios) y de la materia. Con el manejo libre de esta tradición, Lezama logra una gran cantidad de cosas y toda su obra posterior puede verse como el desarrollo de las

líneas que están condensadas en estos textos en prosa de *Nadie parecía*. Uno de los aspectos más importantes, en este sentido, es que define los dos momentos de su literatura, que son el ascetismo y la elevación mística. En primer lugar, ofrece una constatación del vacío, esa pobreza del hombre, arrojado a un mundo oscuro; en segundo lugar, con la tradición neoplatónica y cristiana logra plantear el segundo momento, místico-creativo, que consiste en la ocupación del vacío por la escritura a través de la iluminación de la plenitud que se encuentra en el más allá del mundo cotidiano. Para ponerlo en los términos de Plotino, Lezama entiende la poesía como la encarnación en la letra del Alma Universal.

Pero en su caso no hay influencia sin transformación. Por esta razón, luego de esclarecer algunos de los apoyos filosóficos de Lezama, veamos los dos elementos centrales de su estética: el misticismo y la creación.

El misticismo y la creación

Lezama fijó una posición personal sobre la literatura mística. Ciertamente, en la obra de San Juan y Santa Teresa hay un componente erótico insoslayable. En *Nadie parecía*, Lezama lo acentuó. En su caso, la perspectiva mística no es una exaltación de la parte espiritual del hombre y la mujer en detrimento de lo corporal. Por el contrario, según la insistencia tomista que pone en "Procesión", para Lezama el cuerpo y el alma son inseparables. En esto rompe con la tradición platónica y en parte con el misticismo cristiano. El cuerpo no es una materia inerte y caída, despreciable despojo de carne y huesos. Por el contrario, Lezama destaca el hecho de que esa arcilla esta animada por el soplo de Dios. En consecuencia, el cuerpo, junto con el erotismo, también constituyen los ejes de la creación.

Este planteo ocupa un lugar preponderante en *Nadie parecía*. La presentación del primer número es elocuente en este sentido. El texto se titula "Noche dichosa" y, como señala Jesús Barquet, es una reescritura de la "Noche oscura" de San Juan. En ese poema, el místico relata la salida del alma, que escapa en la "noche dichosa" para reunirse con el Amado. Pero Lezama compone un relato distinto. En "Noche dichosa", un pescador se levanta con los primeros rayos del sol. Se dirige al agua y se embarca. Trabaja todo el día, mientras de a ratos mira la orilla, convertida en "enemiga", y la choza, a la que Lezama compara con un fanal. A la noche vuelve y encuentra la casa iluminada: "Su cuerpo transfundido en una luz enviada parece manifestarse en una Participación, y el Señor, justo y benévolo, sonríe exquisitamente" (1942: 33). Jesús Barquet interpreta varios de los símbolos que utiliza Lezama. Según su lectura, el pescador es el escritor, que sale al mar de la escritura y contempla de lejos la choza, que es la casa de la poesía. Al final, Dios se presenta como sustancia poética para iluminar lo creado.

Aparte de esta interpretación alegórica, hay que notar que en Lezama el pescador se comporta de una manera insólitamente distinta respecto de lo que prescribe San Juan. En primer lugar, no sale el alma, sino el peregrino, en alma y cuerpo. Lezama acentúa el materialismo a lo

largo del breve texto. Cuando está pescando, va “El silencio de su cuerpo acompañado del canto de los peces”. Llega a la orilla y las luciérnagas se allegan “para tocar el cuerpo del pescador solitario”. Cuando entra a la choza, es su cuerpo el que queda transfundido por la luz divina. Luego, si bien está presente “el Señor, justo y benévolo”, “el pescador no interrumpe su alegría en la Presencia, lanza un curvo chorro de agua, reminiscencia de amor a la enemiga orilla y a la choza benévola, y nos dice: *¿Qué ha pasado por aquí?*” (33). A diferencia de San Juan, en el misticismo de Lezama el cuerpo ocupa un primer plano. Incluso más, sin considerar que se trata de un acto irrespetuoso, en presencia de Dios se dedica a orinar la choza y la orilla. Esto nos da uno de los planos de su versión de la poesía mística. Como ya lo había definido en “Playa de Marianao”, el acto religioso, poético, cognoscitivo, es indisociable de lo sexual. Para Lezama, lo que ilumina a las personas y las cosas es el deseo.

Para comprender este aspecto de su obra, es indispensable un mínimo rodeo. En el *Banquete*, Aristófanes comenta un mito para explicar el amor. Originariamente, la tierra estaba habitada por personas *esféricas* con dos caras, cuatro piernas y cuatro brazos. Zeus los dividió con su rayo. Entonces aparecieron esos seres incompletos que son los hombres y las mujeres. Desde entonces, están condenados a buscar su otra mitad para lograr la plenitud perdida. En Lezama, el deseo funciona de este modo. Pero en su obra no hay una realización material de esta posibilidad. En *Inicio y escape* y *Enemigo rumor*, Lezama sugiere que a las personas únicamente les llega una pálida imagen de esa unidad perdida. Esa imagen se posa sobre las personas y las cosas. Si bien se trata de una forma precaria, es lo único que enriquece el mundo y lo convierte en cultura. En Lezama, esta investidura deseante se produce a través del extrañamiento ante el mundo. En *Enemigo rumor* lo sugiere a partir de lo que antes llamamos el deseo de Otra cosa. La misma concepción se encuentra en “Noche dichosa”. En ese breve fragmento, la choza se ilumina cuando el pescador se encuentra trabajando en el agua y extraña su lugar. Para Lezama, el deseo de las cosas o de las personas es la forma que asume el deseo más general de la plenitud perdida, que se encuentra tras la muerte, del lado de Dios.

En “Llamada del deseoso”, perteneciente a *Aventuras sigilosas* (1945), segundo poemario del autor, el escritor expresa este componente erótico a través de la madre:

Deseoso es dejar de ver a su madre.
Es la ausencia del sucedido de un día que se prolonga
Y es a la noche que esa ausencia se va ahondando como un cuchillo.
En esa ausencia se abre una torre, en esa torre baila un fuego hueco.
Y así se ensancha y la ausencia de la madre es un mar en calma (1985: 102).

Las personas desean las cosas que no están. Lezama asume el erotismo a través de su misticismo corporal. Pero se abre de la perspectiva individual que presenta el psicoanálisis y que asoma en estos versos sobre la madre como modelo de plenitud. Para Lezama, el deseo erótico es una metonimia del deseo de la infinita posibilidad que establece la religión. Para

volver a los estoicos y los neoplatónicos. La primera fase del misticismo es un descenso a la oscuridad. El hombre está arrojado a la existencia. Sólo y sin cultura. Es el tiempo de Valéry. La segunda fase es un acto de creación. Esto se debe a que, arrojado al mundo, el hombre extraña y desea la plenitud. Por lo tanto, adquiere una dimensión, una imagen dirá después, del más allá. El Alma Universal de Plotino se transforma en la posibilidad infinita, en la plenitud a la que perpetuamente apunta el deseo. La creación de las cosas, la creación del mundo humano, no es sino una investidura de ese deseo sobre las cosas que lo rodean. En este sentido, la cultura es una forma de establecer en la tierra una imagen del más allá. Como en Platón, el erotismo, incluso en el componente acentuadamente corporal que le otorga Lezama, es el mecanismo que tiene el hombre de elevarse y a la vez de salvarse a sí mismo y al mundo que lo rodea.

La escritura poética es una parte de esta cosmovisión general. En *Nadie parecía*, los planteos más explícitos de Lezama se encuentran en "Resistencia", presentación en prosa del último número de la revista a la vez que texto con el cual concluye la segunda parte de *La fijeza*. La tesis se encuentra en el primer tramo:

La resistencia tiene que destruir siempre al acto y a la potencia que reclaman la antítesis de la dimensión correspondiente. En el mundo de la *poiesis*, en tantas cosas opuesto al de la física, que es el que tenemos desde el Renacimiento, la resistencia tiene que proceder por rápidas inundaciones, por pruebas totales que no desean ajustar, limpiar o definir el cristal, sino rodear, romper una brecha por donde caiga el agua tangenciando la rueda giradora. La potencia está como el granizo en todas partes, pero la resistencia se recobra en el peligro de no estar en tierra ni en granizo (1944: 10, 117).

En este fragmento, Lezama distingue dos tipos de pensamiento. De un lado, coloca la filosofía aristotélica. Se refiere a ella a través del acto y la potencia. Del otro, ubica la resistencia, que podemos comprender como el misterio católico. Para Lezama, las ideas aristotélicas no sirven para comprender lo que pasa en la creación. La tesis es llamativamente cercana a la que propone Hans Blumenberg en "Imitación de la naturaleza". Acerca de la prehistoria de la idea del hombre creador" (1957). Para Blumenberg, el mundo griego y parte del mundo cristiano tienen una concepción según la cual todo lo que es y todo lo que puede ser se encuentra prefigurado de una vez y para siempre. En Aristóteles esto es particularmente claro: "una obra no *puede* ser nunca más que una repetición de la naturaleza. La naturaleza es el compendio de todo lo que, de suyo, es posible" (1999: 89). Ciertamente, hay cosas que el hombre crea, hay objetos que no crecen de los árboles ni salen de la tierra. Por ejemplo, las sillas y las mesas, los cuchillos y los tenedores, las casas y las empalizadas. Pero la técnica del hombre no consiste, en estos casos, en poner en el mundo un objeto nuevo. La madera, entre otras cosas, tiene implícita la posibilidad de convertirse en sillas o en mesas. Por esa razón, el hombre lo único que hace es realizar aquello que la naturaleza haría por su cuenta. Esto explica la centralidad que en Grecia tuvo la idea de imitación. No hay lugar para crear algo nuevo. Lo

único que se puede hacer es representar lo que ya está en la realidad. En igual sentido, Lezama rechaza el pensamiento aristotélico en la medida en que centraliza el mundo de la física, en donde la potencia está en todas partes, como el granizo.

Con este rechazo, el escritor asume la idea comúnmente aceptada de que el cristianismo cambió esta concepción a través de la idea de la creación ex nihilo. Es importante destacar que Blumenberg discute esa idea. En rigor, según sostiene, todavía en el siglo XIX quedan resabios de esa vieja concepción. En su texto, hay una interesante comprobación con Breitenberg, quien en 1740 sostenía que el poeta “se encuentra en la situación de Dios *antes* de la creación del mundo, frente a una infinidad de posibilidades entre las que puede elegir”; pero aún en esta nueva concepción de la poesía, como creación emancipada de la imitación de la naturaleza, volvió a la definición aceptada, al asegurar que la poesía es “una imitación de la creación y de la naturaleza no únicamente en lo real, sino también en lo posible” (1999: 111). En cambio, como lo hizo en sus reflexiones sobre el estoicismo y la filosofía neoplatónica, Lezama aplasta el espesor histórico de estas cuestiones y se queda con un léxico básico con el cual pensar la cuestión de la creación. Así, a la imitación de la naturaleza, al mundo de la física, le opone el mundo de la poiesis cristiana, que consiste en la expresión de lo que se resiste a la lógica acerada de la física aristotélica, el misterio absoluto, la posibilidad infinita, no restringida por ningún presupuesto, de la creación cristiana. El erotismo le da sentido al mundo. La creación poética es una parte de la elevación mística del deseo. En definitiva, como creación de algo nuevo, la escritura se convierte también en una imagen de la plenitud.

El concepto de creación articula estas líneas de una manera tal que nos permite sintetizar lo que hasta acá se expuso. En *Verbum y Espuela de plata*, Lezama desarrolló una perspectiva espiritual de la cultura. Planteó un misterio detrás del mundo, simbolizado con el fruto y el olor. Pero en esos años Lezama *veía* con la poesía, sin poder *explicarlo* en el ensayo. En esto puede medirse la importancia de *Nadie parecía*. Con esta revista católica, Lezama logra darle forma a sus ideas sobre estética. Como vimos, su versión heterodoxa de la religión le permite transformar el misticismo en una reflexión original sobre el hombre. Para esto, retoma las dos grandes tradiciones del estoicismo y el neoplatonismo, tanto en la vertiente griega como en las reescrituras cristianas. En principio, esta dualidad se articula a partir del ascetismo y el misticismo de San Juan. Para Lezama, la primera fase es el vacío estoico del mundo. El hombre tiene una existencia ciega, arrojado en la oscuridad. La segunda fase tiene como punto de partida la refutación del vacío. Esto puede verse a partir del Alma Universal de Plotino. Pero Lezama, si transforma la tradición estoica, hace lo mismo con los neoplatónicos. Según sostiene en su mística corporal, ese hombre en la oscuridad, rodeado de vacío, desea. El vínculo erótico que tiene con el mundo lo ilumina. A su vez, ese deseo es una metonimia del deseo de la plenitud perdida del más allá. En otras palabras, si el hombre crea una cultura al investir su

entorno, esto se debe a que en él hay una huella nostálgica de esa posibilidad infinita que se llama Dios.

La escritura es una parte de esa cosmovisión. Si todo deseo es una imagen del deseo de plenitud, la poesía encarna esta cuestión de la manera más pura. Esto se debe a que el escritor se libra de toda atadura natural. Crea algo arbitrario como un poema. Con esto participa, en el sentido católico del término, de la creación absolutamente incondicionada de Dios. Si bien no accede a la plenitud, obtiene una imagen de ese más allá trascendental.

VI. De *ORÍGENES* A LA REVOLUCIÓN

Para Lezama, los años que van de la revista *Orígenes* al primer tiempo de la Revolución son enormemente productivos. Estética e ideológicamente, el escritor alcanzó su madurez. Durante la publicación de *Orígenes*, entre 1944 y 1956, sacó dos libros de poesía, *Aventuras sigilosas* (1945) y *La fijeza* (1949), éste último con poemas publicados tanto en esta revista como en *Nadie parecía*. Luego de la Revolución, completó los volúmenes que, sobre ese género, publicó en vida, con *Dador* (1960) y la *Poesía completa* (1970)⁵¹. En cuanto al género ensayístico, Lezama sacó *Arístides Fernández* (1950), *Analecta del reloj* (1953) y *Tratados en La Habana* (1958), estos dos últimos con muchos de los textos aparecidos en las revistas que dirigió el escritor, así como también *La expresión americana* (1957). Una década más tarde salió *La cantidad hechizada* (1970), que contiene ensayos publicados en diversas épocas, a pesar de que el grueso pertenece a los años '60 y están ligados al proyecto de las "eras imaginarias". En fin, en *Orígenes* Lezama publicó los primeros cinco capítulos de *Paradiso*, novela que, salida finalmente en 1966, significó para Lezama un reconocimiento internacional. Esta intensa labor puede agruparse a partir del proyecto de las "eras imaginarias" y el impacto de la Revolución.

Durante más de diez años, *Orígenes* reunió a un grupo de intelectuales que supieron marcarle el pulso a la literatura, las artes plásticas y el pensamiento en general. Publicaron en ella escritores como Cintio Vitier, Eliseo Diego y Virgilio Piñera y se iniciaron otros, como el joven Fernández Retamar. Asimismo, sus páginas elaboraron una tradición para la literatura cubana y dieron a conocer la obra de, entre otros, Elliot, Wallace Stevens, Valéry y Claudel, además de que ensamblaron una importante red de contactos en el mundo de las letras en lengua castellana. Pero lo más importante es que *Orígenes* supo darle una respuesta a la contradicción entre la tradición y las novedades provenientes del extranjero. En sus páginas coexistieron las propuestas más bien clásicas y francamente tradicionales, como el catolicismo y la defensa de las viejas costumbres habaneras, al lado de otras de tendencia modernizadora, como se puede ver en la traducción de la nueva crítica norteamericana.

Además de Lezama Lima, el actor central de la publicación es José Rodríguez Feo. Nacido en La Habana, en 1920, en el seno de una familia acomodada (el costado materno poseía un ingenio), Rodríguez Feo vivió en los Estados Unidos desde los 12 años de edad. En Harvard obtuvo un título en *Historia y literatura norteamericanas*. Los largos años fuera de Cuba lo habían ido alejando del castellano. Para recuperarlo, tomó clases con Pedro Henríquez Ureña. Según cuenta Mariano Rodríguez, el crítico dominicano le recomendó que, para continuar su aprendizaje, se contactara en La Habana con Lezama Lima (1986: 43). Así llegó al estudio del pintor, gracias a Camila Henríquez Ureña. Poco después, luego de las presentaciones de rigor,

⁵¹ Luego apareció, post-mortem, *Fragmentos a su imán* (1977).

Rodríguez Feo se incorporó al grupo. Su primera colaboración, en ese sentido, fue una traducción de "La ilustración poética", un ensayo sobre poesía moderna norteamericana de Parker Tyler, que apareció el último número de *Nadie parecía*, fechado en marzo de 1944. Poco antes o poco después de entregarle esta colaboración, mientras conversaban sentados en el parque José Martí, Rodríguez Feo le propuso a Lezama la publicación de una revista literaria. El poeta, según nos cuenta, desconfió: sus pesos caerían en saco roto. Pero Rodríguez Feo argumentó inobjetable que, al cumplir la mayoría de edad, su madre le había adelantado la herencia con acciones del ingenio familiar. Lezama aceptó y ambos fueron a comunicarle la noticia a Mariano Rodríguez. En el taller, el pintor comenzó a escribir en una pared los nombres que se les iban ocurriendo. Rodríguez Feo se inclinó por "Consagración de La Habana". Sin embargo, quedó el que propuso Lezama Lima (1991: 8). Así nació *Orígenes. Revista de arte y literatura*, que durante más de una década llevaría adelante una de las expresiones intelectuales más perdurables de América Latina.

Publicada con una regularidad trimestral, la historia de la revista está simbólicamente representada en el *staff* directivo. En los primeros cinco números, que pueden considerarse como la etapa inicial, los editores son Lezama Lima, Rodríguez Feo y los artistas plásticos Mariano Rodríguez y Alfredo Lozano. A partir del sexto número comienza la consagración. En ese extenso período, los directores son únicamente Lezama y Rodríguez Feo. En el 34 llegamos a la ruptura. Por una encendida discusión en torno a un texto de Juan Ramón Jiménez, en el que éste había criticado severamente a varios de los escritores de la generación del '27, Lezama y Rodríguez Feo rompieron relaciones. Ambos se propusieron continuar con la publicación de *Orígenes*, razón por la cual hay dos números 35 y dos números 36, publicados por los dos antiguos co-directores. Pero, gracias a una ocurrencia legal (luego de la crisis, Lezama registró la revista a su nombre), el escritor ganó la batalla de la propiedad intelectual. La versión de Rodríguez Feo desapareció, mientras que la de Lezama continuó hasta el número 40, de 1956. Desde la crisis, tal vez para subrayar que el núcleo del grupo había permanecido de su lado, el escritor incorporó un consejo de redacción, conformado por Eliseo Diego, Fina García Marruz, Ángel Gaztelu, Julián Orbón, Octavio Smith y Cintio Vitier.

Entre la desaparición de *Orígenes* y el triunfo de la Revolución median apenas dos años. Por cierto, Lezama continuó con su ritmo de trabajo (sacó *La expresión americana* y *Tratados en La Habana*). Pero la Revolución significó grandes cambios en su vida y su literatura. Como todo acontecimiento de esa envergadura, las repercusiones no fueron unívocas. Laboralmente, la Revolución le dio de inmediato un trabajo importante dentro de las esferas de la cultura. Recordemos que, mientras publicaba *Espuela de plata* y *Nadie parecía*, Lezama se ganaba un magro sueldo en las dependencias del Consejo Superior de Defensa Social. Las cronologías, por ejemplo la que ofreció Carlos Espinosa en *Cercanía de Lezama Lima* (1986), señalan que en 1945 el escritor cambió su trabajo por un puesto menor en la Dirección de Cultura del

Ministerio de Educación. En cambio, si nos atenemos al epistolario con Rodríguez Feo, permaneció en la cárcel hasta fines de 1948 y, a principios del años siguiente, consiguió su traslado al Ministerio de Justicia (Rodríguez Feo 1991: 158). En cualquier caso, Lezama pasó las décadas del '40 y del '50 en puestos ajenos a su labor intelectual y la Revolución significó un verdadero cambio en ese sentido. En 1959 pasó a dirigir el Departamento de Literatura y Publicaciones del Consejo Nacional de Cultura. Dos años después, ocupó una de las seis vicepresidencias de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC). En una carta del 3 de marzo de 1966, Lezama le cuenta a su hermana las posibilidades que en este sentido había abierto la Revolución, poniendo como ejemplo *Paradiso*:

Me pagan, como a todos los que allí publican, mis derechos de autor y se me entregan diez ejemplares como cortesía. Cuando tengo compromisos con escritores extranjeros que nos visitan, yo compro mis ejemplares. Ya no es como antes que se publicaban los libros pagados por sus autores, cuyos pagos se hacían, como lo hacía yo y otros, con la lengua fuera, con mil sacrificios y pasando innumerables necesidades. ¿Cuándo yo hubiera podido publicar una novela de más de 600 páginas? Esas son, en mi opinión, las cosas grandes que ha hecho la revolución (1979: 191-192).

Sin embargo, el epistolario con Eloisa Lezama Lima revela las dificultades que a pesar de todo el escritor vivió durante los años de la Revolución. Éstas se deben a la soledad en la que se encontró Lezama cuando sus hermanas se fueron del país, en 1961. Su pesadumbre se agravó con la muerte de su madre, tres años después.

La época de madurez del escritor se movió entre estas luces y sombras y a ellas nos referiremos a continuación.

Orígenes

Como el resto de las revistas de Lezama, *Orígenes* nunca logró sustentarse económicamente. La revista tenía una tirada de entre doscientos y trescientos ejemplares. Pero, según Rodríguez Feo, en La Habana no se vendían más de quince o veinte. Por cierto, a diferencia de las anteriores, *Orígenes* tuvo una circulación considerable en el exterior. Por ejemplo, en una carta a Juan Ramón Jiménez, de julio de 1948, Lezama le agradece que hubiera enviado su suscripción (1979: 55). De todos modos, la revista nunca logró autofinanciarse. De hecho, luego de la ruptura con Rodríguez Feo, verdadero sostén económico de la publicación, Lezama volvió a escribirle al escritor español, en mayo de 1954, comunicándole que, a partir de ese momento, los colaboradores debían hacer un módico aporte para continuar con la publicación, aprovechando la oportunidad para agradecerle su envío monetario (1979: 64). El precio de tapa era de 0,50 centavos. Si se hubiera vendido una tirada de 300, el reembolso habría sido de \$150. En una carta de Rodríguez Feo del 18 de marzo de 1947, le comenta a Lezama que el precio a pagar en Úcar García, presumiblemente por *Orígenes*, es de entre \$140

y \$180. En otra, de abril de 1949, le envía \$100, explícitamente destinados al número de invierno. Todos estos datos reflejan que existió un propósito de lograr la viabilidad económica (el costo estaba por debajo del precio de tapa). Pero el grupo nunca logró ni siquiera acercarse al cumplimiento de ese fin. En definitiva, *Orígenes* dependió de la riqueza de Rodríguez Feo y los malabares de Lezama Lima luego de que éste abandonara la dirección.

Con *Orígenes*, el escritor logró hacer realidad una revista de gran envergadura, con una publicación regular durante más de una década, algo que con sus anteriores publicaciones había buscado de manera tan voluntariosa. Si lo comparamos con sus anteriores proyectos editoriales, *Orígenes* fue lo que en principio había proyectado con *Espuela de plata*. Su subtítulo es en este sentido elocuente: "revista de arte y literatura". Lo mismo se puede decir del hecho de que, en el *staff* inicial, estuvieran representados la literatura, con Lezama Lima, lo que ya desde ese momento podría anunciarse como la crítica literaria, con Rodríguez Feo, y las artes plásticas, a través de Alfredo Lozano y Mariano Rodríguez. Este último trazó vínculos estrechos con *Espuela de plata*. El pintor recuerda en este sentido:

fue en mi estudio donde se preparó y analizó el diseño de la revista, en general con características similares a las de *Espuela de plata*, aunque de un formato un poco mayor. Yo escogí la tipografía para el nombre, que tuvo un color que variaba según las estaciones: rojo en verano, azul en invierno. En la cubierta aparecía siempre una ilustración diferente. Colaboraron, entre otros, Mario Carreño, Amelia, Diago, Raúl Milián, Fayad Jamís, Portocarrero, Víctor Manuel, Luis Martínez Pedro, Wilfredo Lam. Yo ilustré seis portadas, aparte de otras viñetas y dibujos que están en las páginas interiores (1986: 43-44).

Publicada nuevamente por Úcar, García y Cía, las elecciones de diseño y la tipografía de *Orígenes* no cambiaron a lo largo de los doce años de su publicación. Todos los números se abren con una sobria portada. La encabeza el nombre de la revista, centrado, ocupando prácticamente todo el ancho de la página, de 20 cm. de longitud. Debajo se lee en letras muy reducidas, "Revista de arte y literatura". En el centro, una viñeta. Abajo, a la izquierda, "La Habana", a la derecha el año de publicación. En la primera página se encuentran los datos técnicos (los editores, el carácter inédito de las colaboraciones, el precio de venta y la dirección para la correspondencia, que, hasta la ruptura de los directores, pertenecía a Rodríguez Feo). Luego de pasar el sumario, aparecen de nuevo los datos y se lee la primera colaboración. *Orígenes* contó con entre 40 y 90 páginas, dimensión que únicamente había alcanzado *Verbum*, que contaba con financiamiento institucional, pero a la que ni siquiera se acercaron *Espuela de plata* y *Nadie parecía*, las otras dos revistas independientes de Lezama Lima. Si bien hubo variaciones ocasionales, el índice de cada uno de los números está dividido en colaboraciones, en las que se encuentran representados todos los géneros, esto es, poesía, ensayo y narrativa, y una sección constante dedicada a reseñas de novedades literarias y culturales. Al final de la revista se vuelve a repetir el índice, esta vez con las páginas. A partir del número seis, se

añadieron, además, publicidades de revistas. En esa entrega, se promueve la suscripción a *Sur*, de Argentina, y *Circle is the pulse of creative effort in the U.S.A.*, publicación de California dirigida por George Leite. Este espacio de intercambio creció hasta el número 34. Entre los avisos que se fueron agregando cabe destacar *Inventario*, dirigida por Renato Poggioli, y una publicidad propia, en la cual se difundían los libros editados por el sello *Orígenes*, que al finalizar la revista sumaron 23. Luego de la crisis entre los directores, estos avisos disminuyeron (desapareció la publicidad de *Sur*), lo cual demuestra el peso que tenía Rodríguez Feo.

Incluso desde estos datos meramente técnicos se puede apreciar hasta qué punto *Orígenes* superó enormemente las anteriores revistas de Lezama Lima. A grandes rasgos, había tomado los proyectos de *Verbum* y *Espuela de plata*, revistas de literatura y cultura, concretándolos finalmente con este verdadero hito de la vida intelectual de Cuba. Los propios editores fueron concientes de este logro desde muy temprano. Lezama, en particular, advirtió casi desde el principio que finalmente estaba logrando cumplir con esos propósitos denodados. En el número 16, con el que cerró el cuarto número de *Orígenes*, publicó una nota de clausura, "Cuatro años", en la cual destacó este aspecto en particular. De los tres párrafos que componen el texto, cabe citar el siguiente fragmento, un resumen perfecto del trabajo con la tradición nacional y la inserción en el panorama internacional que consiguió la revista durante su larga vida:

Hemos traducido con expresa autorización de sus autores, según cartas que poseemos, a T. S. Elliot, Saint John Perse, Wallace Stevens, William Charles Williams, Harry Levin, Mathiessen, etc. Hemos logrado colaboración directa de Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Bergamín, Salinas, Alfonso Reyes, J. D. García Bacca. Traemos a nuestras páginas los mejores escritores nuestros o de otros países hispanoamericanos, como en el homenaje rendido a las letras de México, donde los mejores escritores mexicanos vinieron a ofrecer su labor y a mostrar su sensibilidad. Nuestras portadas han incluido desde nuestros pintores mayores en el rango y la madurez artística hasta el pintor joven que se inicia con dignidad y propósitos ejemplares (1947: 16, 210).

Si bien Lezama le dio la impronta más clara a *Orígenes*, Rodríguez Feo jugó un rol igual de preponderante, tanto por el sustento económico como por las relaciones internacionales y la capacidad intelectual que demostró a lo largo de los años en los que se mantuvo junto al escritor. Ante todo, su conocimiento de los Estados Unidos y las dilatadas estadías allá le permitieron establecer un canal sostenido con el vecino país. Su primera participación en el grupo de Lezama, a través de la traducción del artículo de Parker Tyler que apareció en *Nadie parecía*, es simbólica en este sentido. En *Orígenes*, Rodríguez Feo enviaba desde Estados Unidos ensayos y traducciones propias, junto con colaboraciones de españoles así como también de escritores y críticos norteamericanos. Continuando con la línea hispanista que ya había definido Lezama, se vinculó con Dámaso Alonso, Jorge Guillén y Pedro Salinas. Asimismo, trabó relación con Wallace Stevens, se entrevistó con Eliot, deambuló, en fin, por las universidades y las conferencias, por el ambiente artístico e intelectual de Nueva York.

El sello de Rodríguez Feo es, luego del de Lezama, el más claro de la revista y su presencia se encuentra en todos los niveles de la publicación. En primer lugar, y sobre todo en contraste con la católica *Nadie parecía*, trajo a Cuba algunas de las principales líneas de la nueva crítica inglesa y norteamericana y algunos de los principales escritores de la escena internacional. Dentro de los primeros, cabe destacar las traducciones de un artículo sobre Joyce y otro sobre *Madame Bovary* de Harry Levin, un trabajo sobre *Stephen Hero* de Theodore Spencer y un ensayo sobre los cuartetos de Eliot de Francis Mathiessen (este último, profesor de Rodríguez Feo en Harvard, se suicidó por las persecuciones del maccarthysmo, según le comunicó a Lezama en carta del 2 de abril de 1950). Iguales de importantes fueron los vuelcos al español de varios escritores norteamericanos e ingleses. Rodríguez Feo consiguió que *Orígenes* tuviera entre sus páginas publicaciones originales de Santayana, Eliot, Auden, William Carlos Williams, Wallace Stevens, Virginia Woolf y Stephen Spender, además de que dio a conocer un texto de Anaïs Nin, por entonces desconocida en el ámbito hispanoamericano. Entre todos estos trabajos, en los que Rodríguez Feo combinó sus virtudes de traductor, viajero experimentado, corresponsal y don de gentes, todos rasgos que en general pueden atribuirse a su pertenencia de clase, es importante destacar “Tentativas por descubrir la vida”, un poema de Stevens que tradujo para el número 12, de 1946. Publicado en inglés y en español, el poema tiene interés porque enfoca una escena cubana. Según el relato del propio Rodríguez Feo, para ese entonces hacía ya dos años que mantenía correspondencia con el escritor norteamericano. En una de las cartas, el cubano le había comentado su estadía en el balneario San Miguel de los Baños, donde solía ver a una pareja en el comedor. El hecho le inspiró a Wallace Stevens el poema. A continuación, se cita la primera estrofa, eligiendo la versión en inglés para resaltar la presencia de Cuba y el uso del castellano:

At San Miguel de los Baños,
The waitress heaped up black Hermosas
In the magnificence of a volcano.
Round them she spilled the roses
Of the place, blue and green, both streaked,
And white roses shaded emerald on petals
Out of the deadlist beat (1946: 12, 282).

La mirada de los extranjeros sobre Cuba ocupó un importante lugar en *Orígenes*⁵². Aunque no fueran colaboraciones de Rodríguez Feo, bajo el mismo signo se publicaron diversas traducciones. Entre otras, cabe destacar un texto en el que se seleccionaron estampas sobre viajes a la Isla en el siglo XIX, seleccionadas y traducidas por Rodolfo Tro (número 10, del verano de 1946). Asimismo, un notable ensayo de Elizabeth Bishop sobre Gregorio Valdés, pintor cubano menor y olvidado. El texto, aparecido el número 6, de julio de 1945, está

⁵² Sobre este aspecto, cf. Kanzepolski (2004).

acompañado por cuatro reproducciones, pertenecientes a la colección Orson Welles⁵³. La fina sensibilidad del trabajo invita a detenernos mínimamente en él. Para Bishop, Gregorio Valdés no es un gran pintor. Casi todas sus obras, de una calidad desigual, son reproducciones de otros cuadros o copias de fotografías. Pero a veces consiguió darle “a la obra una peculiar y encantadora frescura, cierta lisura y perspectiva de lejanía” (1945: 6, 32). Según Bishop, se trata de un pintor primitivo, pero ese mismo primitivismo lo vuelve admirable:

Existen algunos seres envidiables —escribe—, no porque sean ricos, o hermosos o brillantes, aunque quizá posean estas tres cualidades; más bien los envidiamos porque todo cuanto ellos son o hacen parece constituir una sola pieza, de tal modo, que se nos antojan hechos de tal forma que aun queriendo ser o actuar de otra manera, no lo lograrían (306).

Aparte de su labor como corresponsal, Rodríguez Feo le aportó a la revista una lectura sobre la cultura norteamericana, línea que hasta ese momento no había aparecido en las revistas de Lezama Lima. Su perspectiva tuvo al respecto una mirada crítica. Por ejemplo, en el primer número Rodríguez Feo escribió un ensayo no sobre algún escritor inequívocamente norteamericano, sino sobre el caso atípico de George Santayana. Nacido en España en 1863, por cuestiones familiares Santayana se radicó desde muy chico en Boston, donde estudió en Harvard en los tiempos de William James, para años después enseñar filosofía en la misma universidad. Lo que le interesa a Rodríguez Feo es el carácter representativo del filósofo para examinar las contradicciones norteamericanas. Se lee, por ejemplo, al principio del ensayo:

Para reafirmar los valores espirituales del hombre frente a cualquier momento histórico que exige como realidad salvadora valores prácticos y una moral de acción justificada por el éxito material, han surgido en los Estados Unidos críticos geniales que han dejado oír su voz en la historia con una claridad terrible. La disparidad entre los ideales y la actuación histórica es más notable en una civilización joven que no ha logrado integrar en una cultura uniforme las influencias extrañas (1944: 1, 41).

En Estados Unidos, el espíritu lucha contra la tendencia materialista. Para Rodríguez Feo, lo único que puede interesar en esas condiciones son los casos excepcionales como Santayana. Con esta mirada, la revista reafirmó el compromiso del grupo con el espiritualismo. Asimismo, con este tipo de aportes de Rodríguez Feo, *Orígenes* logró hacer plenamente realidad el viejo anhelo de Lezama de situar a Cuba en las corrientes universales de la cultura.

La ocupación de lo desconocido.

Como todos las revistas de Lezama, y aun como casi todos sus libros, *Orígenes* tuvo un nombre a la vez significativo y misterioso para una publicación. En el prólogo a *Mi correspondencia con Lezama Lima*, Rodríguez Feo desmiente la hipótesis de que con él se había

⁵³ Durante la investigación, no se pudo determinar si se trata del director de cine o de un homónimo.

buscado homenajear a Orígenes de Alejandría (1991: 8). La desmentida es lapidaria. Pero si bien se trata de una mala interpretación, la hipótesis es sugestiva. Orígenes no sólo es uno de los autores decisivos del cristianismo antiguo, sino uno de los ancestros de la hermenéutica textual, cuya interpretación alegórica es una cumbre en ese proceso enorme de transculturación entre el judaísmo, el neoplatonismo y la incipiente teología cristiana que dio nacimiento a nuestra era y que tanto interés le había despertado a Lezama Lima desde las páginas de *Nadie parecía*. Visto desde ese católico heterodoxo que fue Lezama, Orígenes es un hombre al cual bien podría haberle rendido un homenaje. De hecho, está tan cerca del espíritu que animó a la revista, que Rodríguez Feo, en la misma oración en que desmiente la hipótesis, reconoce que “la invocación de un hombre que pecó de heterodoxo no estaba reñida” con las intenciones del grupo (8).

Pero si bien la hipótesis abre interesantes sugerencias, la refutación de uno de sus directores exige buscar el sentido del nombre de la revista por otros caminos. Con “Orígenes”, se buscó plantear lo que la palabra quiere decir como sustantivo común. La revista se consagró a las fuentes de la cultura. La nota de presentación, sin título, apuntó directamente a esta cuestión. Está firmada por “Los editores”, es decir, por Lezama Lima, Rodríguez Feo, Lozano y Mariano Rodríguez. Sin embargo, el estilo oscuro, entre solemne e irónico, tradicionalista y misterioso a la vez, es del primero. En el párrafo inicial, el escritor enuncia la propuesta de los orígenes de la cultura, como se puede leer en este pasaje:

Queremos situarnos cerca de aquellas fuerzas de creación, de todo fuerte nacimiento, donde hay que ir a buscar la pureza o impureza, la cualidad o descalificación de todo arte. Toda obra ofrecida dentro del tipo humanista de cultura, o es una creación en la que el hombre muestra su tensión, su fiebre, sus momentos más vigilados y valiosos, o es por el contrario, una manifestación banal de decorativa simpleza. Nos interesa fundamentalmente aquellos momentos de creación en los que el germen se convierte en criatura y lo desconocido va siendo ocupado en la medida en que esto es posible y en que no engendra una desdichada arrogancia (1944: 1, 7).

Con estas palabras, Lezama reinscribe las tierras ganadas a lo largo de sus anteriores proyectos editoriales. La más importante es la experiencia que había hecho recientemente en *Nadie parecía*. Lezama retoma la búsqueda de la noche oscura de San Juan. Propone así que la obra de arte únicamente tiene validez si busca ocupar lo que es desconocido y a la vez lo único que vale la pena conocer. En el anteúltimo párrafo es incluso más concreto en este sentido. En ese pasaje, que se cita a continuación, Lezama reconcentra la propuesta a la que había llegado en “Procesión”, que funcionó como introducción al número 7 de *Nadie parecía*; es decir, retoma los caminos distintos del estoicismo y ese largo ciclo del pensamiento que está comprendido entre el neoplatonismo y el cristianismo primitivo:

Cualquiera que sea la actitud que se adopte para valorar el fenómeno artístico, sabemos hoy que nos encontramos ante la dilatada vastedad de un mundo cuantitativo sucesivo, donde las revoluciones y los peces impresionistas, las glorificaciones y la lepra, las más

herméticas formas de la clausura y las más dionisiacas descargas populares, ofrecen una violenta riqueza sucesiva que es necesario reducir, en la dolorosa reducción del yo a la nada y de ésta a un nacimiento (1944: 1, 9).

Con estas palabras, Lezama rechaza toda adhesión dogmática a los estilos literarios y culturales que pululaban en el siglo XX. Todas estas expresiones pueden tener sus aciertos, pero sólo en la medida en que los escritores y artistas apunten la fuerza interrogativa de sus obras a la verdadera cuestión, que se encuentra en la constatación estoica del hombre frente a la nada, frente a la carencia y la pobreza. Para Lezama, el propósito de la literatura y el arte es transformar esa nada en la plenitud significativa de un nuevo nacimiento. En este sentido le puso a la revista el nombre de "Orígenes". Con esa palabra, Lezama planteó la necesidad de volver a las fuentes para hacer nacer de ahí la cultura.

Con el transcurso de los números, esta concepción se afianzó. Hay una serie de ensayos cruciales en este sentido. El primero es del propio Lezama Lima, "Después de lo raro, la extrañeza", una reseña a *Extrañeza del estar* (1945), libro de poemas de Cintio Vitier (número 6, del verano de 1945). El texto es oscuro, como si no hubiera podido definir todavía con completa claridad sus posiciones. Ante todo, Lezama toma el poemario de Vitier para hacer una reflexión general sobre la poesía cubana. Según su punto de vista, el problema con el que ésta se topó desde el principio es el de la inexistencia de una verdadera tradición literaria. Vuelve, pues, a los puntos de vista de *Verbum*, que tan claramente había definido Guy Pérez. También a la tesis de la teleología insular: ante la ausencia de lo que Lezama llama "un recuerdo potenciado", la poesía cubana debe asumir la voz de la profecía. Pero ahora profundiza estas dos herencias de sus revistas anteriores. Para el Lezama de *Orígenes*, ante ese sujeto creador enfrentado a la nada de la tradición cultural se abren tres caminos posibles. El primero es la declamación de una profecía absoluta, que niega abiertamente todo pasado; el segundo es la creencia de que la tradición se encuentra en el presente; el tercero consiste en un uso de la palabra profética como forma de ocupar el vacío de la tradición. Lezama rechaza las dos primeras opciones. Por otra parte, las identifica con el surrealismo. Según entiende, se trata de una literatura que no tiene ningún centro de irradiación. Rompe con el pasado y se abisma en un caos lingüístico sin posibilidad de continuidad en el futuro. Considera, así, que la tercera es la única viable, y para ratificarlo toma el ejemplo de los escritores de *Espuela de plata*. Escribe en un pasaje central:

La poesía, lo que ya se puede llamar con evidencia los poetas de la generación de *Espuela de plata*, querían hacer tradición, es decir, reemplazándola, donde no existía; querían hacer también profecía para diseñar la gracia y el destino de nuestras próximas ciudades. Querían que la poesía que se elaboraba fuese una seguridad para los venideros. Si no había tradición entre nosotros, lo mejor era que la poesía ocupara ese sitio y así había la posibilidad de que en lo sucesivo mostráramos un estilo de vida. No era pues la poesía un alejamiento, un estado entrevisto de inocencia que mostraba el orden de lo sobrenatural posible, sino que clamaba proféticamente para ser convertida en un recinto tan seguro

como la tradición, aumentada por las sumas de ortodoxos y *poets Maudits* de heterodoxos y artesanos de buen signo (1945: 6, 330).

Para Lezama, desde estos tempranos números de *Orígenes*, esta ocupación del vacío, nostalgia de la inexistente tradición, se planteó en términos del ser y del existir. En un pasaje de “Después de lo raro, la extrañeza”, señala así que “el griego no deseaba las aventuras e intensidades de un existir puro, sino que el misterio más atrayente para ellos era contemplar cómo el ser va surgiendo, apoderándose del existir hasta ocuparlo totalmente” (331). Sobre esta base del ser y el existir, el libro de Vitier le permite hacer un deslinde. Por un lado, existe una “poesía de la clandestinidad”. Ésta “buscará el existir sin ser para prestarle una errancia y unas decisiones tumultuosas” (332). Se trata de una poesía de la pérdida o la disolución de los grandes pilares de la cultura. A esa poesía de vanguardia, Lezama le opone la “poesía de la fidelidad”, cuyo ejemplo lo constituye Vitier. En este caso, se trata de la ocupación permanente del ser en el enfrentamiento de la existencia con la nada, nacimiento que, como un soplo o una embriaguez, puede repartirse por “toda la arcilla”.

La marcha de los números aclaró estas ideas, cambiando el clima de *Nadie parecía* por el de *Orígenes*. En una carta del 6 de septiembre de 1947, Lezama le anuncia a Rodríguez Feo que a partir del número 15 comenzará a publicar una serie de notas, que “deberán aparecer sin firma y como indicando criterios genéricos de la revista” (1989: 94). La idea se convirtió en una nueva sección, que Lezama denominó, de manera muy elocuente, con la palabra “Señales”⁵⁴. En la carta a Rodríguez Feo, Lezama le adelanta los títulos de los breves fragmentos que habría de publicar: “Emigración artística”, “Un fracaso, una vergüenza que alguien paga”, “Generaciones fueron y generaciones vinieron”, “Pierre Bonard”, “Nuestro barroco” y “Muerte de Luis Felipe Rodríguez” (1989: 94). El texto publicado difiere un tanto del proyectado. Lezama eliminó las dos últimas reflexiones. No hay razones evidentes para suprimir la necrológica del escritor cubano. “Nuestro barroco”, en cambio, podía ser un breve trabajo sobre el estilo en América y Cuba, o bien una suerte de manifiesto sobre la posición que él adoptaba en cuanto a la escritura. Tal vez Lezama se sintió inseguro a la hora de publicarlo. Lo cierto es que su ausencia torna ubicuo a “Nuestro barroco”.

Los fragmentos publicados tienen un solo párrafo y estilísticamente se los puede ubicar entre la meditación filosófica y el ensayo. Excepto el trabajo sobre la muerte de Bonnard, Lezama se ocupa de la necesidad de dar cuenta de la cultura cubana. En “Emigración artística” repudia la apremiante situación económica de los escritores y los artistas, que los empuja al exilio, árido tanto para el propio individuo como para la nación. Con esto, Lezama vuelve a sus

⁵⁴ Sin embargo, la sección apareció únicamente en tres oportunidades. Publicó en ella la serie de notas que le anunció a Rodríguez Feo; luego volvió a incurrir con “La otra desintegración”, aparecida el número 21, de la primavera de 1949, y con “Alrededor de una antología”, reseña aparecida el número 31, del año 1952, referida a *Cincuenta años de poesía cubana*, antología preparada por Vitier.

planteos iniciales sobre la transformación de la naturaleza en cultura, que ya había vislumbrado con su concepto de penetración ambiental. Extraña, así, a los que se fueron, a “aquellos que habían hecho de nuestras raíces nutricias, paisajes, hombres, objetos, el más firme compromiso para que de ahí extrayese [sic] su obra sus esencias y la evidencia o justificación de su hallazgo formal” (1947: 15, 156). Contra esas adversidades, Lezama vuelve a insistir sobre el lugar de los intelectuales como aquellos sujetos indispensables para transformar la naturaleza en cultura⁵⁵. En la siguiente meditación, “Un fracaso, una vergüenza que alguien paga”, el escritor habla de la oposición entre la desintegración nacional y el lugar de los intelectuales. Según su vieja lectura de Ortega y Gasset, sostiene que mientras la nación se encamina a la desintegración, el lugar de los intelectuales no debe ser el de la política, sino el de la construcción de la cultura, convirtiéndose en la médula del país: “Existe entre nosotros otra suerte de política, otra suerte de regir la ciudad de una manera profunda y secreta. Han sido nuestros artistas, los que procuran definir, comunicar sangre, diseñar movimientos” (156-157).

En “Generaciones fueron y generaciones vinieron”, Lezama lleva estos viejos ideales a las nuevas ideas de lo desconocido, que habían nacido en *Nadie parecía* y que el escritor había puesto en los principios de la presentación de *Orígenes*. En esa meditación, rechaza implícitamente la idea rupturista de Ortega y Gasset y se preocupa por caracterizar la misión de su generación como una búsqueda, totalmente ajena a los falsos dilemas de lo viejo y lo nuevo, de la fuente o a los orígenes de la cultura. Para comprenderlo, propone la noción de “protoplasma histórico”. El protoplasma es la sustancia constitutiva de las células, que contiene una gran cantidad de agua en la que están disueltos o en suspensión numerosos cuerpos orgánicos y algunas sales inorgánicas. Para el metafórico Lezama, es el caldo de cultivo en el que se encuentran los corpúsculos de las experiencias, los recuerdos, las vivencias y los sentimientos, desde los cuales se puede formar una cultura. Desde ese punto de vista, “cada generación son todas las generaciones; las dadas, las que se disfrutaban, y las que se desconocen y nos interrogan despiadadamente” (157). Para decirlo en los términos que manejó con Vitier, el protoplasma es un existir. La posición de la extrañeza consiste en lograr acceder al protoplasma, para hacer nacer de ahí un germen de la tradición, un ser, una poesía. Por eso, “lo que en una generación interesa no es su perfil consumado o su escándalo momentáneo, sino en qué forma potenció su protoplasma o acreció su levadura” (157). También por eso la creación no es lo heredado. El descenso al protoplasma supone la creación de lo desconocido, porque ahí el ser no

⁵⁵ Esta idea, surgida ya en *Verbum*, no es la única continuidad que demuestran las páginas de *Orígenes*. Guy Pérez, que publicó apenas tres colaboraciones en *Orígenes*, hizo en el primer número la misma reactualización de las viejas ideas. Muy ligado al “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, el crítico de arte manifestó, en “Lo atlántico en Portocarrero”, que “La cultura marítima ha de tener el gran foso común que es carretera de perfecto drenaje y emulsión de todo lo que la corriente va arrancando y mezclando en sus perpetuos flujo y resaca” (1944: I, 45). Para Guy Pérez, La Habana había llegado a esa dimensión de lo atlántico, transformando en espacio de confluencia lo que antes era puro misterio del mar. Entonces, se convirtió en un “Atlántico teñido de barroco español, iluminado a la vez por una luceta de medio punto románico y por el puro esplendor del Malecón en Mediodía” (46).

es, sino que está por crearse, por surgir. En este sentido, es una aventura hacia lo desconocido: “crea, no la tradición y el orgullo banal de lo ya hecho, sino la otra tradición, la verdaderamente americana, la de impulsión alegre hacia lo que desconocemos” (157).

En “Cuatro años”, la nota aniversario del número 16, del invierno de 1947, Lezama volvió a plantear, de manera nítida, esta cuestión:

Sólo podrá interesarnos la obra que no sea un resumen crítico, una disimulada sùmula de lo anterior, sino el *al fondo de lo desconocido*. Obras donde el desconocimiento y lo desconocido se vayan trocando en creaciones de conocimiento poético, de simple creación. Eso es lo que de veras nos ha interesado y lo que seguiremos persiguiendo (210).

El tema llegó a su punto de máximo esclarecimiento con María Zambrano. Discípula de Ortega y Gasset, Zambrano se había exiliado de la España franquista en 1939. Atravesó París, Nueva York y La Habana, para instalarse en México como profesora de filosofía en la Universidad San Nicolás de Hidalgo de Morelia. Volvió a Cuba en 1940, donde entró en contacto con el grupo de Lezama Lima. A partir de entonces mantuvo un estrecho vínculo con el escritor, sobre todo durante los años de *Orígenes*. Zambrano abrió el número 20, del invierno de 1948, con “La Cuba secreta”. El ensayo es una reseña de la antología *Diez poetas cubanos*, preparada por Cintio Vitier, que recoge textos de Lezama Lima, Gaztelu, Piñera, Rodríguez Santos, Baquero, Eliseo Diego, Vitier, Octavo Smith, García Marruz y García Vega. Pero en lugar de comentar directamente el volumen, Zambrano comienza el ensayo con una confesión. En las primeras líneas, la filósofa señala que Cuba es su patria prenatal. Para caracterizar este concepto, utiliza términos muy cercanos al protoplasma histórico y a la cuestión de la noche oscura que Lezama había recuperado en *Nadie parecía*. Lo prenatal es “un estado de puro olvido, de puro estar yacente sin imágenes” (1948: 20, 63-64). Es un palpitar desnudo en la oscuridad, una memoria ancestral que todavía no ha surgido. Para Zambrano, la verdadera poesía debe situarse en ese origen de la cultura: “la patria pre-natal es la poesía viviente, el fundamento poético de la vida, el secreto de nuestro ser terrenal” (64). La antología de Vitier vino a demostrarle que ese secreto no es un mito individual; ese libro le demostró que Cuba es en sí misma y por sí misma la patria de lo pre-natal. Zambrano confirma, así, la idea de Lezama de que la Isla se encuentra en pleno nacimiento: “Los *Diez poetas cubanos* nos dicen diferentemente la misma cosa: que la isla dormida comienza a despertar como han despertado un día todas las tierras que han sido después historia” (64). Esta Como lo comprueba ahora en Cuba, la poesía comienza con la “sobreabundancia del ser y sus riquezas; no el vacío, sino la riqueza del mundo acarreada incesantemente por los sentidos y el oscuro sentido ante esa riqueza de la *fysis* en su despertar” (65).

Podemos considerar que Zambrano terminó de llevar los planteos iniciales de Lezama, desarrollados a lo largo de los primeros 20 números, a un esclarecimiento definitivo. El escritor

situó el eje de la revista en la vuelta al origen insondable y desconocido de la cultura. Se trata del hombre, parado en el desierto, que debe ocupar el vacío con el ser. Pero en *Orígenes* la idea también apunta a la situación cubana, un país sin tradición cultural. La literatura y el arte plástico debían entonces alcanzar el momento mítico de la teogonía. Sin duda, este planteo se encuentra en *Espuela de plata* y sobre todo en *Nadie parecía*. Sin embargo, la envergadura de *Orígenes* le dio una dimensión verdaderamente colectiva al viejo proyecto de una teleología insular.

Política y cultura en *Orígenes*.

Orígenes se ocupó de la cultura sin hacer pronunciamientos explícitos. Sin embargo, la sólida marcha de los números obligó a Lezama a responder a críticas y a tentaciones. Ejemplo de esto es la polémica que el grupo mantuvo con Jorge Mañach, el animador de la *Revista de avance* (1927-1930)⁵⁶. Ángel Gaztelu cuenta una anécdota, que se podría fechar por los años de *Espuela de plata* o *Nadie parecía*, que anunciaba la discusión en la que se enredó Lezama: “Un día, Jorge Mañach llegó a la Victoria y se encontró allí con Lezama. “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”” (1986: 31). El conflicto público se demoró hasta 1949. Ese año, Lezama y Vitier le enviaron *La fijeza* y *El hogar y el olvido*. En lugar de acusar recibo en privado, Mañach decidió despachar sus pareceres en una carta abierta. Así, publicó “El arcano de cierta poesía nueva”, en *Bohemia* el 25 de septiembre de 1949. En ese texto, Mañach impugna la obra del grupo *Orígenes*. Sin embargo, encauza ese propósito con una parsimoniosa y pulcra amabilidad. Así, primero elogia las ediciones de los dos volúmenes de poesía, se detiene en la viñeta de la portada y hace pública la dedicatoria que le había escrito Lezama. Pasa luego a narrar los momentos principales de su vida literaria. Mañach recuerda el año de 1925, la necesidad de liquidar el modernismo, la vanguardia, el encuentro de Ichazo, Lizaso, Marinello y él, la fundación de la *Revista de Avance*, el vanguardismo, la revolución literaria, el modelo de creador de Huidobro, los insultos y los excesos, el fervor experimental y sus logros artísticos. Como remate, afirma que los integrantes de *Orígenes* son los hijos pródigos de su generación.

Sin perder su cordialidad, el lugar de padre en el que se coloca Mañach le permite hacerle críticas cada vez más enérgicas al grupo de Lezama Lima. El primero de sus reproches es que hubieran renegado de sus mayores. Mañach concede que ésa es una actitud natural de los años de juventud. Incluso le reconoce que en parte se merecen las críticas, porque de un tiempo a esta parte se habían vuelto formales. Pero, con tono paternalista, le comenta que ésa es una ley inexorable de la vida y le reprocha que los juicios caigan sobre ellos, que son los que inventaron

⁵⁶ Sobre la *Revista de avance*, cf. el insoslayable volumen de Manzoni (2001).

el parricidio cultural. Más violento es el segundo reproche que le hace Mañach. Sin perder el tono cordial, pero situado en ese lugar de superioridad, le dice sin más que no entiende la poesía del grupo y particularmente la suya. Repite una y otra vez esta apreciación. En las últimas líneas de su carta bordea la grosería: “le agradecería que nos ilustrase a todos un poco en el lenguaje que podamos entender –y digo esto, con perdón, porque demasiado a menudo ocurre que al tratar de explicarnos estas cosas resulta que la explicación necesita a su vez ser explicada” (2001: 103).

Lezama publicó su respuesta también en *Bohemia*, el 2 de octubre de 1949. Con tono irónico, en su texto el escritor primero se dedica a instruirlo sobre la viñeta de la tapa de *La fijeza*: “allí donde usted creyó ver una lámpara, sin que sea acaso necesaria la rectificación, se trata de un tornillo sin fin” (185). Luego ridiculiza de manera respetuosa su actitud. Con ácidas palabras, destruye el lugar de mozalbete en el que Mañach lo había intentado colocar. Al mismo tiempo, pone en su boca una frase de afectado paternalismo rezongón: “Expresiones como “eso ya lo hice en mi juventud y nosotros queremos empezar de nuevo y equivocarnos”, en apariencias opuestas por el vértice, se allegan, se tocan y se destruyen” (1981: 185-186). El centro de su texto lo dedica a su concepción de la poesía y a rebatir la idea de que *Orígenes* le debía demasiadas cosas a *Revista de Avance*. En cuanto al primer aspecto, Lezama reinscribe la propuesta que había ido madurando desde la nota de presentación. Utilizando un insólito tiempo pasado, lo anoticia a Mañach de que “A *Orígenes* sólo parecía interesarle las raíces protozoarias de la creación, la propia norma que lleva implícita la riqueza del hacer y del participar” (188). La revista, que baja al protoplasma de lo cubano, tiene plena vitalidad. En cambio, para Lezama la *Revista de Avance* “cumplió y se cumplió”. Por otra parte, más allá de que su ciclo estuviera agotado, el escritor le comenta que en realidad nunca le interesó. Según le endilga, los colaboradores no conformaron un grupo, sino una acumulación de individualidades. Para colmo, con el tiempo habían trocado la fede por la sede, acomodándose en cargos públicos. Si se juzga la polémica por la intervención de Luis Ortega, titulada “Una generación que se rinde”, se puede decir que los argumentos de Lezama fueron demoledores: “Yo creo que Mañach ha venido a morir tímidamente a los pies de Lezama”, dijo Ortega, con displicente crueldad.

Lezama no sólo tuvo que contestar estas críticas. También tuvo que responder para rechazar las tentaciones. Cuando Rodríguez Feo abandonó la revista y ésta mostró señales de naufragio económico, el director del Instituto Nacional de Cultura, del cual dependía su puesto de trabajo, le ofreció subvención a cambio de que apareciera un membrete oficial en la portada. Pero eran los tiempos de Batista y Lezama se negó. Y no sólo se negó, sino que en el número 35, recordando los 10 años de *Orígenes*, publicó un editorial rotundo, que en parte dedicó a la tentación oficial:

Si andamos diez años con vuestra indiferencia, no nos regalen ahora, se lo suplicamos, el fruto fétido de su admiración. Les damos las gracias, pero preferimos decisivamente vuestra indiferencia. La indiferencia nos fue muy útil, con la admiración no sabríamos qué hacer. A todos nos confundiría, pues nada más nocivo que una admiración viciada de raíz. Estáis incapacitados vitalmente para admirar. Representáis al *nihil admirari*, escudo de las más viejas decadencias. Habéis hecho la casa con material deleznable, plomada para el simio y piedra de infiernillo. Y si pasean enloquecidos dentro de sus muros, ya no podrán admirar al perro que les roza moviendo su cola incomprensible (1954: 35, 74).

Pero tanto la polémica con Mañach como estas palabras violentas, con las cuales Lezama demostró lo que verdaderamente significa la entereza y el compromiso con una empresa asumida, son excepcionales en las páginas de *Orígenes*. Aunque la perspectiva cultural, que ya había surgido durante los tiempos de *Verbum*, implicaba necesariamente un posicionamiento político concreto, Lezama fijó su posición sin enfrentarse de manera explícita con nadie. Ejemplo de esta actitud es “La otra desintegración”, publicado en “Señales” (número 21, de 1949). El texto es el pronunciamiento político más claro en la historia de la publicación. Como punto de partida, Lezama presenta un diagnóstico que a esa altura resulta usual en sus apreciaciones sobre el país. Para hacer más dramático el planteo, toma como referencia el siglo XIX: “Lo que fue para nosotros integración y espiral ascensional en el siglo XIX, se trueca en desintegración en el XX” (1949: 21, 172). Repasa entonces las conspiraciones bolivarianas, las guerras del '68 y del '95, Martí, la propaganda autonomista, para subrayar mejor el derrumbe al que llevó la corrupción gubernamental, que impregnó la política desde las primeras décadas del siglo XX. Para salir de esta aciaga situación, Lezama de nuevo propone el trabajo intelectual:

Valéry había subrayado que la inteligencia europea había sido siempre muy superior a la política europea, y que eso había la salvación de europa [sic] [...] No es que intentemos paralelizar una situación y un remedio traído de la Francia del siglo XIX, de la que se decía que por ser potencia de creación intelectual, había creado el mito de que era una gran potencia militar, pero sí indicar que un país frustrado en lo esencial político, puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza (172-173).

Para Lezama, la clave de esta salvación por la cultura se encuentra en el hecho de que la ausencia de una tradición sólida paradójicamente le permite convertirse en un espacio de integración de todas las corrientes universales. La idea se puede comprender a partir de los términos que manejó en *Nadie parecía* y que luego dispuso en los ensayos de *Orígenes*. Para lograr una creación original, los escritores cubanos deben descender a su propia noche oscura, al tiempo ascético de los estoicos, del hombre enfrentado al vacío. Con esto ganan lo que Zambrano llama el tiempo pre-natal. Se trata del segundo momento del misticismo de Lezama: el nacimiento de los dioses, la ocupación del vacío existencial por parte del ser de la literatura.

En *Orígenes*, el gran ejemplo de esta concepción es “Pensamientos en La Habana”, que el escritor publicó en el número 3, de otoño de 1944, y que luego recogió en *La fijeza*. A grandes rasgos, el texto es una meditación sobre la cultura cubana. El sujeto del poema, que alterna entre

la primera persona del singular y del plural, logra una transparencia casi absoluta, gracias a la cual su voz es una voz de la ciudad, sin caer en la alegoría simplista de hacer hablar a La Habana. El texto se refiere a la creación, la memoria y los recuerdos. Se trata de la identidad de los habitantes y a la vez de la cultura de la ciudad. Lezama plantea que los recuerdos pueden ser propios o pueden venir del extranjero. Hay relatos, hay poemas pertenecientes a la historia cubana y hay otros que llegan a la orilla gracias a los barcos, cargados de noticias, libros y cartografías. El cubano no tiene que optar entre lo propio y lo ajeno. Por el contrario, la verdadera creación consiste en tomarlo todo para hacerlo nacer de nuevo desde el protoplasma cultural.

El punto de partida del poema es una crítica a los dos grandes reproches que se le hace a la creación literaria cubana. De un lado, los nacionalistas censuran la adopción de parámetros extranjeros; del otro, los escritores europeos miran con displicencia la falta de una tradición sólida en ese sentido. Según los planteos de Lezama, estas dos críticas son las caras de una misma y falsa moneda. Así rebate el nacionalismo ramplón:

Cualquier recuerdo que sea transportado,
Recibido como una galantita de los obesos embajadores de antaño,
No nos hará vivir como la silla rota
De la existencia solitaria que anota la marea
Y estornuda en otoño.
Y el tamaño de una carcajada,
Rota por decir que sus recuerdos están recordados,
Y sus estilos los fragmentos de una serpiente
Que queremos soldar
Sin preocuparnos de la intensidad de sus ojos (151-152)⁵⁷.

Lezama, que se burla del reproche nacionalista, se ocupa con mayor detenimiento de los desdenes de los extranjeros. Escribe en uno de los pasajes iniciales del poema:

Como sueñan humillarnos,
Repitiendo día y noche con el ritmo de la tortuga
Que oculta el tiempo en su espaldar:
Ustedes no decidieron que el ser habitase en el hombre;
Vuestro Dios es la luna (152).

El extranjero humilla al cubano diciéndole que nada de lo que hace es original. Esta destitución es una forma de imponer un colonialismo cultural. Como los cubanos no decidieron que el ser habitase en el hombre, gran aporte de la filosofía griega, tienen que reducir sus pretensiones a dos cuestiones. En primer lugar, deben aceptar el localismo exótico de los dioses indígenas, que en el poema Lezama representa a partir de la luna; en segundo término,

⁵⁷ Se cita por *La fijeza*, recopilado en *Poesía completa*. Como ya se dijo, el poema apareció originalmente en *Orígenes*, n° 3. En la versión facsimilar, se encuentra en el tomo I, 134-144.

únicamente pueden manejar los temas universales si los compran prefabricados en los puertos y en los comercios en los que se los exhibe. Para los extranjeros, los cubanos tienen que ser seres exóticos e inferiores, ocupados en contemplar su superioridad. Escribe Lezama, identificando los objetos culturales europeos con zapatos, maniqués y quebrantahuesos disecados (buitres):

Ellos tienen unas vitrinas y usan unos zapatos.
En esas vitrinas alternan el maniquí con el quebrantahuesos disecado,
Y todo lo que ha pasado por la frente del hastío
Del búfalo solitario [...]
Ellos que cargan con sus maniqués a todos los puertos
Y que hunden en sus baúles un chirriar
De vultúridas disecadas.
Ellos no quieren saber que trepamos por las raíces húmedas del helecho,
-donde hay dos hombres frente a una mesa; a la derecha, la jarra-,
Y que aunque mastiquemos su estilo,
We don't choose our shoes in a show-window (152-153).

Luego Lezama se refiere a dos signos de este tráfico comercial: una feria y un caballo que cruza un río, dirigido por un jinete que usa espuelas de New York. En los dos casos, el escritor pone de manifiesto que no hay integración entre lo propio y lo extranjero. Así, “El caballo relincha cuando hay un bulto/ que se interpone como un buey de peluche,/ que impide que el río le pegue en el costado”, de manera que impide que el río “se bese con las espuelas regaladas/ por una sonrosada adúltera neoyorquina” (153). Cuando llega a la feria y el caballo descansa, Lezama sostiene que “el fruto no cae/ reventado en su lomo frotado/ con un almíbar que no es nunca el alquitrán” (153), como si las semillas de la tierra no pudieran germinar en ese lomo que viene de afuera. En igual sentido, la feria está envuelta en un tipo de aislante similar: “En ese eco del hueso y de la carne, brotan bufidos/ cubiertos por un disfraz de telaraña” (154).

En “Pensamientos en La Habana”, Lezama rompe con este sometimiento cultural. Pero en lugar de pasarse a la simpleza del nacionalismo, propone una estrategia contraria, que consiste en rasgar la película que recubre los objetos traídos del extranjero y en rechazar por consiguiente todo tipo de arte prefabricado, para que los cubanos puedan apropiarse de lo universal y hacerlo nacer de nuevo en el suelo prenatal y desconocido propio de la Isla y de los americanos. Así, en el texto asume la primera persona y acerca la cultura al alimento, refiriéndose a la moldura y la almendra, dos maderas agujereadas por el tiempo, producidas por el hombre y la naturaleza: “Indicaba unas molduras/ que mi carne prefiere a las almendras” (154). La madera es la materia prima para crear una cultura. Pero a la vez es algo ya recordado, ya labrado por la memoria: “Unas molduras ricas y agujereadas/ por la mano que las envuelve/ y le riega insectos que la han de acompañar” (154). En el poema, Lezama espera esa madera. Cuando llega con los barcos, se pone a labrarla de nuevo. Refuta el reproche de que no le pertenece, diciendo que la primera flauta también se hizo de una rama robada:

Para saber si la canción es nuestra o de la noche,
quieren darnos una hacha elaborada en las fuentes de Eolo.
Quieren que saltemos de esa urna
y quieren también vernos desnudos.
Quieren que esa muerte que nos han regalado
sea la fuente de nuestro nacimiento,
y que nuestro oscuro tejer y deshacerse
esté recordado por el hilo de la pretendida.
Sabemos que el canario y el perejil hacen gloria
y que la primera flauta se hizo de una rama robada (156).

Luego desdeña la urna europea y reivindica la carencia a partir de la cual el cubano y el americano pueden definir una cultura:

Los abalorios que nos han regalado
Han fortalecido nuestra propia miseria,
Pero como nos sabemos desnudos
El ser se posará en nuestros pasos cruzados (157).

La miseria es la falta de tradición. Por eso las maderas llegan de Europa. Son los estilos, los recuerdos ya recordados con los que el cubano puede trabajar. Porque “Nuestros bosques no obligan al hombre a perderse,/ el bosque es para nosotros una serafina en la reminiscencia” (158). En otras palabras, los cubanos tienen que trabajar con un “bosque soplado”, con una tradición robada, con unos recuerdos ajenos. Pero a la vez deben hacerlos propios al hacerlo descender al protoplasma. Porque en lugar de consumirlos comprándolos en las vidrieras, en lugar de aislarlo con esa película que envuelve al caballo y con el disfraz de telaraña que cubre a los hombres de la feria, los habitantes de La Habana tienen que transformarlos en materia prima para la propia creación a través del nacimiento del ser. Entonces, Lezama recolecta las cosas diseminadas en el poema. El buey de peluche, la moldura trabajada por el gusano, el caballo que atraviesa el río, el violín que anima la fiesta. Lezama incluye el colibrí y la carencia existencial de la que va a nacer el ser. Entonces concluye:

Nuestra madera es un buey de peluche;
El estado ciudad es hoy el estado y un bosque pequeño.
El huésped sopla el caballo y las lluvias también.
El caballo pasa su belfo y su cola por la serafina del bosque;
El hombre desnudo entona su propia miseria,
El pájaro mosca lo mancha y traspasa.
Mi alma no está en un cenicero (158).

Todos los estilos, todas las memorias, todos los recuerdos se integran en la creación desde la carencia. El hombre desnudo entona su propia miseria y elabora entonces la cultura cubana.

La imagen y *La fijeza* (1949).

Si bien *Orígenes* fue el emprendimiento editorial más importante de Lezama Lima, visto a la distancia se trata de uno de los tantos espacios en los que desarrolló su pensamiento y su obra literaria. Podemos verlo a partir de algunos datos de la ruptura con Rodríguez Feo. Recordemos que el conflicto surgió por la publicación de unos aforismos de Juan Ramón Jiménez en los cuales éste critica severamente a los escritores de la generación del '27. Por supuesto, la crisis de los dos directores no se debió exclusivamente a esta polémica de la literatura española. En realidad, éste fue uno de los emergentes, aunque particularmente violento, de las grandes discrepancias que separaban a Lezama y Rodríguez Feo en lo que respecta a los gustos literarios y a las adhesiones intelectuales. El primero tenía una inclinación más bien tradicional, a pesar del modernismo extremado de su literatura. Prefería a Juan Ramón Jiménez, renegaba del existencialismo y de innovaciones intelectuales como el psicoanálisis freudiano. En cambio, Rodríguez Feo se inclinó desde el principio hacia la actualidad literaria que exhibía la escena internacional. Por otra parte, no hay que olvidar que a los dos los separaba una importante diferencia de edad. Cuando fundaron *Orígenes*, Lezama había superado los treinta años, además de que tenía una experiencia literaria importante y era dueño de una figura prominente entre el círculo estrecho de sus colaboradores. Asimismo, el escritor había desarrollado su obra en todos los géneros de la literatura. En cambio, cuando apareció el primer número de *Orígenes*, Rodríguez Feo estaba en la mitad de sus veinte años, tenía una formación académica y se inclinaba por un ensayo crítico que a grandes rasgos seguía los modelos profesionalizados de los Estados Unidos. Durante los años de la revista, Lezama continuó desplegando, o mejor esclareciendo, la compleja obra que había definido en sus poemas iniciales de *Inicio y escape*; en cambio, para Rodríguez Feo *Orígenes* constituía el primer espacio en el que pudo publicar de manera sistemática a la vez que era su primera experiencia como editor. Estas grandes diferencias explican las protestas de Lezama Lima cuando los dos rompieron relaciones. Como ya se dijo, ambos se creyeron con derecho de continuar publicando la revista. Por esta razón, hasta que a Lezama se le ocurrió registrarla legalmente a su nombre, aparecieron dos números 35 y dos números 36. Las quejas que éste le dirigió a Juan Ramón Jiménez, en una carta del 22 de abril de 1954, son ilustrativas en este sentido, y se citan *in extenso* a continuación:

Habían pasado ya algunos días que la revista había aparecido, cuando a principios de este abril, el señor José Rodríguez Feo, que es el otro editor de la revista, irrumpe en mi casa, manifestándome que la inserción de sus páginas, le habían producido a él en España, principalmente con Vicente Aleixandre, al que había conocido en un viaje que había hecho últimamente, una situación molesta, y que había que resolver esa situación. Y que, o bien yo escribía en la revista diciendo que él no había conocido sus páginas, o si no él se quedaba con la revista. Es decir, añado yo, que por el hecho de que él ha solventado la parte económica de la revista, se creía con derecho a ponerme fuera de la misma. Como quiera que ese deseo que él manifestaba no era cierto, pues todo el material de la revista ya lo conocía, le contesté que me negaba a eso, pues era absolutamente falaz ese desconocimiento por él alegado. Y que en cuanto a quedarse con la revista le negaba toda autoridad para ello. Pues *Orígenes*, como usted sabe, no es tan sólo una revista paga por

ese señor, sino un movimiento de poesía y cultura, que desde hace años agrupa a escritores nuestros y extranjeros (1979: 61).

Para Lezama, *Orígenes* fue un movimiento de poesía y cultura, pero también una de las estaciones por las que pasó. Cuando la experiencia de *Orígenes* concluyó definitivamente en 1956, simplemente continuó su camino. Por eso, en su caso, se puede hablar de una época extensa, que va desde la fundación de *Orígenes* a los primeros años de la Revolución. Como si se tratara de una columna vertebral, esos veinte años se estructuran alrededor de la noción de imagen. Pero se pueden distinguir dos grandes momentos de su formulación. Como en la historia cubana, la frontera que los divide es la Revolución. Veamos la primera etapa.

En los años '40 y '50, la imagen ocupó el lugar que Lezama había venido elaborando desde la noción de "penetración ambiental". Como se puede ver en *Verbum y Enemigo rumor*, el ambiente es una forma mediante la cual la literatura logra integrar un paisaje y una cultura a través de la idea de que, tras los fenómenos del mundo cotidiano, existe una zona sagrada que los motiva. La metáfora central de esa época la constituye la diferencia que existe entre el fruto y el olor. El hombre capta las sensaciones y la literatura tiene que estar en condiciones de dibujar con ellas la fuente de las que éstas emanan. Por supuesto, para la comprensión humana se trata de un hueco. La obra de Lezama, desde *Verbum a Espuela de plata*, puede considerarse en este sentido un extenso dibujo literario de esa plenitud ausente pero operante en el mundo cotidiano. Con *Nadie parecía*, dio un paso más al tomar en cuenta la figura de San Juan. El escritor debe despojarse del mundo para hacer emerger el ser de la literatura en el vacío en el cual se encuentra arrojado. En esta etapa, la escritura es una forma de penetrar en lo desconocido para obtener aunque sea un signo de la plenitud. En principio, la noción de imagen es un nombre para esta operación.

Lezama ofreció una de las primeras definiciones sistemáticas en el ya citado "La otra desintegración". Escribe en esa oportunidad:

Si una poesía de alguno de los nuestros alcanzase tal tejido que mostrase en su esbeltez una realidad aún intocada, aunque deseosa de su encarnación, por tal motivo cobraría su tiempo histórico, recogeríamos claridades y agudezas que despertarían advertencias fieles. Pues el remolino de una imagen encarna al dominar la materia que se configura en símbolo. Ya en otra ocasión dijimos que entre nosotros, había que crear la tradición por futuridad, una imagen que busca su encarnación, su realización en el tiempo histórico, en la metáfora que participa (1949: 21, 172-173).

En un país sin tradición, la imagen es la forma mediante la cual la literatura logra penetrar en lo sagrado para hacer una cultura. Cuando *Orígenes* concluyó, Lezama continuó con el proyecto que había fundado en esta nota de 1949. En efecto, todos sus ensayos posteriores se concentraron en este tema. Así, en *Orígenes* publicó el importante texto "Las imágenes posibles", aparecido en dos fragmentos los números 17 y 18, de la primavera y el verano de

1948. Pero el proyecto excedió completamente el espacio de la revista. Lezama continuó ampliándolo y esclareciendo sus andamiajes desde entonces. La primera parte de *La cantidad hechizada* (1970) es un excelente ejemplo en este sentido⁵⁸. Por otra parte, si bien Lezama redactó estos trabajos de manera inorgánica, resulta sumamente interesante ver cómo, planteados los primeros andamiajes en las páginas de *Orígenes*, fue cada vez más conciente de que todos sus textos apuntaban a esa misma dirección. Por ejemplo, en una carta de 1954, poco después de la ruptura con Rodríguez Feo, Lezama le escribe lo siguiente a María Zambrano:

Partí de la poesía y estoy ahora en ese momento en que quisiera ahondar en esa encarnación o hipóstasis de las imágenes, en que su gravitación reobra sobre nosotros con sus claridades o con sus confusas claridades. El acto naciente, la separación del germen y el acto que forma la poesía y su sentido nos ayudan a pasar el muro, todos esos interrogantes me punzan, me atenacean despertándome la más llevadera alegría (1979: 71).

El punto de partida de la poesía se puede establecer a partir de *La fijeza*. Este tercer poemario recoge textos publicados en *Nadie parecía* y en *Orígenes*. Hasta cierto punto, es un mosaico de la experiencia que hizo en esas dos revistas. Lezama comenzó a preparar la selección hacia 1945. Como se registra en el entrada del *Diario* de 25 de junio, ya hay un listado de nueve textos que conformarían lo que en esa oportunidad denomina “mi poema “La fijeza”” (1994: 84). En el *Cuaderno de apuntes*, que publicó Iván González Cruz en *La posibilidad infinita*, el índice aumenta, aunque todavía no están todos, y en varios de ellos anota entre paréntesis en qué revistas se encuentran publicados (2000: 85-86). Por otra parte, como señaló Fernández Retamar, éste y el anterior poemario, *Aventuras sigilosas*, significaron un corte con el primer estilo de su poesía. Lezama deja atrás el vocabulario prestigioso, las resonancias gongorinas de la sintaxis y la metáfora plástica por una poesía mucho más severa. En esta etapa, como señala Retamar, el escritor “abandona la plenitud centelleante tras una palabra más dura, espesa, cerrada; abandona el lirismo primero prefiriendo engrosar la importancia del suceso” (1953: 98). A estas precisiones, se puede agregar que, sobre todo a partir de *La fijeza*, Lezama se inclina por un estilo que recuerda el de los Evangelios. Estos cambios formales acompañan el desarrollo de la idea de la imagen. El título que le dio al volumen se explica de acuerdo con esta cuestión. *La fijeza* es la fijeza ante la imagen, concepto mediante el cual el devenir del tiempo se detiene porque algunos de sus elementos han penetrado en lo desconocido.

El mejor ejemplo de este trabajo lo constituye “Absalón, Absalón”, uno de los poemas de “Desencuentros”, serie conformada por doce textos de entre doce y treinta y un versos de extensión, que el escritor publicó originalmente en el número 15 de *Orígenes* (1947). Con

⁵⁸ En esa sección incluyó “Preludio a las eras imaginarias” (1958), “A partir de la poesía” (1960), “La imagen histórica” (1959), “Introducción a los vasos órficos” (1961), “Las eras imaginarias” (1961) y “La biblioteca como dragón” (1965), todos ensayos en los que aborda diferentes expresiones de la forma mediante la cual la imagen, como asimilación de lo sagrado, construye extensos períodos culturales.

palabras claras, aunque suprimiendo fragmentos importantes de la historia, Lezama relata la suerte del personaje bíblico, que aparece extensamente en Samuel 2: 13-19. Nacidos de diferente madre, Absalón y Amnón son hijos del rey David. Amnón viola a la hermana de Absalón. Entonces éste lo mata y huye. A pesar de la rabia, David se conmueve por el prófugo. Entonces, Joab elabora una estratagema para que Absalón pueda volver. Sin embargo, luego del retorno, David no lo recibe. Absalón quema el campo de cebada de Joab para que éste venga a él y lleve el mensaje al rey de que lo quiere ver. Cumplido, el hijo comienza a conspirar, sumando adhesiones entre las tribus. Se levanta y destrona a David. Pero éste se defiende y vence al ejército de su hijo. Mientras Absalón huye en una mula, su larga cabellera se enreda en una encina y queda colgando sin poder desatarse. Joab lo encuentra y lo mata. Enterado de su muerte, David llora la pérdida de su hijo. En el poema, Lezama se concentra en este destino. Es la fijeza que se propone cantar. Explora el significado del nombre Absalón, que significa “el padre es paz”. Escribe en los primeros versos, aludiendo a David como el “tañedor”:

Absalón, Absalón,
La orden no será cumplida, cumplieron.
Pedía paz, pero el alcorcoque,
La cabellera y la mula tienen plástico destino.
Como una mosca hueca viene el dardo.
Y tu cuerpo se guindaba para cerrar la huida.
Para espantar al gran tañedor
Que pedía paz, la mula habló
Con la rama a través de tu pelo.
Tenías que quedar así para que el tañedor
Sufriese su paz (1985: 195).

Absalón queda prendido de la rama. Su cuerpo se convierte en una guinda y el dardo que lanza Joab (Lezama escribe Joas) es una mosca que se precipita sobre su carne colorada. Absalón muere para convertirse en una imagen. Esto tiene dos sentidos. En primer lugar, Absalón se transforma en una mancha más del paisaje despojada del *Antiguo Testamento*. Lezama lo dice en el último verso del poema: “Es necesaria también que esta batalla se cuente en este libro” (1985: 196). En segundo lugar, el desencuentro entre Absalón y David, ocasionado por un enredo casi novelesco, está hecho para demostrar que a pesar de todo el padre ama a su hijo, conduciéndose de la manera misericordiosa que el *Nuevo Testamento* va a caracterizar a través de la parábola del hijo pródigo. Absalón pende del árbol, se transforma en paisaje, se enreda en el árbol para convertirse en una imagen fija del amor de Dios.

En la carta recién citada, Lezama le comenta a Zambrano que la poesía y el sentido sirven para atravesar el muro. “Los ojos en el río tinto”, serie de diez poemas que abren *La fijeza*, y que originalmente aparecieron en el noveno número de *Nadie parecía*, comienzan precisamente aludiendo a esa situación. Lezama presenta el conjunto de las composiciones con dos textos, cuya disposición gráfica recuerda la del soneto, identificados el primero con la palabra “coro” y

el segundo con “égloga”. Con tono dionisiaco, en el primero sitúa a los “arqueros aqueos”, rememorando el sitio de Troya. Los guerreros esperan detrás del muro, separados del objeto de sus anhelos. Pero la serie “Los ojos en el río tinto” no habla de guerras pasadas. El muro es el contorno de la piel de los estoicos o el lenguaje humano que manejamos. La refulgencia de la poesía busca atravesarlo, como si se tratara de otro sitio de Troya, para capturar una imagen del más allá. En el tercer poema de la serie, Lezama toma como punto de partida la fragmentación del cuerpo propio. Como si se hundiera en el mar, una ráfaga le muerde los labios, con dientes salobres que hacen nido en su boca. El cuerpo parece fragmentarse en pulsiones, mientras el ojo rompe relaciones con la mirada:

Una ráfaga muerde mis labios
Picoteados por puntos salobres
Que obstinados hacían nido en mi boca.
Una ráfaga de hiel cae sobre el mar,
Más corpulenta que mi angustia de hilaza mortal,
Como gotas que fuesen pájaros
Y pájaros que fuesen gotas sobre el mar.
Lluvia sombría sobre el mar destruido
Que mi costado devuelve finamente hacia el mar.
Mis dedos, mis cabellos, mi frente,
Luchan con mi costado, mi espalda
Y mi pecho.
En esos días irreconciliables,
Fríamente el ojo discute con la mirada
Y la combinatoria lunar no adelanta en mis huesos (132-133).

Con esta fragmentación pulsional, el cuerpo atraviesa el muro de la piel y el sujeto consigue sensaciones del mundo que lo rodea. Pero luego vuelve a unificarse en una torre. El ojo se amiga con la mirada y fija los dioses fulgurantes que mueren en el horizonte del mar:

Estoy en la torre que quería estar:
Un tegumento puede unir cabellos,
Una sonrisa que traiciona la línea del mar.
La cantidad innumerable de dioses secuestrados,
El hierro torcido e hirviendo de las entrañas
Del mar han huido sin un gemido acaso.
Mi indolencia peinaba la frente del mar
Y originaba la muerte
En aquellos seres fieles, veloces e inocentes (133).

Lezama desarrolla este mismo tema del ser y el afuera del muro en “Ronda sin fanal”, serie de siete sonetos, aparecidos en *Orígenes* (número 11, 1946), y en “Danza de la jerigonza”, que concluye *La fijeza* y que Lezama publicó en la misma revista, en 1947. Los sonetos de “Ronda sin fanal” proponen el recorrido nocturno y erótico del sujeto una vez que ha superado ese aislamiento que establece en el título a través de la palabra fanal. En el complejo y extenso

“Danza de la jerigonza” Lezama abandona la visión sesgada, a través de temas circunstanciales, para encarar una reflexión directa de la cuestión. Fiel a la reivindicación que hace en “Pensamientos en La Habana”, el escritor se ocupa del nacimiento del ser y del contacto de éste con lo que está detrás del muro. Como símbolo, en los primeros versos Lezama coloca un caracol. Según sostiene, se trata de un molusco que, cuando nace, la superficie exterior se le seca, formando la concha, al entrar en contacto con el aire. Como en la lectura que Deleuze (1989) hizo de la mónada, esa pared que protege al ser es un pliegue. Adentro es la materia sutil del alma; afuera es una superficie dura, replegada y consistente, en la cual la canción de la noche dibuja sus figuras. Escribe Lezama, en los primeros versos de “Danza de la jerigonza”:

Crea el ser su caracol
Y va la tierra ligera a su canción,
Desnuda por la espalda del caracol
Se muestra ondulante por el agua y sus ramajes.
El ser nace y su nacimiento cumple la mirada, sus vapores
En agua se deshacen, su dureza se cierra con su aurora (220-221).

Planteado el tema del ser, encerrado en el muro de sus seguridades, en el contorno de la piel y en la estructura del lenguaje, Lezama se pregunta “¿Por qué los griegos, paseantes muy sensatos, nos legaron el ser?” (221). La pregunta encierra una respuesta. Si los griegos crearon el ser, no dejaron de pasear, de salir al exterior, de recorrer el extramuro. Lezama dedica el resto del extenso poema a caracterizar este proceso. Como si fuera una gran síntesis de sus reflexiones de la época de *Nadie parecía*, en el texto toma como modelo la filosofía estoica. Si bien trabaja con un alto grado de metaforización (lo cual vuelve ambiguas las referencias), entiende que el ser se contacta con el mundo exterior a través de los cinco sentidos. Así, el poema tiene una estructura en espiral, a través de la cual los sentidos, a los que nombra como los prisioneros, salen al exterior, rozan su captura y vuelven a la casa para recordar. Pero Lezama transforma la perspectiva estoica. El vacío del exterior, que en su obra aparece simbolizada por la noche, el mar y el horizonte, tiene que poblarse con el nacimiento de la cultura. En “Danza de la jerigonza”, Lezama trabaja este requerimiento oponiéndole al caracol el símbolo de la mariposa. Como el caracol, la oruga es al principio un ser que se encierra en un caparazón para que, con el nacimiento de las alas, se vuelva sutil. El ser del hombre es un caracol, en la medida en que se encuentra en esta vida esperando la verdadera. En “Danza de la jerigonza” comprime la idea con un verso: “Del cuchillo que fue una vez la mariposa” (221) y luego en otros dos: “Siendo la mariposa evidencia su cuchillo/ y el cuchillo regresa azul y anaranjado” (222). La mariposa sale del caparazón con las alas pegadas como si fuera un cuchillo. Pero la imagen también es una metáfora del corte, del fin de la vida, y por lo tanto del renacimiento tras la muerte de ese ser terrestre que es la oruga y el caracol. Por esta razón, los paseos de los griegos no son únicamente representaciones estoicas del mundo a través de los

sentidos. En “Danza de la jerigonza”, el ser atraviesa el muro para captar el afuera de lo desconocido, zona sagrada en la cual se producirá el renacimiento. Pero lo que puede obtener el poema, de ese traspaso, es una imagen del más allá. En el texto, ésta está representada por una mujer, parada en el horizonte del mar:

Después del muro la sutil línea del horizonte.
Lo exterior entre el ser y la canción. Su paisaje
Cuidado por el ojo guardado en cautiverio
Tiene al hombre bruñido en el silencio de medianoche del puente Rialto.
Su locura, su ¿oye alguien mi canción?
Hace del ser una guarida y recela lo exterior.
¿Oye alguien mi canción? ¿Oye alguien mi canción?
¿Qué es lo exterior en el hombre?
¿Por qué nace, por qué nace en nosotros el ser?
Cuando llegamos a la línea del horizonte regresa
La mujer y tocamos.
Los cinco prisioneros ávidos de esa mujer que regresa
De la línea labial de las vírgenes mudas.
Las viejas locuras preguntadas,
Que lanzaron por la caparazón o el hornillo
Los viejos disfraces titulares
Vuelven sobre nosotros como el ser, lo exterior y la canción (222-223).

Para el hombre, afirma Lezama, lo exterior es la mujer. En *Aun*, el seminario que dictó entre 1972 y 1973, Lacan planteó prácticamente lo mismo. La mujer es lo Otro del hombre. Esto se debe a que, mientras él está férreamente sujetado al lenguaje, en ella siempre queda un resto sin simbolizar. Para Lacan, lo mismo que para el Lezama de “Danza de la jerigonza”, la mujer es una puerta hacia lo real. Por eso los dos hablan de la mística y sitúan sus textos en esa tradición. Independientemente de que sean hombres o mujeres, los místicos conducen su interrogante del lado de la mujer. Para decirlo con Lezama Lima, buscan lo que está más allá del muro en el que está encerrado el ser. En *Aun*, Lacan señala que la mística es “lo mejor que hay para leer –nota a pie de página: *añadir los Escritos de Jacques Lacan*, porque son del mismo registro. Con lo cual, naturalmente, quedarán todos convencidos de que creo en Dios. Creo en el goce de la mujer” (2001: 92). Por supuesto, la diferencia entre los dos autores es igual de fundamental. En Lacan, el extramuro es el resto no simbolizado de la mujer; en Lezama, es el mar de lo desconocido, zona de muerte en la cual el ser se transforma en mariposa.

El gran poema de la literatura mística de Lezama Lima es “Rapsodia para el mulo”. Recogido en *La fijeza*, apareció en el primer número de *Nadie parecía*, de septiembre de 1942. El escritor fue plenamente consciente de la importancia del texto, dentro de su obra y de la literatura en general. Según recuerda Mariano Rodríguez, cuando se lo leyó por primera vez, en su estudio, luego de sacar una copia del bolsillo de su saco, le advirtió que era “mejor que “El cementerio marino” de Valéry” (1986: 42). En el marco de su obra, el poema puede compararse con “Muerte de Narciso”. Como se vio páginas atrás, en su reescritura del mito Lezama

estableció una diferencia crucial entre el punto de vista del sujeto poético, sólidamente situado en lo simbólico, y el personaje, obnubilado por lo imaginario. Esta estructura reaparece en “Rapsodia para el mulo”. Hay una diferencia entre un sujeto omnipresente, que describe desde afuera, y el mulo, animal que carece de lenguaje y cae al abismo con la mirada fija en el fondo del barranco. En los dos poemas, y también en “Danza de la jerigonza”, el mulo, la mujer y Narciso funcionan como pantallas para poder mirar lo real. Lezama no enfrenta directamente lo desconocido, sino que lo hace a través de esos dos personajes, que mantienen un resto no simbolizado, o a través del mulo, que está afuera del lenguaje. Por cierto, esta cercanía acentúa los grandes cambios que Lezama le impuso a su estilo poético a partir de *Nadie parecía*. Como ya se dijo a partir de Fernández Retamar, el escritor abandonó las palabras lujosas, los giros gongorinos y las metáforas sorprendentes e impresionistas, para adoptar un estilo opaco, fielmente representado por el mulo, que evoca a grandes rasgos el de las parábolas bíblicas.

Si tomamos en cuenta el primer verso suelto con el que comienza “Rapsodia para el mulo”, el texto tiene nueve estrofas de extensión variable. El poema habla de un mulo que cae en el barranco. También, se lo puede resumir con una sutileza del castellano. Lezama describe cómo el mulo *se abisma*, en el sentido de que cae y muere, para convertirse en abismo. El poema congela el tiempo. Excepto la última, en la cual Lezama concluye la caída, todas las estrofas giran alrededor del momento del desbarranco, de acuerdo con un tipo de movimiento en espiral, característico, como vimos, de muchos poemas del escritor. El argumento es una parábola cuyo significado alegórico Lezama extrae con una sutileza magistral. El mulo está obnubilado por la oscuridad del abismo. Penetra ciegamente en lo desconocido y con su muerte se convierte en una mancha del paisaje, acto mediante el cual el escritor hace florecer una imagen en el misterio insondable de Dios. Sin posibilidad de reflexión, el animal avanza con la confianza del que no comprende. Paso a paso asume su suerte en lo que Lezama llama “lo oscuro progresivo y fugitivo”. Los versos son de un oscuro lirismo. Lezama utiliza palabras toscas como la figura del mulo; pero la sentencia y los encabalgamientos le dan un sonido oracular, como si el escritor hubiera extraído los versos del abismo al que se dirige el animal. Escribe en el tramo inicial de la primera estrofa:

Lento es el mulo. Su misión no siente.
Su destino frente a la piedra, piedra que sangra
creando la abierta risa en las granadas.
Su piel rajada, pequeñísimo triunfo ya en lo oscuro,
pequeñísimo fango de alas ciegas.
La ceguera, el vidrio y el agua de tus ojos
tienen la fuerza de un tendón oculto,
y así los inmutables ojos recorriendo
lo oscuro progresivo y fugitivo (163).

El poema tiene una carga alegórica clara. El abismo en el que se desbarranca es lo exterior de “Danza de la jerigonza” o la noche oscura de *Nadie parecía*. Pero el mulo es un mulo. Lezama recuerda que se trata de un animal estéril (es una cruce de caballo y burro), que sirve para el trabajo tosco del transporte de mercaderías. Por cierto, su muerte transforma esa condición: “Su don ya no es estéril: su creación/la segura marcha en el abismo” (164). Pero el mulo no representa al poeta ni a cualquier otro ser humano, según una alegoría simple. Como sucede con “Muerte de Narciso”, el escritor está afuera, observando la escena desde la seguridad del lenguaje, que lo salva de no caer en el abismo de la muerte y la creación. Por eso el mulo es un mulo. Está fuera del lenguaje y lo único que tiene para enfrentar las profundidades del barranco es la mirada. Si el escritor mirara directamente el abismo, las palabras se destruirían, porque no hay manera de representar lo real. Un acto como ése significaría la ruptura de la lengua, la locura o el suicidio. En cambio, el mulo le permite comprender lo Otro a partir de lo que se abisma en él. Es una mirada al sesgo, como la pantalla de la mano para mirar el sol, cuyos rayos se refractan en los dedos y en la palma antes de penetrar en los ojos. El escritor es el que escribe porque está separado del abismo a través de la obnubilación del animal.

Lezama trabaja la mirada del mulo de acuerdo con esta comprensión. Los ojos están separados del aire por la acuosidad de la lágrima. En el hombre, está también la frontera del lenguaje. En cambio, en el mulo el agua establece una continuidad entre la representación que se forma en los ojos y los árboles que están en el abismo:

Sus ojos soportan cajas de agua
y el jugo de sus ojos
-sus sucias lágrimas-
son en la redención ofrenda altiva.
Entontado el ojo del mulo en el abismo
y sigue en lo oscuro con sus cuatro signos.
Peldaños de agua soportan sus ojos,
pero ya frente al mar
la ola retrocede como el cuerpo volteado
en el instante de la muerte súbita.
Hinchado está el mulo, valerosa hinchazón
que le lleva a caer hinchado en el abismo.
Sentado en el ojo del mulo,
vidrioso, cegato, el abismo
lentamente repasa su invisible.
En el sentado abismo,
paso a paso, sólo se oyen,
las preguntas que el mulo
va dejando caer sobre la piedra al fuego (164-165).

El mulo le permite a Lezama comprender lo que sucede cuando la vista del animal se fija en el abismo. Asimismo, consigue hacer nacer una imagen en lo desconocido. Lezama recolecta las chispas que se desprenden cuando los cascos raspan la piedra al caer (“El remolino de

chispas" (165), dice unos versos después de los recién citados). Pero la imagen florece en los versos finales. El mulo finalmente ha tocado fondo y en el abismo insondable logra encajar los árboles que tenía en la mirada:

Paso es el paso, cajas de agua, fajado por Dios
el poderoso mulo duerme temblando.
Con sus ojos sentados y acuosos,
al fin el mulo árboles encaja en todo abismo (167).

La fijeza es el poemario de la imagen. En "Pensamientos en La Habana" Lezama reivindica el derecho a que los cubanos y los americanos hablen del ser. El tema les pertenece, porque son habitantes de lo desconocido. El ser debe surgir de esa patria prenatal, para decirlo con María Zambrano. Los grandes poemas del volumen, los que trazan su línea principal, son, por un lado, una fragmentaria reflexión en prosa sobre la necesidad de habitar el abismo (son las presentaciones de *Nadie parecía*), y una serie de poemas místicos, mediante los cuales el poema busca acceder a lo exterior del hombre, para plantar en ese suelo la palabra literaria y los cimientos de una cultura y una tradición. "Danza de la jerigonza" es el encuentro de la imagen, a través de la figura de la mujer, que para el hombre es el camino hacia lo Otro; de manera complementaria, "Rapsodia para el mulo" es un texto mediante el cual Lezama ilumina lo desconocido. La palabra "Rapsodia" lo identifica con los poemas homéricos. En efecto, el texto escenifica un sacrificio. Lezama inmola un mulo para plantar la poesía en lo desconocido y contactarse, a través de esa imagen, con Dios.

Excursus sobre Lezama y Levi-Strauss

En el famoso artículo "La eficacia simbólica" (1949), Levi-Strauss analiza un ritual chamánico para los dolores de parto perteneciente a una tribu de Panamá. En apretada síntesis, se trata de una escenificación. A la vista de la convaleciente, el chamán simula que entra a la vagina. Entonces, convoca a protectores tutelares. Luego identifica los orígenes del dolor y los vence en combate. Levi-Strauss se pregunta por qué, con este procedimiento por así decirlo teatral, el chamán logra aliviar a la mujer. Como sugiere el título, la respuesta se encuentra en que el rito tiene una eficacia simbólica. El chamán hace posible que la mujer pueda pensar su dolorosa situación, a la que al principio sólo accedía por medio de la sensación. Al lograr la comprensión, logra también que ésta acepte lo que hasta entonces se rehusaba a tolerar (1995: 232). Luego de estos comentarios, Levi-Strauss compara el chamanismo con el psicoanálisis. En ambos casos se trata de una práctica mediante la cual el médico le da una representación simbólica a un trauma que hasta el momento carecía de expresión. Asimismo, el chamán y el psicoanalista tienen un rol activo en la cura. No se reducen a una explicación desde afuera, sino que encarnan a alguna de las figuras del drama del paciente. En psicoanálisis, el término técnico

es el de transferencia. Pero lo más importante de la comparación se encuentra en que tanto los mitos colectivos como los traumas individuales tienen dos caras. En primer lugar, presentan una cara subconsciente. Según Levi-Strauss, se trata del “receptáculo de recuerdos y de imágenes coleccionados en el transcurso de cada vida”. En el trauma individual, al hombre o a la mujer nunca los aquejan problemas abstractos, sino que éstos están encarnados por personas puntuales, que actúan en situaciones recordadas; en el mito colectivo sucede lo mismo: los relatos no hablan a secas del origen del tiempo o del tránsito hacia la muerte, sino que encarnan esos enigmas en dioses, episodios, sucesos y explicaciones puntuales y concretas. Pero los mitos y los traumas tienen también una cara inconsciente. Desde este punto de vista, no se trata de contenidos, sino de estructuras vacías. Su función es “imponer leyes estructurales a elementos inarticulados que vienen de otra parte –y esto agota su realidad-: pulsiones, emociones, representaciones, recuerdos”. Las dos caras se integran de la siguiente manera:

Se podría decir, entonces, que el subconsciente es el léxico individual en el que cada uno de nosotros acumula el vocabulario de su historia personal, pero este vocabulario solamente adquiere significación –para nosotros mismos y para los demás- si el inconsciente lo organiza según sus leyes y constituye así un discurso [...]. El vocabulario importa menos que la estructura. Ya sea el mito recreado por el sujeto o sacado de la tradición, de estas fuentes, individual o colectiva entre las cuales se producen constantemente interpretaciones e intercambios, el inconsciente solamente extrae el material de imágenes sobre el cual opera, pero la estructura es siempre la misma, y por ella se cumple la función simbólica (226).

Con diferentes ropajes, los mitos constituyen los núcleos estructurantes de las sociedades. En el plano del inconsciente colectivo, son estructuras vacías, leyes significantes colocadas en el borde de los enigmas traumáticos de la existencia, como el origen de la vida o la cuestión de la muerte; pero lo hacen a través de un contenido manifiesto, como los sueños en Freud, utilizando personajes e historias que varían con el tiempo y las culturas. Como señala en “La estructura de los mitos”, esto explica que los mitos sean innumerables, a pesar de que, en términos estructurales, se definan como variantes de un código sumamente limitado.

Esta idea del mito constituye un modelo explicativo para las imágenes de Lezama Lima. También en su caso la imagen es un núcleo narrativo o un canto poético breve, elaborado para darle un ropaje a los enigmas fundamentales de una sociedad. Como en Levi-Strauss, esto no significa que establezca una resolución. Por el contrario, la imagen le da una forma humana a lo desconocido. En “La imagen histórica” (1959), Lezama lo comprende casi con esas palabras: “La imagen, en esta acepción nuestra, pretende así reducir lo sobrenatural a los sentidos transfigurados del hombre” (403). Asimismo, al igual que Levi-Strauss, la imagen no es un adorno, sino que constituye el núcleo de toda cultura. Se trata de un relato, una fórmula poética o una oración que ponen de manifiesto lo desconocido y a la vez establecen el código estructural mínimo a través del cual se conforma el arte, la literatura y en general la cultura.

La comparación con Levi-Strauss es fructífera también en lo que respecta a la historia. Como señala el antropólogo en “La estructura de los mitos”, el mito puede considerarse como un cruce de dos tipos de temporalidades. Por un lado, es un relato referido a acontecimientos pasados: “antes de la creación del mundo” o “durante las primeras edades” o en todo caso “hace mucho tiempo” (232); por el otro, “estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente. Ella se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro” (232). Ahora bien, como las sociedades modernas no son proclives a los mitos tradicionales, generan otros discursos que los suplen perfectamente bien. Por ejemplo, las naciones se basan en el recuerdo de fechas y héroes de la historia. Para Levi-Strauss, la ideología política es, entre estas prácticas, una de las encargadas de suplir la función de los mitos antiguos. Su gran ejemplo es el de la Revolución Francesa:

[La Revolución] Se refiere a una sucesión de acontecimientos pasados, cuyas lejanas consecuencias se hacen sentir sin duda todavía a través de una serie, no reversible, de acontecimientos intermediarios. Pero para el hombre político y para quienes lo escuchan, la Revolución Francesa es una realidad de otro orden; secuencia de acontecimientos pasados, pero también esquema dotado de una eficacia permanente, que permite interpretar la estructura social de la Francia actual y los antagonismos que allí se manifiestan y entrever los lineamientos de la evolución futura (232).

Se puede decir que los “mitos modernos” difieren de los clásicos en tanto extraen su material de la historia. En Lezama, la imagen funciona del mismo modo. En su obra, existe una lucha entre el devenir del tiempo y la necesidad del hombre de encontrar un punto de referencia estable. El hombre está atravesado por el tiempo y está condenado a la finitud. La imagen es una explicación que surge en el transcurso de la historia y que le proporciona un asidero en tanto le da una dimensión humanamente comprensible al misterio de la vida y la muerte. Asimismo, para Lezama no basta con la aparición de la imagen. Para que tenga fuerza debe repetirse en el transcurso del tiempo, conformando “eras imaginarias”. Las “eras imaginarias” son largos períodos, de siglos y aun de milenios, en los cuales las culturas giran alrededor de una imagen o, a lo sumo, de un grupo de ellas. Por ejemplo, la trinidad podría ser una de estos ejes de la cultura, porque aparece en el neoplatonismo y luego va repitiéndose en el cristianismo, presentándose de una manera misteriosa, no sólo demostrando influencias, sino también sugiriendo que ahí se encuentra alguna clave del pensamiento y de la cultura. Escribe Lezama en “A partir de la poesía”, un ensayo de 1960, recopilado en *La cantidad hechizada* (1970):

esas eras imaginarias tienen que surgir en grandes fondos temporales, ya milenios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen las puede apresar al repetirse. En los milenios, exigidos por una cultura, donde la imagen actúa sobre determinadas circunstancias excepcionales, al convertirse el hecho en una viviente causalidad metafórica, es donde se sitúan esas eras imaginarias (1977: 833).

Por estas semejanzas, se puede decir que Lezama Lima fue un contemporáneo, con todo el peso que tiene esta palabra, de teóricos como Lacan y Levi-Strauss. La imagen, como el mito o el inconsciente, es una figura cultural que, nacida en el transcurso de la historia, organiza las preguntas de un pueblo o de un grupo de pueblos. Pero, dicho esto, Lezama Lima fue un contemporáneo que pensó estas cuestiones desde el ángulo de la religión. En efecto, si algo lo distancia es que tanto Levi-Strauss como Lacan asumieron la famosa tesis nietzscheana de que Dios ha muerto. Ambos reconocen la importancia de la religión y los mitos. Sólo que el punto de partida de Lacan y Levi-Strauss es que la zona sagrada está vacía. El cielo, por tomar un punto de referencia habitual, no sólo es como un pueblo al que se le han muerto todos los habitantes, dejando las leyes estructurales de su sociedad; para seguir la metáfora, lo que demuestran los dos teóricos es que nunca existió nadie ahí. Nada le hubiera parecido más absurdo a Lezama Lima. Ciertamente, la imagen es para él también un núcleo que podríamos llamar “estructural” de una cultura. Pero lo es, en tanto está estrechamente vinculado con lo sagrado. Lo que Lacan y Levi-Strauss encuentran vacío, Lezama lo ve colmado de plenitud.

La imagen en la Revolución

Lezama celebró el triunfo de la Revolución. En febrero de 1959 le escribe una carta a Fidel Castro en la que le hace llegar su compromiso. Como contraste, le recuerda la desilusión que le generó Grau San Martín, que asumió la presidencia en 1944:

De todas las “increíbles” cosas que su tenacidad y energía han conseguido –le dice a Fidel Castro–, ninguna, tal vez, más trascendental para Cuba, que el haber “resucitado” el espíritu de confianza de los cubanos, espíritu que parecía, razonablemente, muerto, sin remedio posible –tras los gobiernos de 1944 a la fecha (2000: 155).

Por pertenencia generacional e historias familiares, Lezama era conciente de la diferencia entre el sueño nacional y la imperfecta realidad que Norteamérica le había impuesto a Cuba con la cuota azucarera y la enmienda Platt. Su padre había formado parte del primer ejército republicano y la familia de su madre sabía del exilio y la ruina por apoyar la independencia cubana⁵⁹. En su carta le escribe a Castro sobre estas cosas, sobre el sueño que generó Grau San Martín y sobre la traición a ese sueño por la corrupción. Le escribe para apoyar la Revolución y para colocarse él mismo en la historia revolucionaria cubana. Le comenta a Castro en su carta: “Ud. con sus heroicos “barbudos”, ha sembrado con raíz, *directa*, bien potente, el árbol de la Libertad, en el fértil terreno de la conciencia pública” (156).

El mismo 1959 lee una conferencia para la Federación Estudiantil de la Universidad de La Habana. En esa oportunidad recuerda haber participado en una movilización contra la dictadura de Machado el 30 de septiembre de 1930. Ese día, la Confederación Nacional Obrera, el Partido

⁵⁹ Cf. sobre este punto, Álvarez Bravo, Armando (1970).

Comunista y la Federación Estudiantil enfrentan la política de despidos y reducción de salarios con la cual el dictador decide sortear la crisis económica. Lezama asegura que ningún honor prefiere al que se ganó por haber participado en esa manifestación. Pero de nuevo la cuestión no pasa por haber concurrido a la protesta, sino por su particular interpretación de los hechos. Lezama destaca, sin nombrarlo, al dirigente estudiantil Rafael Trejo, asesinado ese día por la represión. Lo conecta luego con la muerte de un obrero a manos de la misma policía. Escribe Lezama: “Descendíamos la escalera de piedra con la ceniza de un héroe de los estudiantes, entre el silencio sudoroso de los lazos negros y las frentes caídas, cuando enfrente de la escalera llegaba otro entierro de un obrero” (1981: 96-97). A esta unidad obrero-estudiantil, verdadero mito universitario, se le suma la muerte de un militar: “Se oyeron entonces unas músicas de apagados redobles, y era el ejército el que apretaba la otra urna de ceniza” (97). La muerte une las tres fuerzas republicanas. Escribe Lezama:

Durante muchos años esa unión momentánea en la muerte pareció dispersarse, pero es ahora [en 1959] cuando nos pasa a la sangre la futuridad de ese símbolo. Ahora esas fuerzas, las tres más poderosas de la nación, están unidas como los sucesivos cañutos de una planta vegetal. Lo que les ha unido es ese gran río que descendió por la escalera de piedra y llegó hasta la [Sierra] Maestra (97).

La jornada es de Machado y la dictadura va a asfixiar la vida política del país. Pero la muerte de Rafael Trejo transforma el fracaso en una imagen que permanece en el campo de la posibilidad. En una entrevista de 1970 vuelve a recordarlo con estas palabras: “La muerte de Rafael Trejo conmocionó al país de tal forma que lo abrió para todos los milagros y todas las grandes sorpresas. A mi manera de ver, se puede decir que toda la historia posterior de Cuba de carácter revolucionario se fundamentó en ese 30 de septiembre” (1970: 375). La muerte transforma a Rafael Trejo en un proyecto de nación, imagen utópica que opera sobre la historia tensando su curso para lograr encarnar en la realidad. En 1959, ese destino finalmente se cumple con la Revolución.

Pero lo más significativo de su apoyo al triunfo del 1º de enero es que con ese acontecimiento se esclarece el concepto de imagen. Antes de la Revolución, es casi un equivalente del mito. Pero Lezama tiene que revolver la biblioteca universal para encontrar ejemplos. O bien, como en *Orígenes*, necesita afirmar la frustración política del país para demostrar la imagen como posibilidad futura. No hay nada menos concreto, y por lo tanto nada menos oscuro para un lector común. Pero con la Revolución los ejemplos abundan porque la imagen encarna en la historia. Las figuras representativas ahora son Trejo, Martí y el Che Guevara. Con esto, lo único que hace el escritor es expresar de una manera muy personal un sentimiento que en la Cuba republicana era colectivo y que se vuelve realidad en 1959. Los cubanos de entonces, los que eran adultos antes de la Revolución, eran concientes de que la realidad no lo era todo, porque la independencia había quedado trunca y todavía se alojaba al

menos en parte en el terreno de la posibilidad. Halperín Donghi lo expresa con el acierto que lo caracteriza al explicar las razones por las cuales triunfó el Movimiento 26 de Julio: “La revolución que triunfa en el Año Nuevo de 1959, que no es por entonces una revolución social, es en cambio la siempre renaciente revolución cubana, que sigue aspirando a una rehabilitación a la vez moral y nacional” (1997: 529). Cuando Lezama habla de la imagen, habla de esta utopía que tensiona la historia hacia su realización.

Con este acontecimiento concretamente histórico de la Revolución, Lezama retoma además sus ideas sobre la pobreza y la carencia, que había trabajado en *Nadie parecía*. La infinita posibilidad, la plenitud absoluta que tensiona la vida, tiene sentido si esa vida es una vida en la pobreza y en la carencia. Así lo sostiene Lezama en “A partir de la poesía”:

Entre las mejores cosas de la Revolución cubana, reaccionando contra la era de la locura que fue la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, está el haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradiante, del pobre sobreabundante por los dones del espíritu. El siglo XIX, el nuestro, fue creador desde su pobreza. Desde los espejuelos modestos de Varela, hasta la levita de las oraciones solemnes de Martí, todos nuestros hombres esenciales fueron hombres pobres (1977: 838).

Pocas líneas después, Lezama levanta la mirada:

Sentirse más pobre es penetrar en lo desconocido, donde la certeza consejera se extinguió, donde el hallazgo de una luz o de una vacilante intuición se paga con la muerte y la desolación primera. Ser más pobre es estar más rodeado por el milagro, es precisar el animismo de cada forma; es la espera, hasta que se hace creadora, de la distancia entre las cosas (839).

La imagen es la infinita posibilidad surgida de los mártires de la historia. Por esa vía retorna lo religioso para proyectarse en la realidad concreta. El héroe (Martí, Trejo, Guevara) busca realizar el deseo de plenitud del pueblo cubano. Pero, como sucede con el erotismo de su poesía religiosa, esa plenitud humana es una imagen de la absoluta plenitud del más allá. El héroe es ante todo el que hace encarnar y le da forma humana a la infinita posibilidad de la que habla la religión. Por esta razón, la imagen se vuelve límpida cuando el héroe se convierte en mártir. Entonces la utopía, que conecta el mundo profano con el sagrado, se emancipa de la biografía individual para transformarse en sueño colectivo. Para Lezama, la Revolución vino a concretar ese sueño que había nacido con la muerte de Martí.

Pero una Revolución es un hecho complejo, de múltiples aristas, que tiene sus luces y sus sombras, sus alegrías y sus pesares. Lezama, que no tuvo ningún vínculo con el Movimiento 26 de Julio, no es una excepción. Celebró y padeció, como muchos otros. Pero la crítica literaria del exilio se complació en acentuar este último sentimiento. Para autores como Perlongher y Machóver, Lezama fue un exiliado interior. En esa disputa política se incluye el epistolario *Cartas (1939-1976)*. El volumen, publicado en 1979, está preparado y seleccionado por Eloísa

Lezama Lima, la hermana menor del escritor, en el exilio desde 1961. En muchas de esas cartas Lezama le comenta las dificultades de la situación interna. El pasaje más contundente del volumen pertenece al 16 de septiembre de 1961: “Existen los cubanos que sufren fuera –le dice Lezama–, y los que sufren igualmente, quizá más, estando dentro de la quemazón y la pavorosa inquietud de un destino incierto” (1979: 138).

Como es de esperar, el epistolario sirvió para abonar la tesis del exilio interior. En el *Coloquio internacional sobre la obra de Lezama Lima*, Álvarez Bravo leyó una ponencia en la que tomó el epistolario para demostrar los padecimientos que la Revolución le infringió al escritor. Pero hay otras cartas, igual de claras, en las que Lezama reivindica la Revolución. Por otra parte, su pesimismo se debió a que sus dos hermanas se fueran al extranjero. En las cartas, las protestas de dolor y los reproches a su hermana son constantes. Lezama sufrió de manera indecible la lejanía de la familia y le produjo una enorme tristeza ver morir a su madre sin que a su lado también estuvieran sus hijas. En el *Coloquio*, Vitier y García Marruz tomaron esos argumentos para protestar por la intervención de Álvarez Bravo. El primero dijo lo siguiente:

La causa de esa desolación, durante años y años, fue sencillamente la salida de Cuba de sus familiares y la muerte de su madre. La propia Eloísa en Puerto Rico nos contó que, hablando por teléfono con su hermano, ante sus reiterados reproches por haberlo dejado solo, ella le dijo que lo mismo habían hecho miles de cubanos, y él contestó: “Y yo he hecho lo que han hecho millones de cubanos”. Álvarez Bravo omite las referencias positivas que en ese mismo epistolario hay sobre la Revolución –como cuando escribe que sólo gracias a ella había podido publicar un libro tan voluminoso como *Paradiso*, pues antes de la Revolución tenía que costearse sus libros–, y parece responsabilizarla con todas las soledades y tristezas de Lezama. Esto no es negar que, efectivamente, Lezama tuvo dificultades con la Revolución, pero ello fue consecuencia del “caso Padilla” (1984: 100).

Pero lo cierto es que si Lezama tuvo un pronunciamiento público inequívoco a favor de la Revolución, en privado deslizó sus críticas, que a menudo lo llevaron al borde de la oposición. Las cosas son como son. Ciertamente, todos sus pesares están originados por la partida de sus hermanas. En una carta del 9 de enero de 1965, concluye con estas palabras de rabia, desolación y cariño para Eloísa y su otra hermana: “Ustedes tienen que pensar, y no es una recriminación, sino la comprensión de lo que yo he sufrido, que todas las consecuencias del destierro de ustedes las sufrimos Mamá y yo” (1979: 172). También tuvo sus críticas a la Revolución. En sus cartas, Lezama es explícito en lo que respecta a las incomodidades que le ocasionaba la nueva situación. Habla de la falta de comida, de remedios y del clima de carencia generalizado. Lezama era asmático y usaba un broncodilatador llamado “Dyspné Inhal”. Tras la Revolución se dejó de conseguir en Cuba. En las cartas hay reiterados pedidos de esos frasquitos. Esta carencia se hace sentir en el volumen. En octubre de 1963, después de un huracán particularmente violento, le escribe lo siguiente a su hermana:

Si había poco, ahora hay menos. El hambre en puerta. Otra prueba más para el cubano, cansado y herido. Los hombres y la naturaleza, el cielo y la tierra, en un barullo inmenso, de aquí para allá, todo trastocado y herido por horror [...] No hay café. Antes del ciclón, el reparto de carne era de dos libras cada semana, para tres personas, ahora es una libra por semana. Y así todo lo demás. Hay que apretarse el cinturón, pero el cinturón está ya muy viejo (1979: 155).

Sin embargo, y a pesar de las discrepancias y los momentos de total desasosiego, en general Lezama apoyó la Revolución. Podemos verlo a partir del concepto de la imagen, aplicado no a lo público, sino al ámbito de lo privado. En última instancia, Lezama había entendido la Revolución como la vuelta de la pobreza irradiante. Martí era un hombre pobre, y pobres eran los cubanos que habían ganado la batalla contra Batista en 1959. Por eso Lezama pudo soportar la ausencia de la familia, la soledad, las carencias, la falta de comida y el cinturón viejo. En las cartas, Lezama encarna esa figura. Escribe en 1966: “me he quedado como un perro apaleado solo y lastimado por todas partes. *Salto. Dicha grande*, decía en su diario Martí. Sufrir tiene también su dicha, es como si nos desgajásemos y apareciese el ramaje nuevo” (1979: 187). A veces, el sufrimiento se convierte en rechazo de la Revolución, como en la carta del huracán, que concluye diciéndole a su hermana: “Algunos ingenuos creen que son patriotas los que están fuera de Cuba y degenerados los que están dentro. Patriotas somos los que con el hambre, las colas, la escasez de todo, sufren y esperan” (155-156). Pero en otros momentos, los más abundantes y significativos, la Revolución es una etapa necesaria para el renacimiento del pueblo cubano. En carta de julio de 1961 le escribe a Eloísa: “Los cubanos queríamos y habíamos olvidado la gran tradición de las lágrimas y el sacrificio. No queríamos sufrir. Habíamos olvidado la era en que los grandes profetas babilónicos iban a sus grandes ríos para aumentar sus aguas con su llanto” (132). Lezama apoyó la Revolución. Pero la comprendió como una etapa de hecatombes, un entretejido de sacrificios y carencias necesario para la conquista de la era imaginaria, que finalmente imantaría al pueblo cubano. Escribe en “El 26 de Julio: imagen y posibilidad”, un ensayo publicado en *La gaceta de Cuba*, en 1968:

La imagen es la causa secreta de la historia. El hombre es siempre un prodigio, de ahí que la imagen lo penetre y lo impulse. La hipótesis de la imagen es la posibilidad. Llevamos un tesoro en un vaso de barro, dicen los Evangelios, y ese tesoro es captado por la imagen, su fuerza operante es la posibilidad. Pero la imagen tiene que estar al lado de la muerte, sufriendo la abertura del arco en su mayor enigma y fascinación, es decir, en la plenitud de la encarnación, para que la posibilidad adquiera un sentido y se precipite en lo temporal histórico. Ese tesoro que lleva escondido un ser prodigioso como el hombre, puede ser tan sólo penetrado y esclarecido por la imagen. La imagen apretada a la muerte, al renunciamento, al sufrimiento, para que descienda y tripule la posibilidad (1981: 19).

La imagen, última forma de su poesía religiosa, termina de definirse con la Revolución.

VII. EL BARROCO DE LEZAMA LIMA

Lezama terminó de definir sus ideas con el esclarecimiento de la imagen durante los primeros años de la Revolución. Esto no significa que no siguiera escribiendo. Por el contrario, continuó con el ritmo sostenido de su escritura. La celebridad que Cuba logró con la Revolución coincide con la que él mismo obtuvo unos años después con la publicación de *Paradiso* (1966). Después de 1959 sacó el poemario *Dador* y el libro de ensayos *La cantidad hechizada*. Dejó también manuscritos inéditos, papeles en los que estaba trabajando el último tiempo y que fueron publicados post-mortem, como *Fragmentos a su imán* (1977) y *Oppiano Licario* (1977). Pero en este trabajo preferimos concluir con la Revolución. Esto se debe a dos cuestiones. En primer lugar, la crítica se ocupó profusamente de la novela *Paradiso*, razón por la cual no tiene mucho sentido volver a un texto tan visitado y tan excelentemente comentado. Además, las ideas de Lezama, y particularmente su concepción del barroco, quedaron definidas a principios de los años '60. Esto nos permite establecer una sistematización de su literatura tal cual la hemos estudiado hasta acá. A eso nos abocaremos a continuación.

De la claridad a los misterios de las catedrales

En "Un día del ceremonial", escrito hacia la década del '60, Lezama destacó dentro de sus revistas las páginas que cada generación debería releer. Según entiende, *Orígenes* dejó una multitud de textos memorables en ese sentido. La brevedad de las otras le permite recuerdos más selectos. De *Nadie parecía* destaca las reflexiones sobre poesía de Sidney y Shelley. De *Espuela de plata* subraya un texto hermético de Crisipo. La mención más interesante es la que hace sobre *Verbum*. Lezama comenta que todas las generaciones deberían releer las páginas de Claudel para el centenario de Descartes, que se publicaron en el último número de esa vieja y breve revista universitaria. Según sus palabras, el poeta "establece que la tradición de las ideas "claras y distintas", no es la única de Francia, que más allá de la *clarté* está el misterio de las catedrales" (1981: 45). La idea es representativa del conjunto de la literatura de Lezama Lima. Efectivamente, basándose en Claudel, pero también en Valéry, el escritor estableció un corrimiento respecto de la razón como una forma de instalar su concepción barroca de la literatura. Por consiguiente, es importante tomar su sugerencia para establecer un panorama sintético a través de sus abundantes reflexiones sobre la filosofía cartesiana.

Naturalmente, el texto central en este sentido es el de Claudel. En ese ensayo, respuesta a una encuesta sobre Descartes preparada por *Les nouvelles littéraires*, el poeta sostiene que Descartes no es un gran escritor. Sus argumentos son violentos. Enjuicia una frase observando que se trata de una jerigonza. Luego recuerda que, en lugar del francés, su idioma natural para la escritura era el latín. Por otra parte, Claudel considera que Descartes hizo un uso macarrónico de esa lengua, lo cual lo lleva a concluir que su influencia sobre los escritores es nula. El poeta se pregunta entonces por su importancia para el pensamiento. Su rechazo no es menos

contundente. Para Claudel, Descartes toma las operaciones con las cosas, cuya responsabilidad le corresponde tanto a la razón como a los sentimientos y sensaciones, pero las reduce a cuestiones de aritmética. La definición de los conceptos le parece vaga y confusa (enumera siete usos distintos de “verosimilitud”). Le concede algunos aciertos, aunque lo hace para calibrar mejor la ironía: “En realidad lo que Descartes tiene a su favor es su coraje intrépido y su confianza ingenua –también loable-, en la razón humana, que no sabe utilizar, por lo menos en el *Discurso*, de una manera especialmente notable” (1937: 1, 231). Concluye Claudel:

Resumidas cuentas, Descartes al proclamar los derechos del pensamiento individual, ha sido en su categoría algo como Lutero que reclamaba la libertad de conciencia. El uno ha sido padre de sectas, el otro de sistemas o como dice Voltaire de “novelas” más extravagantes unas que otras, desde las de Spinoza hasta las de Herbert Spencer. Que los matemáticos celebren pues la memoria de ese gran hombre que entero les pertenece. Nada le deben los escritores (232).

La importancia que Lezama le concede a este texto de Claudel está directamente relacionada con la lectura crítica que él mismo hizo de Descartes. Otro de sus puntos de apoyo, en este sentido, es el volumen *Les pages immortelles de Descartes*, que Paul Valéry publicó en 1941. Como destaca Löwith, en ese texto Valéry habla del “egotismo” cartesiano (2009: 24-25). Es decir, el poeta admira la segura voluntad con la cual Descartes establece un nuevo principio para la filosofía a partir de la conciencia y la inmovible afirmación de su personalidad. En efecto, a Valéry lo cautiva ese gesto asombroso de colocar la certeza inicial en el yo, haciendo tabla rasa de todo lo heredado, para luego comenzar a construir todo el pensamiento de cero. Por ese motivo se concentra en las primeras partes de los grandes textos cartesianos. En primer lugar, en el método de la duda, en la resolución de Descartes de rechazar cualquier idea que tenga aunque más no sea una sombra de sospecha; y en segundo término, en la conclusión de que se puede dudar de todo, menos de que se duda, es decir, de que pienso, y de que, por pensar, existo. Valéry admira en Descartes ese gesto prodigioso de volver a elaborar el pensamiento universal a partir de la plena conciencia del sujeto. Escribe por ejemplo al final del volumen:

Me pregunto, pues, qué es lo que me impresiona más en él, porque precisamente eso es lo que puede y debe seguir viviendo [...]. Lo que hechiza en él es la conciencia de sí mismo, de todo su ser reunido en su atención, conciencia penetrante de las operaciones de su pensamiento; conciencia tan voluntaria y tan precisa que hace de su Yo un instrumento cuya infalibilidad no depende más que del grado de la conciencia que de ella tiene (2005: 109).

Para afirmar esta admiración, Valéry deja de lado una gran cantidad de cosas que le atribuye a la época y que condena al error. Así, desdeña su metafísica, que para él únicamente tiene valor desde el punto de vista de la historia de la filosofía; la misma suerte corren, a los ojos de Valéry, sus concepciones de la física y la anatomía, de un mecanicismo absolutamente

superado. Mención aparte merecen sus pareceres sobre la religión. Para Valéry, los importantes apoyos religiosos del filósofo no son más que monedas con las que paga su deuda con la época. Todo eso empalidece al lado de la adquisición de esa conciencia absoluta a partir de la cual el hombre puede medir el mundo que se encuentra a su alrededor. Sin duda, tiene razón en lo que respecta al argumento del Genio Maligno y la comprobación de la existencia de Dios. Ciertamente, esto último es una condición necesaria para pasar de la certeza de la existencia a la elaboración del resto de las ideas. Pero, al dar este paso, Descartes transforma la imagen usual que se tenía de Dios, al identificarlo con la razón.

Sin embargo, Valéry rechaza también los gestos poco cartesianos de Descartes. Por ejemplo, le parece algo absolutamente exótico que, luego de descubrir la autoafirmación del yo como forma de establecer la certeza del conocimiento, se disponga con toda naturalidad a atender a los oráculos de sus sueños y a encomendarse a la Virgen Sagrada. Así relata los sucesos del 10 de noviembre de 1619, jornada durante la cual Descartes vive su iluminación:

Los precede —dice Valéry— un periodo de atención y de excitación intensas durante el cual se declaran la luz y la certidumbre, el proyecto maravilloso (*mirabilis scientiae fundamenta*) deslumbra a su autor. Ebrio de fatiga y de entusiasmo, se acuesta y sueña tres sueños. Se los atribuye a un Genio (un “Daimon” que hubiera creado en él). Por último, recurre a Dios y a la Virgen Santísima, implorando su ayuda para tranquilizarse acerca del valor de su descubrimiento. Mas ¿qué descubrimiento es este? He aquí lo más asombroso de tal episodio. Pide al cielo que le confirme en su idea de un método para conducir bien su *Razón*, y el tal método implica una creencia y una confianza fundamentales *en sí mismo*, condiciones necesarias para destruir la confianza y la creencia en la autoridad de las doctrinas admitidas (33-34).

Por lo que se puede deducir de sus *Diarios*, Lezama leyó atentamente a Descartes en 1939. La primera entrada, fechada el 18 de octubre de ese año, está dedicada al filósofo francés. Las notas continúan hasta el mes siguiente. Luego se dispersan en entradas sueltas, aunque repite su nombre en varios de los ensayos de los años '50, como si en esa época inicial, de fines de 1939, hubiera llegado a una serie de ideas sobre el filósofo que luego no cambiaría en lo sustancial. La lectura de Lezama puede entenderse como una combinación de los reproches de Claudel y las exclusiones de Valéry. Como el primero, el escritor entiende que la poesía está colocada del lado de los “misterios de las catedrales”; pero, tomando la lectura crítica de Valéry, comprende que los enigmas religiosos no están afuera de la obra de Descartes, sino que son parte constitutiva de ella. Con esto, elabora una lectura que hoy en día, tras Derrida, identificaríamos con la deconstrucción.

Esta perspectiva aparece límpida en la primera entrada de su *Diario*. Esto no se debe a que lo diga abiertamente, sino a que comienza forzando el *Discurso del método*, al sostener que el pensamiento cartesiano tiene raíces poéticas y religiosas. Escribe en esa entrada:

Descartes creía, he ahí otra de las muchas raíces poéticas de [su] pensamiento, en la mayor calidad de aquellos países que han tenido un Licurgo, que *a priori* le dictase sus leyes, más que en aquellos otros pueblos que han encontrado su legislación social después de haber construido su experiencia sobre las agitaciones de su intimidad social. Es decir, Descartes prefiere aquellas leyes que se escribían en versos, y que cuando venía el momento del mal humor, le llegaban, para remediarlo en forma de canción.

A renglón seguido, se muestra no tan sólo poeta sino también religioso. Habiendo sido inventadas las leyes por uno solo tendrían el mismo fin, dice, reconociendo la verdad del arbitrio del católico (1994: 17).

En esta entrada, Lezama alude al segundo capítulo del *Discurso del método*. Allí, Descartes afirma la necesidad de reconstruir el conocimiento sobre bases sólidas y comprobadamente verdaderas. Según sostiene, es mejor elaborar el pensamiento por propia cuenta que recurrir a las opiniones ajenas. Para comprobarlo, pone dos ejemplos. En uno de ellos se refiere a los edificios. Señala que es mejor la obra hecha por una sola persona que la que levantaron varios artesanos: “Así vemos que los edificios, que un solo arquitecto ha comenzado y rematado, suelen ser más hermosos y mejor ordenados que aquellos otros, que varios han tratado de componer y arreglar, utilizando antiguos muros, construidos para otros fines” (1970: 35). El otro ejemplo es el que glosa Lezama:

Así también –escribe Descartes–, imaginaba yo que esos pueblos que fueron antaño medio salvajes y han ido civilizándose poco a poco, haciendo sus leyes conforme les iba obligando la incomodidad de los crímenes y peleas, no pueden estar tan bien constituidos como los que, desde que se juntaron, han venido observando las constituciones de algún prudente legislador. Como también es muy cierto, que el estado de la verdadera religión, cuyas ordenanzas Dios solo ha instituido, debe estar incomparablemente mejor arreglado que todos los demás. Y para hablar de las cosas humanas, creo que si Esparta ha sido antaño muy floreciente, no fue por causa de la bondad de cada una de sus leyes en particular, que algunas eran muy extrañas y hasta contrarias a las buenas costumbres, sino porque, habiendo sido inventadas por uno solo, todas tendían al mismo fin (1970: 36).

En la entrada del 18 de octubre, Lezama convierte este ejemplo secundario en un argumento central del *Discurso del método*. Recupera a Licurgo bajo el retrato que Plutarco hizo en las *Vidas paralelas*. Según Plutarco, antes de reformar el Estado, Licurgo viajó por Creta y luego por Asia y se interesó por la organización política que encontró en esas ciudades. En cada una de ellas defendió la necesidad de la poesía para la organización social. Así lo relata Plutarco:

Con amistad y agasajo inclinó a que pasase a Esparta a uno de los que [en Creta] gozaban mayor opinión de sabios y políticos, llamado Tales; en la apariencia, como poeta lírico, de que tenía fama, y para hacer ostentación de este dote; pero, en realidad, con el objeto de que hiciese lo que los grandes legisladores: porque sus canciones eran discursos que por medio de la armonía y el número movían a la docilidad y concordia, siendo de suyo graciosos y conciliadores. Así los que lo oían se dulcificaban sin sentir en sus costumbres, y por el deseo de lo honesto eran como atraídos a la unión, del encono que era entonces como endémico de unos contra otros [...] De Creta se trasladó Licurgo al Asia [...]

Descubriendo allí primero, según parece, los poemas de Homero guardados por los descendientes de Creofilo, y admirando en ellos entre los episodios que parece fomentan el deleite y la intemperancia, mezclada con gran artificio y cuidado mucha política y doctrina, los copió con ansia, y los recogió para traerlos consigo (1821: 84-85).

Luego de abandonar Asia, Licurgo se dirige a Delfos. Recibe entonces el oráculo de que “el dios le daba e inspiraba un gobierno que se había de aventajar a todos”. Con ese designio vuelve a Esparta y hace la reforma del Estado. Como recuerda Lezama, para Descartes era mejor una religión que desde el principio hubiera sido dictada por Dios. Lo mismo cabe decir en relación con la poesía. Las leyes que expone Licurgo en la famosa Gran Retra tienen la misteriosa enunciación del verso y los mensajes oraculares. Según concluye, Descartes habría tenido entonces una insospechada influencia poética para su teoría del conocimiento.

Este tipo de pasajes “anticartesianos” le permitieron a Lezama hacer una inversión crítica de los textos del filósofo francés. Reconoció con Claudel que la poesía se encontraba en los misterios de las catedrales. Pero, tomando en cuenta las sugerencias de Valéry, los encontró en los textos cartesianos. Así, a partir del *Discurso del método*, elaboró una teoría poética singular. Ésta es una de las claves de “Introducción a un sistema poético”, publicado en *Orígenes*, el número 36, de 1954 y, ese mismo año, en *Tratados en La Habana*. En ese ensayo, Lezama vuelve a Descartes de acuerdo con el enfoque que había perfilado en los *Diarios*. Pone en el centro de sus especulaciones al Genio Maligno, figura mediante la cual el filósofo lleva la duda a la hipérbole, en tanto el Genio puede engañarlo de todo y por lo tanto nada, ni siquiera las verdades matemáticas, pasan la prueba de la verdad. En el ensayo Lezama empieza comentando el temor que le produce esta capacidad aparentemente indestructible que tienen el engaño y el error. Según confiesa, lo aterra el hecho de que, en Descartes, “la sucesión de sus asociaciones causales parece regida por la gracia, pero sus ejemplos parecen recibir siempre la helada de la duda hiperbólica” (325). Y enseguida glosa los ejemplos de las *Meditaciones metafísicas*:

Si pongo la mano en la cera no hay duda que existe, si pasan figuras envueltas en sus capas bajo mi ventana, son hombres. Pero qué fácil en los juegos de luces y el calórico volver a dudar de la cera en la sensación, y los resortes homunculares envueltos en sus capas, figura y movimiento, no son hombres (1954: 36, 325).

Sin embargo, Lezama convierte la duda hiperbólica en una de las formas mediante las cuales el poeta puede acceder al ascetismo necesario para la elevación mística. Con esto, invierte los términos cartesianos. Para él, el genio maligno, la desconfianza absoluta en las pruebas que nos proporcionan los sentidos, vacían el mundo, del mismo modo que el alma, en San Juan, afirma que “nadie parecía”. Por eso, según comenta en el *Diario*, “Todo poeta construye previamente su *Discurso del método*” (17). Es decir, todo escritor debe ante todo vaciar el mundo para proceder a la creación. Descartes remonta ese vacío con el solo uso de la

razón; Lezama baja hasta esa noche para situarse en los “misterios de las catedrales”, buscando con esto ocupar lo desconocido. Escribe en “Introducción a un sistema poético”:

Si el espacio no dispara flechas contra sus sentidos, si no impresiona su superficie, dice en la *Meditación* sexta, está vacío. Ignoraba tal vez la fuerza creadora de la distancia, del Eros lejano, el rejuego de la ausencia engendrando una escintilación. Olvidaba que en ese simbolismo corporal, y que no es sino la duda hiperbólica reobrando sobre el mismo cuerpo, las distancias del cuerpo corresponden a sus posibilidades de creación (1954: 36, 146).

Lezama acompaña a Descartes hasta el vacío del mundo. Pero luego, en lugar de ensamblar uno a uno los andamiajes lógicos de las ideas claras y distintas, toma el camino de la ocupación poético-religiosa del vacío por parte del ser de la poesía. En este sentido, el barroco de Lezama es una estética anticartesiana escrita en los bordes mismos de Descartes.

El barroco como lenguaje americano

Para Lezama, las posibilidades del barroco se encuentran en América Latina. En *La expresión americana* (1957) es contundente: “Después del Renacimiento la historia de España pasó a la América, y el barroco americano se alza con la primacía por encima de los trabajos arquitectónicos de José Churriguera y Narciso Tomé” (100). Pero ésta es una idea muy temprana. En “Las imágenes posibles” (1948), un ensayo publicado en los números 17 y 18 de *Orígenes*, concluye de manera metafórica, utilizando el símbolo del toro, animal en el que se metamorfoseó Zeus para raptar a Europa:

Europa con su blancura y su abstracción está sola en la playa. No hay la novela de Afganistán ni la metafísica americana. Europa hizo la cultura. Y aquel verso: “tenemos que fingir hambre cuando robemos los frutos”. ¿Hambre fingida? ¿Es eso lo que nos queda a los americanos? Aunque no estamos en armonía ni en ensueño, ni embriaguez ni preludio: el toro ha entrado en el mar, se ha sacudido la blancura y la abstracción, y se puede oír su acompasada risotada baritonal, recibe otras flores en la orilla, mientras la uña de su cuerpo raspa la corteza de una nueva amistad (1948: 18, 307).

El barroco de Lezama es indisoluble de este desplazamiento hacia lo americano. Podemos comprobarlo en “Sierpe de don Luis de Góngora”, un ensayo que apareció en *Orígenes*, en 1951. Lezama toma como punto de partida los trabajos de Dámaso Alonso. En “Claridad y belleza de las *Soledades*” (1927), el filólogo señala que Góngora no era un poeta de la oscuridad, sino todo lo contrario, un gran lírico de la luz. En principio, Lezama sigue el argumento casi sin modificación. En todo caso, lo refunde en su prosa plástica y oscura. En las primeras líneas, describe por ejemplo el retrato de Góngora que pintó Velázquez. Lezama destaca la severidad, el gesto adusto, la amargura. Pero esas notas le sirven para subrayar y explicar la luminosidad de su poesía. Lezama caracteriza a Góngora “como el Tobías sombrío que detiene en sus manos los cuerpos de gloria para que la luminosidad los defina para los ojos”

(1951: 28, 240). Para Lezama, el poeta cordobés alza los objetos, con impulso gótico, para que reciban el rayo luminoso de su incomparable capacidad metafórica.

En el ensayo, el escritor continúa alegorizando la potencia de Góngora a través de dos animales. Por un lado, habla del animal carbunclo. Se trata del sentido “que concurre al rostro de cada metáfora para fabricar el arco de chispa que lo una a la luminosidad mayor de la ofrenda” (242). Por otro lado, Lezama compone el símbolo de la cabra de Amaltea, memoria hiperbólica a través de la cual Góngora está en condiciones de poblar las ausencias con recuerdos de diferentes culturas. El escritor toma este animal de la mitología griega. Amaltea recibe a Zeus y lo oculta de la ferocidad de su padre Cronos. La ninfa amamanta al dios con la leche de su cabra. Cierta vez, se rompe uno de sus cuernos, convirtiéndose en un cuerno de la abundancia. Góngora carga con su rayo metafórico y con esta potencia de creación. Para Lezama, la cabra es una necesidad. Esto se debe a que Góngora se tuvo que conformar con el árido y despoblado paisaje de las sierras de Córdoba. Con la cabra “destrenza tan multiplicada y ofuscadora cuantía de peces, jerifaltes y constelaciones, que el paisaje se detiene por la brevedad del terror de su propia serranía, o por una desproporción entre la regalía y las manos y bandejas que no alcanzan” (244).

Pero, como lo había hecho en “Soledades habitadas por Luis Cernuda” (1936), Lezama vuelve en este ensayo a extrañar en Góngora la falta de oscuridades⁶⁰. En este caso no habla de las posibilidades que había abierto el surrealismo o la poesía contemporánea, sino que recupera el trabajo que había hecho en *Nadie parecía* alrededor de San Juan. Lezama encuentra, así, las dos mitades en las que se divide el siglo XVII español: “El escándalo del aire, producido por los objetos luminosos de don Luis, vuelca colérica el ave cetrera sobre la propia parábola de su identificación, mientras que el disfraz aportado por San Juan, llena los sentidos de poblaciones y plazas nocturnas” (250). Sin embargo, Lezama no entiende que San Juan haya superado a Góngora en lo que respecta a la verdad de la poesía. Son dos modos distintos, que tienen sus aportes y sus deficiencias. Góngora levanta su rayo para elaborar el único sentido de la luz, que es mostrar los objetos, mientras que San Juan ocupa el agua de los misterios, sustancia informe y originaria de los órficos, pero sin que esto lo lleve a ningún conflicto en cuanto a la palabra, en tanto el “no” de la noche “termina como una ocupación suavemente placentaria del sí” (251).

Lezama reclama la integración de estas dos posibilidades. Ése es su barroco. Pero antes anota que la separación de los dos poetas significó la imposibilidad de construir en España una gran poesía luego del siglo XVII:

⁶⁰ Lezama comprende la complejidad de Góngora a través de la inscripción del poeta en la tradición del *trovar clus*. Pero entiende también que, a pesar de eso, Góngora no logra penetrar en la oscuridad. Así, señala que el golpe de luz “nos obliga a torcer el rostro, y somos entonces nosotros los que, confundidos, creemos en el añadido o ciempiés de la interpretación. Por el contrario, otorga el único sentido, la plenitud para alancear momentáneamente una pieza fija del gusto” (242).

el español perdía el sentido de la gran poesía, y tal vez para siempre dentro de la perspectiva crepuscular de la época, pues no puede predecirse la remoción de los viejos dioses o el surgimiento de los dioses nuevos –al oponerse por su sin sentido a un vivir teocrático; manifestándose un dualismo, es cierto que en una de las formas más grandiosas alcanzadas por la cultura occidental, entre el gongorino rayo de reencuentro y reconocimiento y las bienaventuradas aguas placentarias de San Juan. Cuando ese dualismo sea vencido, volviéndose a sumergir en ese infuso espejeante, en el que el propio sentido del vivir adquiriera una forma más sacramental; un misterio conocido al tocar la carne del hombre, volverá a presentarse la necesidad poética como un alimento que rebasa la voracidad cognoscente y de gratuidad en el cuerpo (252).

Las posibilidades del barroco se encuentran en la unión de esos dos estilos. Repite Lezama: “Será la pervivencia del barroco poético español las posibilidades siempre contemporáneas del rayo metafórico de Góngora envuelto por la noche oscura de San Juan” (252). Pero la unión de los dos estilos no es posible en la España del siglo XVII y acaso no sea posible de ahí en más. Es en América donde puede abrirse ese barroco de los misterios. Escribe Lezama, hablando del rayo metafórico de Góngora y los nuevos monstruos americanos:

Si aquel rayo se destruyese sobre los nuevos calendarios y máscaras, sobre las nuevas vegetativas somnolencias, Góngora hubiese vencido aquel irritable desgano, que parece entorpecer la suerte y riesgo final de las *Soledades*. Su fiera pertenencia, que parece fundir en el verso la dureza del cuarzo romano con la magia de la luz Córdova-Bagdad, se desgarrar y entrechoca, se subdivide en las lentas torres metafóricas de su nervioso y duro hastío, al tener que reconocer los lestrigones conocidos. Su rayo estaba hecho para hundirse, apoderándose de los nuevos monstruos (257).

América constituye el lugar en el cual pueden integrarse la potencia metafórica de Góngora y el descenso a lo desconocido de San Juan. Pero esto no significa que Lezama entendiera el barroco como la representación de una naturaleza exuberante. Para comprender su posición, es importante compararlo con Carpentier. Carpentier justificó el barroco a partir de la representación. Si bien se interesó por la vitalidad todavía incólume de los mitos americanos, lo fundamental en su defensa del estilo barroco se encuentra en que éste es necesario por la arquitectura, 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” (1975: 188-189). Para Lezama, la extrañeza del paisaje no resulta interesante en sí misma. Ciertamente, el toro europeo, que ha viajado a través del atlántico y se desprende, en la orilla, de blancura y abstracciones, se topa con una naturaleza extraña, para la cual carece de palabras, como lo atestiguan las crónicas de conquista. Pero Lezama radicaliza el argumento de la extrañeza americana, señalando que la naturaleza desconocida impulsa tanto una descripción como una apertura a lo desconocido. Escribe en “A partir de la poesía”:

La imantación de lo desconocido es por el costado americano más inmediata y deseosa. Lo desconocido es casi nuestra única tradición. Apenas una situación o palabras, se nos convierten en desconocido, nos punza y arrebat. La atracción de vencer las columnas en

su limitación, o las leyes del contorno, está en nuestros orígenes, pues parece como si el misterioso Almirante siguiese desde el puente nocturno el traspaso de la sexta y la séptima moradas donde ya no hay puertas, según los místicos, y existe como la aventura de la regalía en el misterio (1977: 823).

En "La posibilidad en el espacio gnóstico americano" (1959), Lezama desarrolla este planteo. En el ensayo vuelve a recordar a Descartes, el enfrentamiento de la seguridad del sujeto con un espacio que puede ser real o irreal, aceptado o desmentido como una niebla de fenómenos engañosos. Pero Lezama, tomando como referencia a Heidegger y Pascal, crea la noción de "espacio gnóstico". Se trata de "lo otro sagrado", es decir, lo invisible, lo irreal, la infinitud, buscan su momentánea transparencia, el signo en la materia, o ya la posibilidad en la infinitud" (1981: 102). El hombre y el espacio pueden existir. Pero lo desconocido americano se transforma en un signo de ese otro espacio, esa zona sagrada del misterio en la cual ambos se diluyen y se crean. El barroco de Lezama es este margen de la filosofía cartesiana, que desciende como San Juan a las aguas oscuras de la creación, portando el rayo metafórico de la poesía gongorina. Ése barroco únicamente puede darse en suelo latinoamericano.

Americanismo y barroco

En la historia de la recepción, el barroco quedó del lado de la irracionalidad. En el siglo XVIII, Luzán lo opuso al proyecto de la doctrina clásica. Con los románticos, según ya lo anunciaba el iluminismo de Quintana, el teatro de Lope y Calderón comenzó a revalorizarse en la medida en que la razón perdió sus prerrogativas en el campo de la estética y comenzó a plantearse la idea novedosa del espíritu nacional. El modernismo y las vanguardias no olvidaron ese legado. Los escritores de fines del siglo XIX y principios del XX comprendieron también que el barroco formaba parte de la historia de la lengua y la cultura nacionales. Pero a la vez le dieron nuevos sentidos. El modernismo comprendió el barroco como un discurso capaz de expresar los síntomas irreductibles de la modernidad. En este sentido el barroco se colocó en el campo opuesto al proyecto racional, vinculándose con cuestiones como la locura, la decadencia y la enfermedad. Si bien los escritores de la generación del '27 no continuaron esta perspectiva, retomaron por un lado la concepción romántica de la cultura nacional y por el otro desvincularon la literatura de la razón, al asignarle un propósito exclusivamente estético.

La obra de Lezama forma parte de esta cadena de recepción. El escritor coloca el barroco en los márgenes de la filosofía de Descartes. Éste no es un autor cualquiera. Pero lo más importante es que en su obra funciona como el eje del proyecto de la modernidad. A partir de sus textos Lezama comprende las dos grandes tradiciones de la cultura occidental, que son las ideas claras y distintas y la búsqueda católica de lo desconocido. Como se sugirió antes, se pueden identificar algunos momentos de la historia de la recepción del barroco con los cuales mantiene una mayor vinculación. En primer lugar, Lezama retoma la idea romántica de la

identidad nacional. En segundo término, propone una vuelta culturalista a los planteos del modernismo y, en parte, del surrealismo, que ejercieron algunos de los escritores del '27, como Luis Cernuda. En efecto, Lezama retoma la idea de que en el hombre habitan dos realidades irreductibles entre sí. Podemos llamarlas de diversas maneras, según el eje que tomemos como referencia. Así, conciente/inconciente, razón/locura, superficie/profundidad, vida diurna/vida onírica. La cuestión es que Lezama, desde sus poemas juveniles, propone una estructura literaria similar. Sólo que en su caso la otra escena de la vida aparece como una plenitud que excede completamente la vida individual. Incluso en el juvenil *Inicio y escape*, Lezama tiende casi desde el principio a la búsqueda de los orígenes del mundo en general. Pero lo cierto es que sus ideas en este sentido terminan de definirse en la madurez. En *Nadie parecía* logra la comprensión católica del ser y el existir. En "Sierpe de don Luis de Góngora" sostiene que el barroco es un lenguaje que tiene como propósito entrar a lo desconocido. En eso quedamos y éste es el punto a partir del cual se puede presentar su obra como uno de los ejes por los cuales pasa el mapa del barroco latinoamericano durante la primera mitad del siglo XX.

Si bien es imposible hacer generalizaciones, podemos decir que al menos parte del pensamiento del período tiene como eje la cuestión de la identidad americana. Como vimos la final del apartado anterior, hacia la década del '50 Lezama ingresa en ese campo de problemas. El momento cúlmine es la publicación de *La expresión americana*. En el excelente prólogo a la edición del Fondo de Cultura Económica, Irlemar Chiampi destaca algunas cuestiones que son de suma importancia en este sentido. En primer lugar, Chiampi recuerda que originalmente el libro fue un ciclo de cinco conferencias, que el escritor leyó en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de La Habana en 1957. Cabe agregar que el volumen es la única publicación orgánica preparada por Lezama en lo que respecta al género ensayístico. En segundo lugar, Chiampi sostiene que el trabajo se incluye en el ensayo americanista. La crítica sitúa sus inicios con Sarmiento, Bilbao y Lastarria, continúa con las cumbres de Martí y Rodó, para finalizar con la mención de lo que serían los contemporáneos de Lezama Lima, que son Mariano Picón-Salas, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. En otras palabras, el escritor concluye la elaboración de sus ideas en el marco del discurso americanista. Pero si bien es un exponente tardío de esta tradición, al insertarse en ella Lezama divide ese campo y permite trazar un mapa sobre las valoraciones del barroco en la primera mitad del siglo XX. Este mapa está basado en tres actitudes distintas, que son las de Picón-Salas, Henríquez Ureña y Lezama Lima.

Entre la multitud de intereses comunes de los americanistas, el que resalta es el de la historia de la cultura. Todavía los exponentes tardíos, como *La expresión americana* y *El laberinto de la soledad* (1950), establecen interpretaciones sobre la identidad a través de una revisión del pasado. Uno de los grandes aportes de esta perspectiva es la restitución de la vida colonial, que había sido intelectualmente despreciada tras las revoluciones de independencia. Esta vuelta al pasado les permitió elaborar un planteo sólido sobre lo que en ese entonces podía

considerarse como la esencialidad del “alma criolla”. Con esto, el americanismo propuso una continuidad entre la vida colonial y las naciones surgidas a principios del siglo XIX. Se trata de una tradición de larga duración, establecida a través de la idea de que desde el desembarco de los primeros cronistas se constituyó algo nuevo, expresión de una identidad que, consolidada con los años, llevó a los americanos a la revolución. Se pueden encontrar innumerables razones que expliquen esta manera de acercarse al pasado. La más evidente es que con este proyecto lograron recuperar una gran cantidad de autores y americanizaron otros tantos que, como sucede con los cronistas de la conquista, fueron los primeros en describir el Nuevo Mundo.

El americanismo hizo un tipo de trabajo con los documentos que se puede caracterizar a partir de un ejemplo. En la carta “Alboroto y motín de los indios de México”, que Carlos de Sigüenza y Góngora le mandó a Arriola, se lee lo siguiente:

No soy tan amante de mi patria, ni tan simple, que no persuada a que cuanto hay y se ejecuta en ella es absolutamente lo mejor del mundo; pero aunque no he salido a peregrinar otras tierras (harto me pesa), por lo en extremo mucho que he leído paréceme puedo hacer concepto de lo que son y de lo que en ellas se hace. Con este presupuesto le aseguro a vuestra merced con toda verdad no haber tenido que envidiar México a otro cualquier lugar, que no fuere esa corte de Madrid (donde no hubo representación sino realidad) en esta función (1692: 101).

Para la historiografía reciente, uno de cuyos grandes y tempranos exponentes lo constituye el volumen de Halperín Donghi *Tradición política española e ideología revolucionaria de Mayo* (1961), este orgullo que ejemplifica Sigüenza y Góngora no puede desvincularse del hecho de que está ensamblado en una estructura política cuya cabeza es la corona española. Se lo ve claramente al final del pasaje, en el cual el letrado coloca a Madrid por sobre cualquier otra región perteneciente a la monarquía. La misma conclusión puede extraerse unos párrafos después. Sigüenza y Góngora describe una inundación. El agua, según nos cuenta, arrasó con todo lo que encontró a su paso. No privilegió las “casas de los indios, por ser muy débiles”, ni la de los “españoles que estaban por las lomas y valles” (102). Como señala Chiaramonte para el conjunto de la cultura colonial, Sigüenza y Góngora puede sentirse un mexicano frente a otra ciudad virreinal, pero es un español si se piensa en relación con los indígenas de su misma región (2003: 110-111). Distinta es la lectura de los americanistas. Para autores como Picón-Salas, Henríquez Ureña y Lezama Lima, este tipo de orgullo constituye un dato central y sirve de base para afirmar la idea de que la identidad americana se conformó durante el florecimiento del mundo colonial. Según su perspectiva, ese sentimiento creció hasta que, plenamente conciente, desencadenó las revoluciones.

Como ya se dijo al principio de esta segunda parte, el americanismo se basó en el concepto de transculturación de Ortiz. O, mejor dicho, Henríquez Ureña, Picón-Salas y Lezama Lima establecieron una idea igual de compleja de cómo se producen los intercambios y los

mestizajes culturales. Ortiz pone un especial hincapié en que, cuando dos o más culturas mantienen un diálogo más o menos sostenido, comienzan a aparecer nuevas formaciones culturales. La historia del tabaco, que relata a lo largo del *Contrapunteo*, es ilustrativa en este sentido. El tabaco es originario del Caribe. Entre los indígenas, jugaba un rol central en “los ritos sacro-sociales que intervenían en la realización de las más importantes actividades económicas, como la comida, la caza, la agricultura, el tejido de una red o el labrado de una canoa” (206). Los españoles, dentro del catolicismo y de acuerdo con las disposiciones sentimentales y racionales a las que éste los inclinaba, satanizaron sus rituales y en consecuencia vieron en el consumo del tabaco un acto diabólico. Si bien con esto segregaron los cultos y las prácticas indígenas, lo que consiguieron fue establecer una zona de transculturación. Esto se debe a que, al demonizar el tabaco y los rituales aledaños, los españoles le dieron una insospechada efectividad. Los primeros colonizadores, asegura Ortiz, comenzaron así a incorporarlo, dentro de un proceso más vasto de mestizaje cultural y racial:

los blancos conquistadores no siempre resistían la tentación de consultar a los sacerdotes de los conquistados y experimentar sus portentosas prácticas, fuere por casualidad o por pecaminoso sensualismo. Y, sobre todo por afán de esperanza cuando, ante un dolor pertinaz y fracasados ya los tratamientos médicos y las virtudes de los relicarios, oraciones y conjuros, los desesperados acudían a los artilugios de los hechiceros indios, entregándoles la futura seguridad mítica de sus almas a cambio de un alivio real a sus dolores presentes (208).

Al principio, el tabaco se difundió entre los estratos bajos de la población. Los primeros que se hicieron al hábito del cigarro fueron los esclavos traídos de África. Lo adoptaron rápidamente y al poco tiempo comenzaron a venderlo en los puertos. Luego, en un proceso que duró siglos, el producto comenzó a difundirse de los barcos al mundo, según una transculturación compleja que puede reducirse en lo esencial a dos etapas. En la primera, el tabaco se transformó en un bien hedonista. Para conjurar las condenas institucionales, a fines del siglo XVI y a lo largo del XVII se le adjudicó propiedades medicinales. Pero finalmente se impuso el criterio todavía al uso, como mercancía cuyo significado es estrictamente económico.

Los americanistas comprendieron el desarrollo de la cultura a partir de este esquema de conflictos y resoluciones parciales. Por supuesto, se diferenciaron a la hora de comprender el proceso. Pero compartieron los dos niveles básicos del análisis. En primer lugar, defendieron la acción de España en el territorio americano. En este sentido, Henríquez Ureña, Picón-Salas y Lezama Lima adscriben al hispanismo. Pero el contacto con los aborígenes, a lo que se suma la lejanía de la Península, las novedades geográficas y los diferentes problemas que afrontaron, desde el principio le impusieron importantes variaciones a la raíz hispánica original. Para los americanistas, este proceso, iniciado con la conquista, fue el que conformó el “alma criolla”.

Pero si bien pertenecieron a este tronco ideológico común, Henríquez Ureña, Picón-Salas y Lezama Lima se diferenciaron visiblemente entre sí en lo que respecta a cuestiones puntuales. Uno de los ejes en este sentido lo constituye el barroco. Por esta razón, podemos comprender el barroco de la primera mitad del siglo XX como un concepto que está planteado en el mapa intelectual que componen las actitudes de los tres intelectuales americanos. A eso nos referiremos para terminar.

El mapa de las tres actitudes ante el barroco

Las distintas valoraciones que los americanistas hicieron del siglo XVII pueden comprenderse a partir del lugar en el que se colocaron respecto de la razón. Picón-Salas enmarcó su historia de la cultura en lo que a grandes rasgos podemos llamar el proyecto de la Ilustración, Henríquez Ureña situó el eje en una mezcla de vitalismo y racionalidad y Lezama Lima planteó su relato a partir de la ocupación religiosa de lo desconocido. Así, el ensayista venezolano rechazó el barroco, el dominicano lo valoró como pasado y el cubano lo situó como un proyecto literario plenamente vigente en la actualidad. Las tres actitudes definen un mapa y por consiguiente pueden utilizarse para comprender el lugar que el resto de los escritores del período ocuparon en relación con el barroco.

En *De la conquista a la independencia* (1941), Picón-Salas describe la conquista como una empresa portentosa. Para el ensayista, el español trajo una cultura admirable. A diferencia de lo que sucedió en América del Norte, a los españoles los animó por otra parte un espíritu evangelizador. Los conquistadores no sólo buscaron apoderarse del territorio, sino que también se propusieron integrar a los aborígenes dentro de su cultura. En este sentido, Picón-Salas retoma la transulturación de Ortiz. Pero hace un uso particular del concepto. Ortiz, ya lo vimos, lo había elaborado para captar los intercambios que se producen entre las capas populares. En cambio, Picón-Salas le da un perfil autoritario, en el sentido de que comprende la transulturación como un proceso que se da por la sola decisión de la cultura dominante. Al igual que Ortiz, se basa en datos históricos. Pero en su caso no se trata del descubrimiento asombroso del tabaco, sino del momento global en el que comienza a levantarse la cultura colonial. Para Picón-Salas, que toma como ejemplo la situación mexicana, se plantea entonces la necesidad urgente de “unir el exótico mundo azteca al sistema de una España imperial” (75). Según sostiene, esta subordinación del indígena se logró gracias a los evangelizadores del siglo XVI. Los curas asumieron una postura militante mediante la cual le dieron forma espiritual a “la idea conquistadora” (78). Para lograrlo, comprendieron la necesidad de “llegar a la masa indígena por otros medios que el del exclusivo pensamiento europeo, mejorando las propias industrias y oficios de los naturales, ahondando en sus idiomas, ayudándolos en su expresión personal” (75). Para Picón-Salas, condescendieron al espíritu poco evolucionado del indígena con el propósito de integrarlo a una cultura que el ensayista juzga superior.

De la conquista a la independencia responde a grandes rasgos al proyecto de la Ilustración. Para Kant, la modernidad consiste en un progreso continuo de acuerdo con el cual las luces de la razón van iluminando la oscuridad. Aunque la conquista está muy atrás en el tiempo, Picón-Salas destaca en la actitud de los primeros españoles esta misma búsqueda por erradicar los prejuicios e iluminar la mente de los conquistados. Sin embargo, la propia labor de los evangelizadores dio como resultado una cultura bifronte, que marcará a fuego la historia de la América Hispánica. Escribe en un pasaje: “La meta social de varias naciones nuestras es que el indio alcance la técnica y recursos que acaparó el dominador, o bien éste descifre aquel mensaje que se quedó como empozado y asustado en los ojos del aborigen” (49). De esa doble vertiente brotan los impulsos racionales e irracionales que se alternan en la historia política de la región: “Esto determina la aparente contradicción –para quien lo juzgue con exclusivos cánones europeos- de nuestro proceso social y nos dice por qué a la tentativa civilizada de un Rivadavia se pudo oponer en Argentina el regresionismo gaucho de un Juan Manuel de Rosas” (49). Para Picón-Salas, la razón y la barbarie coexisten en un mismo suelo y aun en un mismo hombre. Heredero del iluminismo, en su ensayo plantea la necesidad de que la luz ilumine la oscuridad.

Pero las trabas de la modernidad americana no dependen exclusivamente de este conflicto cultural, sino de que ese proceso de transculturación se vio interrumpido por el siglo XVII. Para Picón-Salas, ese período marca el fin de las grandes batallas de la conquista y a la vez es el momento en el cual la corona española se dispuso a dominar el continente con las oscuras y burocráticas armas del laberinto barroco. Ciertamente, un siglo y medio después España buscó reencauzar su historia al amoldarse al proyecto de la Ilustración. Con la difusión de las nuevas ideas, que los criollos articularon con las propias reflexiones, América se encaminó con paso seguro, aunque con los mismos conflictos culturales, a la Revolución y la modernidad. Pero para Picón-Salas el barroco retrasó abusivamente ese camino que en la época ya señalaba la filosofía cartesiana. En este sentido, en el mapa del americanismo, el ensayista venezolano representa la actitud antibarroca del discurso y el proyecto de la razón.

Frente al enérgico ensayo de Picón-Salas, Henríquez Ureña adopta, en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1945), un criterio equilibrado. En cada período en el que se detiene, el crítico encuentra cosas valiosas. Su ensayo parece el de un arqueólogo que recolecta cacharros. Poco importa que para el hombre de la actualidad muchos de esos objetos carezcan de utilidad. Henríquez Ureña los aprecia porque encastran en el todo de la civilización y cumplieron una función en su día. Esta relación que llamaríamos afectuosa con el pasado depende evidentemente de su amplitud y su sensibilidad estética. Pero los argumentos con los que explica su reconstrucción son a grandes rasgos los de Ortega y Gasset. A diferencia de Picón-Salas, que reivindica enérgicamente el proyecto de la razón, Henríquez Ureña se acerca a la “razón vital” y al tema del hombre y su circunstancia que propuso el filósofo español. Su tesis se encuentra en una frase de *Las corrientes* que toma de Ortega:

No hace mucho, en una conferencia pronunciada en Buenos Aires (1939), José Ortega y Gasset sostenía que el español –y otro tanto puede decirse del portugués– se convirtió en un hombre nuevo tan pronto como se estableció en el Nuevo Mundo. El cambio no requirió siglos: fue inmediato y el correr del tiempo no hizo sino confirmarlo (41).

Las razones para este cambio se encuentran en la concepción del hombre instalado en su circunstancia. Los primeros que se asentaron en el Nuevo Mundo, para Ortega o para Henríquez Ureña, necesitaron crearse de nuevo. El entorno, el descubrimiento de los aborígenes, la necesidad de fundar ciudades y mantener un inmenso aparato de transmisiones de órdenes y leyes no son meros agregados. Esas novedades cambiaron profundamente a los hombres que hasta hacía muy poco caminaban por algún pueblo o alguna ciudad de la Península Ibérica.

En esta versión de la historia, el barroco deja de tener un perfil negativo. Para Henríquez Ureña, el barroco y el iluminismo están dentro de una misma curva evolutiva, sin que entre ambos se produzcan las desarmonías a las que se refiere Picón-Salas. Según el ensayista venezolano, Sigüenza y Góngora es un escritor que, a pesar de su innegable talento, se perdió en los laberintos del barroco. Concede que, junto con Peralta Barnuevo, leyeron tanto que algo les llegó de “la nueva ciencia europea”; pero no sólo no lograron deshacerse “del muro de fórmulas e ídolos verbales”, sino que, monstruosamente, se propusieron integrar todo lo que les salió al paso (Picón-Salas 1944: 137). Para Henríquez Ureña, en cambio, Sigüenza y Góngora y Peralta Barnuevo son ya escritores del iluminismo. Escribe en un pasaje de su capítulo sobre el barroco:

Desde el punto de vista intelectual, los hombres más destacados de nuestro “siglo de las luces” fueron hombres de ciencia y eruditos de corte auténticamente moderno, tipo que anuncian el mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) y el peruano Pedro de Peralta Barnuevo (1663-1743). Los dos fueron matemáticos. Sigüenza era, además, discípulo de Descartes y enemigo de la tradición escolástica; divulgó en tres de sus obras los últimos adelantos en los conocimientos astronómicos y físicos de su tiempo y formó parte de una expedición geográfica al Golfo de México (1693) (87).

Las explicaciones sobre las revoluciones de independencia también son distintas de las que propone Picón-Salas. Para Henríquez Ureña, esa bisagra de la historia puede comprenderse a partir de dos procesos separados. De un lado, el crítico coloca la tradición política española. Se trata de un esquema intelectual que no se altera a lo largo de la colonia y que constituye el espacio de experiencia tanto de los americanos como de los peninsulares. La prueba de su consistencia se encuentra en que, al borde de la revolución, incluso los criollos pensaron los acontecimientos y crearon proyectos a futuro en el marco de esa tradición. Del otro lado, Henríquez Ureña coloca la identidad criolla, madurada desde los tiempos de la conquista. Para 1810 ambos aspectos continuaron gravitando en las sociedades americanas. Sólo que, cuando Napoleón invadió España, fue necesario darle una respuesta al conflicto surgido del hecho de que el rey había sido reemplazado por un usurpador. En principio, los criollos no rompieron con

España; por el contrario, comprendieron la nueva situación y ofrecieron una salida, en el marco de la tradición política y el sistema de poder peninsulares. Ésta los llevaba a concluir que, depuesto el rey, la soberanía volvía a los pueblos a través de los gobiernos municipales. Pero este poder que baja a los municipios se articula con la madurez americana. Los letrados, emancipados casi de España en tanto tienen un pasado propio y encuentran nuevas fuentes de las que tomar argumentos, transforman esa restitución a los municipios en una revolución.

En Henríquez Ureña, el barroco se integra en el marco de un estudio sobre la conciencia americana. En este sentido, y si bien se apoya en Ortega y Gasset, el crítico reinstala el proyecto romántico del espíritu nacional. En definitiva, se trata de un concepto que, como vimos en Agustín Durán, integra la parte racional y la parte sentimental de un sujeto colectivo. A diferencia de Picón-Salas, instalado en el proyecto de la Ilustración, Henríquez Ureña propone un punto de vista amplio, según el cual la historia de la cultura tiene como eje la conformación progresiva del espíritu americano. El barroco se integra en esa historia y aparece como un pasado insoslayable para la comprensión del alma colectiva.

En el marco de estas dos grandes propuestas del americanismo, Lezama situó *La expresión americana* más cerca de Henríquez Ureña que de Picón-Salas. Pero estableció importantes diferencias también respecto del crítico dominicano. Ciertamente, y aunque no emplea el concepto, su ensayo retoma la idea amplia de transculturación que había elaborado Henríquez Ureña a través de la "fusión". Así, sus páginas le conceden una gran importancia a la coexistencia de españoles e indígenas y le suma el aporte africano, escandalosamente suprimido por Picón-Salas y Henríquez Ureña. Pero en su caso gana una importancia crucial la naturaleza, tornándose el eje alrededor del cual construye su perspectiva de la historia americana. Su punto de partida conceptual, situado no obstante al final del ensayo, es una crítica al planteo de Hegel de que la América Hispana se encuentra fuera de la historia del espíritu y pertenece al campo de la geografía. Lezama da vuelta el argumento al sostener que toda cultura se funda en el diálogo que establece el hombre con la naturaleza. Ese diálogo, que se desenvuelve a lo largo de la historia, da como resultado un paisaje, que "es una de las formas del dominio del hombre, como un acueducto romano, una sentencia de Licurgo, o el triunfo apolíneo de la flauta". El paisaje "es siempre diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre" (167). Es una forma de apropiarse de un territorio al mismo tiempo que el territorio transforma al hombre que se sitúa en él.

En *La expresión americana*, Lezama asume esta idea dentro de una línea de reflexión muy consolidada. En efecto, la naturaleza siempre jugó un rol preponderante en la cultura latinoamericana, desde las crónicas de la conquista a *La vorágine*, de los viajes de Humboldt a Carpentier. Pero Lezama renueva esta línea, convirtiéndola en el motor de la historia y alejándose, por lo tanto, del determinismo geográfico que acecha en las concepciones de ese tipo. Emilio Béjel describe este aspecto comparándolo con Spengler. Spengler, según señala el

crítico, entiende que la cultura “es la orientación espiritual de un grupo humano que ha logrado cierta concepción unificada de su mundo, de su paisaje; y esta imagen determina todas las demás actividades de esa sociedad: arte, religión, filosofía, política y economía” (Bejel 1981: 75-89). Lezama señala de igual modo que la cultura comienza cuando el hombre se enfrenta con la naturaleza y crea un paisaje. Pero, contra lo que propone Spengler, el escritor descarta la idea de que la historia sea un sistema cíclico de nacimiento y decadencia cultural y, por lo tanto, una monótona variación de lo mismo. La imagen no representa la naturaleza, sino que la transfigura en un signo que conecta al hombre con lo desconocido. Se trata de la organización del misterio a través de una pregunta. La historia de la cultura se puede entender como la respuesta siempre cambiante, nunca conclusiva, mediante la cual un pueblo ocupa de este modo lo desconocido.

En *La expresión americana* desarrolla este aspecto a través de una reflexión sobre las influencias en el orbe hispánico. Tanto de un lado como del otro del atlántico, las influencias gravitaron con singular importancia. Desde antes de la conquista España había estado pendiente de la biblioteca universal. La incorporación del soneto por parte de Garcilaso no es más que una prueba. Pero lo importante es que España se interesó por lo universal no en abstracto, sino sobre la base de un paisaje que funciona como imagen originaria de su cultura: el “roquedal castellano”. Lezama identifica con esto la tierra dura y pedregosa de Castilla que, como su lengua, logró imponerse sobre el resto de la Península como eje del pensamiento y la cultura. Ese roquedal indica que “las influencias no puedan ser caprichosas o errantes, sino esenciales y con amplia justificación histórica” (178). Lo único que puede injertarse en ese paisaje pedregoso es lo que tiene la suficiente resistencia como para lograr penetrar las severidades éticas y el ascetismo de su suelo.

En América los españoles continuaron esta búsqueda de influencias. Sólo que cambió ante el espectáculo prodigioso de su naturaleza. Esto no se debe únicamente a que se trata de un entorno exuberante. En realidad, la clave se encuentra en que, cuando pusieron su primer pie en la tierra, encontraron para Lezama algo desconocido. Por lo tanto, la naturaleza americana se convirtió en un signo del campo de lo sagrado que el escritor entendió a través del concepto de “espacio gnóstico”. Si en España el centro es el roquedal castellano, en América las influencias las impulsa el espacio gnóstico: “En la influencia americana lo predominante es lo que me atrevería a llamar el espacio gnóstico, abierto, donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada” (178). Si en España las influencias están reguladas por la severidad de su suelo, en América son atraídas por este espacio gnóstico que, como su nombre lo indica, es un territorio que reclama ser conocido.

Potencia transculturadora, este paisaje le permite dar cuenta de la historia americana. Tomando lejanamente como modelo el famoso ensayo de Emerson, en su trabajo Lezama establece una serie de hombres representativos mediante los cuales sintetiza las etapas tradicionales, es decir, la conquista, el barroco, el iluminismo y la independencia. De todas ellas,

la de la conquista tiene, como en Picón-Salas y Henríquez Ureña, una importancia singular. También él considera que las crónicas constituyen el principio de nuestra historia. Según señala, con los cronistas viajaron las resonancias occidentales y orientales que circulaban en Europa y se vincularon con las cosmovisiones indígenas, que ese hombres conocieron tanto en las dificultosas e hipotéticas charlas que pudieron tener como en los testimonios de su arquitectura o de sus actividades artísticas y rituales. Todas estas líneas encontraron un nuevo centro y se vincularon para crear una nueva cultura en la medida en que los cronistas tuvieron que describir lo desconocido. Ese choque generó una consecuencia inesperada. Entre los cronistas, según Lezama, hubo eruditos tanto como militares, cuyo saber letrado era rudimentario. Pero lo sorprendente es que, si bien tenían formaciones desiguales, sus textos no demuestran diferencias sustanciales. Tanto los unos como los otros emplearon una prosa primitiva porque se enfrentaron a una naturaleza desconocida. Se vieron devueltos al asombro de los comienzos y fue desde ese asombro desde donde entraron en diálogo con la vastedad del continente⁶¹.

Para Lezama, la historia es un despliegue de esta situación inicial y el barroco es su gran confirmación. Se trata de una etapa crucial en el afán de incorporar todo el saber universal a fin de dar cuenta del paisaje americano. El barroco, como doble literario del espacio gnóstico, surge de una pulsión incorporativa que devora todas las corrientes culturales como si éstas fueran alimentos. Lezama lo expone al elaborar un banquete a través de fragmentos de poemas en los que se habla de manjares, con citas tomadas de Domínguez Camargo, Lope de Vega, Góngora, Sor Juana, Plácido de Aguilar, Lugones, Alfonso Reyes y Vitier. El barroco se transforma así en el período crucial de la historia y anuncia las revoluciones de independencia. Es el tipo de arte que mejor se acomoda al espacio gnóstico y por lo tanto es el sistema que subyace a toda la cultura americana. En esto se diferencia de Picón-Salas y de Henríquez Ureña. El primero rechaza el barroco porque se ajusta a la razón; el segundo lo admira como un dato histórico, porque entiende que el sujeto, colectivo o individual, también está conformado por elementos vitales o sentimentales. Si en Lezama el barroco es un proyecto actual, esto se debe a que, según su pensamiento religioso, la luz de la identidad americana es inseparable del foco oscuro de lo desconocido que nunca se va a poder conocer. En su ensayo, y en sus reflexiones cartesianas, la razón baja al mismo tiempo que se entroniza la fe. Por eso reactualiza el barroco.

La historia de la cultura americana avanza alrededor del eje del espacio gnóstico. La independencia sigue al barroco como el barroco sigue a las crónicas de la conquista. En ese pasaje Lezama establece una cadena de hombres representativos que cambian sensiblemente de posición sin romper nunca la continuidad que los une. De Sigüenza y Góngora pasa a Fray Servando Teresa de Mier, de éste a Miranda, de Miranda a Martí. El gran intermediario es Fray Servando:

⁶¹ La hipótesis de Lezama es aventurada. No hay punto de comparación entre el limitado léxico de Colón y el manejo mucho más seguro del lenguaje por parte de Cortés o Cabeza de Vaca.

En Fray Servando, en esa transición del barroco al romanticismo, sorprendemos ocultas sorpresas muy americanas. Cree romper con la tradición, cuando la agranda. Así, cuando cree separarse de lo hispánico, lo reencuentra en él, agrandado. Reformar dentro del ordenamiento previo, no romper, sino retomar el hilo, eso que es hispánico. Fray Servando lo espuma y lo acrece, lo lleva a la temeridad (112).

Pero la creación del paisaje va desgastando los vínculos con España. El diálogo del conquistador, que en sus textos se apropia del territorio asombroso que tiene a la vista, transmuta en una apropiación cada vez más soberana. Por esta razón, emerge una imagen posible, una tradición futura que Fray Servando ya comienza a avistar. Para ponerlo en términos ajenos a Lezama, durante el siglo XVIII se separan el espacio de experiencia, en donde se fue acumulando un paisaje cuya autoridad última era la corona española, del horizonte de expectativas, una imaginación del futuro que ya no puede remitirse al pasado para fundamentarse⁶². Escribe Lezama:

Fray Servando es el primero que se decide a ser el perseguido, porque ha intuido que otro paisaje naciente, viene en su búsqueda, el que ya no contaba con el gran arco que unía el barroco hispánico y su enriquecimiento en el barroco americano, sino el que intuye la opulencia de un nuevo destino, 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 (116).

Lezama reconstruye la historia revolucionaria a través de las vidas de Miranda, Simón Rodríguez y Martí, todos héroes que, junto con Fray Servando, lucharon por la independencia y sufrieron la pobreza, el olvido de sus contemporáneos o la prisión. Son los símbolos de lo americano por dos razones fundamentales. En primer lugar, al estar encerrados en la cárcel constituyen ejemplos extremos de que el hombre de los virreinos únicamente tiene en mente el futuro desconocido de la libertad. En segundo término, Lezama insiste sobre la cuestión de la pobreza. Como vimos páginas atrás en relación con Martí, Trejo y la Revolución Cubana, se trata de la pobreza irradiante. Para Lezama, el hombre se sitúa a partir de la carencia. Está arrojado a la existencia sin nada que lo ayude. Para vivir, tiene que inventar. Le es necesario constituir un lenguaje, formar una comunidad, desarrollar una simbología, no sólo porque el hombre habita esa segunda naturaleza que constituye la cultura, sino porque de hecho no podría ni alimentarse ni vestirse sin ella. El hombre crea porque carece de todo. La pobreza lo conecta con la posibilidad infinita de lo que no es. Si en América lo desconocido es la única tradición, para Lezama los héroes de la independencia son los primeros que bajaron a la pobreza para comenzar a ocupar ese espacio gnóstico con la cultura. En otras palabras, la historia americana

⁶² Los términos son de Koselleck (1993).

da el vuelco de la revolución no porque los hombres de los siglos XVIII y XIX leyeran las novedades de la Ilustración, sino porque situaron el espacio gnóstico como clave de la cultura.

El mapa y el cuadro

En la primera mitad del siglo XX, el barroco puede identificarse a partir de los tres ensayistas que se acaba de comentar. En primer lugar, el concepto se coloca en los márgenes del proyecto de la razón. Por esta causa Picón-Salas lo rechaza y es por esta misma causa que Lezama lo reivindica. En segundo lugar, el barroco funciona en el marco del discurso sobre la identidad americana. Para Picón-Salas, que lo criticó con severidad, de todos modos es uno de los componentes del alma criolla. Otro tanto se debe decir de Henríquez Ureña. Pero lo fundamental es que, en las reivindicaciones como las que proponen Lezama Lima y más tarde Alejo Carpentier, es el barroco no sólo es un dato de la transculturación americana, sino que también en la actualidad constituye una potencia transculturadora.

En *La expresión americana*, Lezama logró expresar estas ideas con aguda claridad. Curiosamente, es un volumen que, aparecido en 1957, funciona más como una conclusión que como un nuevo nacimiento. Y esto está referido no sólo a su obra, sino también a los intelectuales y escritores que se refirieron al barroco. Tras el recodo de los años '60, el barroco sigue siendo una expresión de los elementos irreductibles del sujeto. También continúa como una poética situada en los márgenes de la razón. Pero para los nuevos barrocos (Sarduy y Perlongher) esas dos condiciones expresan lo contrario de la identidad. Para ellos, el barroco es una retórica que pone en crisis la subjetividad.

El paso de un tramo al otro del siglo XX puede ilustrarse con el cuadro de Holbein *Los embajadores*. Pintado en las primeras décadas del 1500, el cuadro muestra a dos hombres opulentos acodados en un mueble, en el que hay de manera desordenada una serie de objetos, que representan a grandes rasgos el *quadrivium*. Abajo hay una mancha inclinada hacia la izquierda, que en principio no tiene ningún sentido. Podemos imaginar que el barroco de la primera mitad del siglo XX mira obnubilado esa abundancia, esos objetos prometedores. Lezama podría imaginar detrás el Alma Universal. Pero en algún momento el espectador debe marcharse y se encamina hacia una puerta que está abierta al lado del cuadro. Si echa una última mirada, lo que antes era una mancha aparece como una clavera. Lacan, que citó varias veces el cuadro, sostiene que esa calavera es el significante de la castración. Y si seguimos el argumento, podríamos interpretar también que esa mancha es el significante de una falta en el Otro. En otras palabras, lo que viene a decir la mancha es que no hay trascendencia, que detrás de la vida no hay plenitud. Si el espectador que mira el cuadro es el barroco de la primera mitad del siglo XX, el que está a punto de salir por la puerta es el que viene tras la década del '60. A ese hombre nos referiremos a continuación.

TERCERA PARTE

El barroco contemporáneo en la segunda mitad del siglo XX

En los años '60 y '70 irrumpe en toda América Latina un clima de renovación. Lo nuevo, una de las palabras clave del período, inunda casi todos los terrenos de la vida social. El mayor impacto debe haberlo generado la masificación de las ciudades, fruto de un crecimiento sostenido cuyos comienzos Romero ubica alrededor de los años '30 (2005: 319). Con esta transformación aparecieron nuevas relaciones sociales (cambiaron, entre otras cosas, el mundo del trabajo y las formas del ocio). La cultura, las costumbres, las modas también se renovaron. Desde la minifalda a la pastilla anticonceptiva, desde el nacimiento de una nueva izquierda a los experimentos estéticos al estilo de los que se dieron en el instituto Di Tella de Buenos Aires, los años '60 se nos aparecen como el período álgido de nuestra modernidad. Y estas transformaciones también tuvieron un gran impacto en las concepciones contemporáneas del barroco en la medida en que marcaron a aquellos escritores que, como Severo Sarduy y Néstor Perlogher, empezaron a escribir en este período.

Para comprender estas novedades, es útil volver a las dos grandes lecturas que se encuentran a principios del siglo XX. Como vimos, éstas están asociadas al modernismo y la generación del '27. Rubén Darío, en principio desde su intuición poética, y luego con toda claridad Eugenio D'Ors, convirtieron en características positivas los estigmas de la decadencia, y la locura que habían planteado los preceptistas del siglo XVIII y los románticos en relación con la lírica de Góngora. El barroco, un lenguaje adecuado para dar cuenta de estos síntomas de la modernidad, quedó con esto situado cerca del descubrimiento freudiano. Distinta fue la vía que tomaron los escritores de la generación del '27. A tono con la deshumanización del arte propio de las vanguardias, Góngora apareció como un modelo adecuado para la poesía pura. En este sentido, colocaron el barroco en una zona cercana a la del estructuralismo saussureano.

Ciertamente, ni Darío ni García Lorca comprendieron de esta forma sus lecturas. Aunque no se puede decir lo mismo de D'Ors, que conocía los aportes de Freud, ni de Dámaso Alonso, que evidentemente conoció a Saussure, podemos considerar que las cercanías del barroco con estos dos campos del saber permanecieron en un plano virtual. Así, cuando Lezama Lima se insertó en la historia de la recepción del siglo XVII, desconocía la lingüística estructuralista y rechazó el psicoanálisis freudiano. Pero las innovaciones teóricas de los años '60 empujaron a una lectura del barroco a partir de esos dos campos del saber. En eso se puede resumir el aporte de Severo Sarduy. Su versión del barroco es una relectura de Lezama a la luz de Lacan.

Por supuesto, con esta articulación Sarduy transformó las ideas de su ilustre compatriota. Pero es importante tomar en cuenta que existen vasos comunicantes insospechados entre el pensamiento de Lezama Lima y el de Lacan. Para decirlo en términos del escritor, los dos

entendieron que el hombre está parado en la frontera que divide la realidad cotidiana de lo que podríamos llamar la irrealidad. Por cierto que ésta podría ser una mera coincidencia. Por ejemplo, en “Rapsodia para el mulo”, el animal cae al precipicio para crear una imagen de lo desconocido. Esa muerte lo convierte en una hierofanía, es decir, el cuerpo del mulo, que sigue siendo un amasijo de carne, huesos y piel, se transforma en un signo del más allá. Como la propuesta de Lacan es universal, muchas composiciones poéticas, de los autores más diversos, pueden ser asociadas a su conceptualización. Pero la diferencia se encuentra en que Lezama dedicó innumerables ensayos a explicar el tema que quiso exponer, por ejemplo, con “Rapsodia para el mulo”. Por otra parte, ambos pusieron una atención muy marcada en la cuestión de la mirada.

Por supuesto, las diferencias entre Lezama Lima y Lacan son igual de significativas. El punto crucial pasa por la fe. Para Lezama, la hierofanía es un signo que conecta al hombre con la ciudad de Dios; para Lacan, esa misma frontera lingüística no es una prueba religiosa, sino que por el contrario toda su obra parece haberse hecho eco de la sentencia nietzscheana de la muerte de Dios. Pero incluso en este aspecto hay que relativizar las aseveraciones. En un pasaje de su biografía, Elizabeth Roudinesco cuenta que, a principios de los años '50, Lacan le pidió a su hermano, que era cura, que le gestionara una entrevista con el Papa. Se lo solicitó en carta de septiembre de 1953. Según Roudinesco, le pedía que interviniera ante las autoridades competentes, porque consideraba que “el núcleo de su enseñanza se encontraba en Roma, donde se mostraría la importancia para el sujeto de la palabra y del lenguaje. Era en esa ciudad sagrada donde se proponía “llevar su homenaje al *padre común*”” (2005: 303). Por supuesto, estas palabras no deben ocultar el hecho de que si bien Lacan adoptó la relación católica del hombre con Dios, la secularizó desde una perspectiva estructural, vaciándola de toda sustancia. Pero es esto, precisamente, lo que acerca las reflexiones del psicoanalista con Lezama Lima. Para este último, la literatura es una búsqueda mística de la sustancia trascendental; para Lacan, esa estructura se mantiene, sólo que Dios deja de ser una esencia, para convertirse en un lugar.

Si tomamos como caso representativo a Sarduy, el barroco de la segunda mitad del siglo XX puede caracterizarse como una secularización de la estructura religiosa de Lezama Lima. Por esta razón, esta tercera parte se inicia con un capítulo en el que se recorren algunos aspectos del barroco en Lacan. Después de definir una serie de conceptos básicos, se pasa, a una lectura de la obra de Sarduy, según el mismo tono de biografía intelectual que se le dio a la parte dedicada a Lezama Lima.

I. LACAN Y EL BARROCO

En Lacan, el barroco tiene varias particularidades. En primer lugar, su indagación apunta a la mirada y por lo tanto, dentro de las artes, le da un privilegio casi exclusivo a la pintura. En segundo lugar, Lacan se interesa por el barroco porque encuentra que tiene importantes similitudes con el psicoanálisis. Según sostiene en "La instancia de la letra" (1957), Freud dio una revolución copernicana, en tanto puso en cuestión el lugar habitual desde el cual podía comprenderse el ser humano. Por consiguiente, y de acuerdo con los diferentes grados de desarrollo que le dio a esta idea, Lacan consideró que Freud había establecido una subversión del sujeto, no sólo en tanto éste es una duplicidad entre lo consciente y lo inconsciente, sino más radicalmente aún porque desalojó del inconsciente todo contenido, de acuerdo con la perspectiva de Levi-Strauss. Con la invención del psicoanálisis, el hombre dejó de ser una esencia para transformarse en un laberinto de imágenes y lenguaje. El privilegio que Lacan le otorga al barroco proviene de que también el siglo XVII elaboró un complejo juego de representaciones. Espejos duplicados, teatro dentro del teatro, retóricas sofisticadas, disfraces superpuestos y tramoyas, todo el arte parece girar en torno de una idea del hombre que se reduce a las imágenes proyectadas en las representaciones. En este sentido, se puede comprender esta vuelta al barroco de acuerdo con los planteos de *Las palabras y las cosas*. En efecto, Foucault sostiene que, en la época clásica, no existe lugar para un pensamiento sobre el hombre. En la edad de la representación, no hay una subjetividad que se expresa, que ordena el mundo según sus intenciones y de acuerdo con sus deseos. Si bien Lacan rechazó la idea de la historia de Foucault, se puede considerar que encontró similitudes entre el siglo XVII y el psicoanálisis en la medida en que, en el primer caso, las representaciones no hacen lugar a la subjetividad, y, en el segundo caso, hay una subversión de la idea de una subjetividad que se expresa, ordena y sabe lo que desea. Visto desde el ángulo de *Las palabras y las cosas*, la vuelta al barroco puede comprenderse como el juego que se entabla entre el hombre que se borra del psicoanálisis y el hombre que nunca estuvo de la edad de la representación.

Pero para nuestros fines es importante destacar una tercera cuestión. En Lacan, el barroco no tiene una definición unívoca a lo largo de su extensa obra. En este sentido, y si bien las oposiciones tajantes dejan muchos matices de lado, es instructivo distinguir dos lecturas claramente distintas sobre el barroco. La primera, que pertenece al primer tramo de su enseñanza, se organiza a partir de lo que Recalcati denomina una "estética del vacío" (2006). En esos años iniciales, Lacan entiende que los juegos de representación del barroco (los espejos, las tramoyas, los disfraces, la teatralidad) se fundan en una concepción del sujeto similar a la del psicoanálisis. La segunda de sus lecturas, propuesta sobre todo en el seminario *Aun* (1972-1973), se estructura en cambio en lo que podríamos denominar las paradojas de lo real.

Si bien entre las dos lecturas hay una distancia cronológica considerable, podemos comprender su diferencia a partir *La ética del psicoanálisis*, seminario que Lacan dictó entre 1959 y 1960. Esto no significa que ese seminario divida su obra en dos o que a partir de él se pueda trazar una frontera nítida en lo que respecta a sus concepciones sobre el siglo XVII. Por otra parte, este tipo de divisiones tajantes en su obra no resultan convincentes. Por el contrario, es interesante utilizar ese seminario como una frontera teórica, no cronológica. En la clase del 3 de febrero de 1960, Lacan habla de la anamorfosis. Como se sabe, se trata de un tipo de pintura particular, que tuvo su esplendor entre los siglos XVI y XVII. Situado frente al cuadro, el espectador ve una imagen deformada. Pero cuando cambia de ángulo, la mancha se corrige y aparece una figura. Como ejemplo, Lacan suele citar *Los embajadores*, de Holbein. Pintado en las primeras décadas del 1500, el cuadro muestra a dos hombres opulentos acodados en un mueble, en el que hay de manera desordenada una serie de objetos, que representan a grandes rasgos el *quadripartitum*. Abajo hay una mancha inclinada hacia la izquierda, que en principio no tiene ningún sentido. Pero si se la mira de soslayo, o si se coloca un espejo de manera perpendicular, aparece una calavera. Independientemente del interés que tiene ese objeto, que viene a demostrar la precariedad de la vida, lo que sobre todo le interesa a Lacan es este recurso de una imagen que se muestra de manera súbita para enseguida desaparecer. En la clase del 3 de febrero habla de este tipo de pintura y comenta que en la siguiente va a traer un ejemplo de anamorfosis. Se trata de un espejo cilíndrico en el cual, al acercarle un papel que contiene lo que parece una mancha, se forma un cuadro de Rubens. Entonces Lacan dice lo siguiente:

el retorno barroco a todos los juegos de la forma, a todos esos procedimientos, entre los que se cuenta la anamorfosis, es un esfuerzo para restaurar el verdadero sentido de la búsqueda artística —los artistas se sirven del descubrimiento de las propiedades de las líneas para hacer resurgir algo que esté allí donde uno no sabe ya qué hacer— hablando estrictamente, en ningún lado.

El cuadro de Rubens que surge en el lugar de la imagen ininteligible muestra bien de qué se trata —se trata, de manera analógica o anamórfica, de volver a indicar que buscamos en la ilusión algo en lo que la ilusión misma de algún modo se trasciende, se destruye, mostrando que sólo está allí en tanto que significante (1992: 168).

Las dos lecturas del barroco se pueden organizar a partir de los elementos que pone en juego alrededor de la anamorfosis. Para esto, es indispensable recuperar la cuestión de la Cosa, que es el tema de la presentación teórica de este seminario. La Cosa es la madre primordial, mítica e irrecuperable. Se trata del resto no simbolizado, lo que hace que por consiguiente sea impensable. Las dos lecturas del barroco pueden comprenderse como dos organizaciones distintas de este problema. En el barroco como una estética del vacío, Lacan sostiene que la función del arte consiste en organizar el vacío de la Cosa. En *La ética del psicoanálisis* propone como ejemplo la arquitectura, que tiene como propósito crear un hueco. La anamorfosis es otro de sus ejemplos destacados: la mancha muestra que sólo está allí para señalar el vacío. Los

mismos elementos sirven para presentar la segunda lectura de Lacan. En *Aun*, el eje ya no pasa por la anamorfosis, sino por los cuadros y las esculturas de los místicos, a la manera de *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini. Lacan no cambia el punto de vista sobre lo real. En lo simbólico y en lo imaginario, la Cosa sigue brillando por su ausencia. Pero el barroco ahora no es una forma de bordear el vacío. Por el contrario, como se ve en el éxtasis de los místicos, la pintura y la escultura son formas de mostrar el impacto de lo real en un cuerpo que sufre y goza.

En este capítulo se abordan estas dos perspectivas. Cabe señalar que ambas son cruciales para la comprensión de la obra de Sarduy. Lector de Lacan, también en su caso el barroco funciona, al principio, como una estética del vacío, y al final como una indagación de lo real.

Primera lectura del barroco

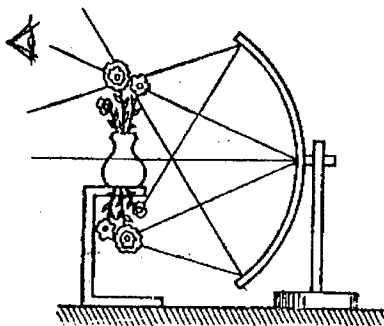
En la primera lectura del barroco, Lacan destaca la importancia de los espejos, los disfraces y las simulaciones, las fiestas cortesanas en las cuales la diversión estaba puesta en las máscaras, las pelucas y los engaños de los artistas, teatralidad mundana que Calderón llevó a su esplendor con sus elaboradas tramoyas. Si lo miramos desde este punto de vista, el primer tramo de su investigación puede comprenderse como un despliegue de lo que podríamos llamar los disfraces de la comedia y la tragedia humanas. La base de esta época es su propia versión del mito de Narciso: "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". El artículo está fechado en 1949. Pero en los *Escritos* Lacan asegura que a ese texto, presentado ese año en el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis en Zurich, lo antecedía una versión anterior, presentada en 1936 en el Congreso de Marienbad (1988: 61). Como sea, lo fundamental es que con el estadio del espejo reelaboró las tesis de Freud sobre el narcisismo, dándole una impecable rigurosidad.

Entre los seis y los dieciocho meses de edad, el infante atraviesa lo que Lacan denomina el estadio del espejo. Hasta entonces, tiene una experiencia fragmentada del cuerpo y se encuentra en una dependencia tal de su madre que no concibe una frontera nítida que lo separe de ella. Por otra parte, el niño demuestra un gran atraso motriz en comparación con otros mamíferos (no puede mantenerse en pie ni alimentarse por sí mismo). Sin embargo, su comportamiento durante ese tiempo los supera en un aspecto central. Cuando se acerca a un espejo, logra reconocerse en la imagen que éste le devuelve. Esto tiene una enorme importancia porque es a partir del reflejo que logra concebir su cuerpo como una unidad y entender asimismo que está instalado en el mundo. Se trata, pues, de la primera identificación, que será crucial para el resto de su experiencia. Pero lo interesante es que esta imagen que le devuelve el espejo, y que le da el ropaje para unificar su cuerpo y entenderse colocado en el entorno que habita, no tiene consistencia alguna (se trata de un juego de luces que rebotan en la superficie pulida) y resulta asimismo alienante. Escribe Lacan en este sentido:

la forma total del cuerpo, gracias a la cual el sujeto se adelanta en un espejismo a la maduración de su poder, no le es dada sino como *Gestalt*, es decir en una exterioridad donde sin duda esa forma es más constituyente que constituida, pero donde sobre todo le aparece en un relieve de estatura que la coagula y bajo una simetría que la invierte, en oposición a la turbulencia de movimientos con que se experimenta a sí mismo animándola (1991: 87-88).

Ya desde este artículo temprano opera en Lacan la idea de que el hombre se sustenta en una ficción. Asimismo, la alineación no es algo que se reduzca a la conformación de la imagen corporal. Por el contrario, el espejo es uno de los cimientos de la estructura del sujeto. Por consiguiente, desde el principio al fin de su vida el hombre tiene una percepción distorsionada de sí mismo y de su entorno, que sirve de velo para la verdad. Pero en esta primera formulación el juego de las miradas se estructura de una manera simple. A partir de *Los escritos técnicos de Freud*, primero de los seminarios, dictado entre 1953 y 1954, Lacan comienza a darle mayor complejidad a este planteo de la imagen y del espejo.

En la clase del 24 de febrero de 1954, presenta a la audiencia un experimento de óptica, que tomó de la *Optique et photométrie dites géométriques* de Henri Bouasse (1866-1953)⁶³. Con este artefacto, que se reproduce a continuación, busca afianzar con la mayor claridad posible la diferencia que en el hombre se produce entre el mundo real y el virtual y la manera mediante la cual estos dos órdenes se encuentran articulados. Pero veamos primero el modelo:

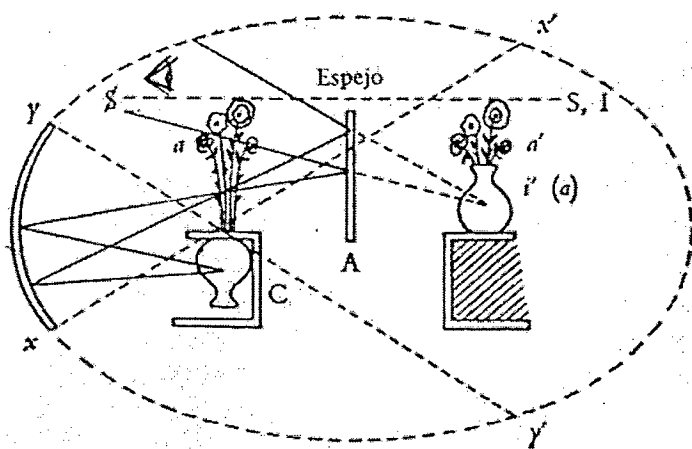


El semicírculo de la derecha es un espejo cóncavo. Frente a él, hay una caja, en la cual se encuentra encerrado un ramo de flores, colocado de manera invertida. Sobre la caja, un florero vacío. El aparato supone que si un sujeto, representado por el ojo de la izquierda, se sitúa en un ángulo adecuado, verá aparecer las flores, como si éstas se encontraran efectivamente en el florero. Como se puede deducir de manera rápida, el modelo muestra ante todo dos cosas: en primer lugar, que existe una estricta separación entre el mundo real y el mundo imaginario, en la medida en que lo real, oculto en la caja, únicamente se ve gracias al mundo virtual del espejo; en segundo lugar, que existe una articulación, en tanto la cuestión pasa por cómo la imagen de las flores se coloca en el objeto real. Asimismo, es importante resaltar que la ilusión se produce

⁶³ En ese seminario, Lacan no comenta esta referencia bibliográfica. Sí lo hace en "Observación sobre el informe de Daniel Lagache" (1999: 652).

si el sujeto mira desde un lugar específico. Puede ser, por ejemplo, que se encuentre demasiado atrás, entonces no va a poder tener acceso a la ilusión. Lacan utiliza el artefacto para hacer un planteo más completo del estadio del espejo. Invierte los objetos representados (coloca el florero dentro de la caja y las flores sobre ella) y propone que el florero es el cuerpo y las flores reales son los diferentes objetos que encuentra y a partir de los cuales puede pensarse. En este sentido, el artefacto demuestra lo que sucede en la primera constitución del yo. El cuerpo real del sujeto, del cual únicamente tiene una experiencia fragmentada, se presenta como una totalidad gracias a la imagen en el espejo. De manera correlativa, el artefacto demuestra que todo interés que el niño pone en los objetos es siempre una proyección de una parte de su imagen sobre ellos.

Según el modelo óptico que se acaba de comentar, hay una clara exigencia de que el sujeto debe colocarse en un lugar específico. Si no lo hiciera, no podría ver la imagen, lo cual significa que no lograría una articulación adecuada entre el mundo imaginario y el real, situación que lo haría perderse en una continuidad confusa de cosas de uno y otro campo, lo cual implica además que no tendría la posibilidad de constituir una imagen propia. Pero, en su forma sencilla, el modelo no logra demostrarlo de manera satisfactoria. Asimismo, hay otra cuestión que se pierde en este primer esquema. Como lo demuestra la más mínima experiencia con un chico de esta edad, es usual que cuando mira su reflejo o su imagen en una fotografía, se da vuelta para buscar a un adulto que ratifique que ése que está ahí adelante es él. En el juego de su mirada, hay una segunda mirada que anuda, mediante la palabra, el cuerpo real y la imagen del cuerpo en el espejo. Pero esto no se encuentra correctamente formulado en el modelo óptico recién reproducido. Por esta razón, Lacan modificó el aparato. Lo presentó en la clase del 24 de marzo de 1954. Pero volvió en repetidas oportunidades a él, completando algunas cuestiones y dándole un uso cada vez más rico. Así, entre otros textos, lo vemos reaparecer en "Observación sobre el informe de Daniel Lagache" (1960) y luego en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, dictado en 1964. Para comodidad, se reproduce el modelo completo, en el cual ya se encuentran las letras del álgebra que Lacan creó luego de su lectura de Saussure:



En *Los escritos técnicos de Freud* no aparecen las simbolizaciones expresadas posteriormente mediante la "A" y las diferentes formas de la letra "a". Tampoco el sujeto tachado, al lado del ojo. Sin embargo, Lacan formula de manera muy clara lo que esas letras van a venir a plantear cuando retome el modelo a partir de los años '60. El jarrón sigue representando el cuerpo, en tanto resulta inaccesible para el sujeto sin la mediación de la imagen. Las flores son, nuevamente, los objetos. Pero ahora la ilusión se produce gracias al enfrentamiento entre el espejo cóncavo y el espejo plano. Estos cruces de miradas deben entenderse como un modelo para representar la superación del estadio del espejo, pero no en el sentido de que éste se elimine, sino por el contrario en tanto la relación especular, imaginaria, queda subordinada a otra cosa. Esa otra cosa es lo que viene a representar el espejo plano. En *Los escritos técnicos de Freud*, ese espejo es la palabra. Por eso luego lo va a identificar con la letra A, con el Otro, en tanto lugar del código.

Podemos ver su funcionamiento a partir del comentario que Lacan hace de un caso de Melanie Klein, presentado en "La importancia de la formación del símbolo en el desarrollo del yo". Dick tiene cuatro años, pero el intelecto de un niño de poco menos de dos. Su vocabulario es pobre y lo emplea casi sin articulación. Su registro imaginario también es limitado. Se enfrenta a una realidad desnuda, prácticamente inhumana. Pero Dick tiene algunas simbolizaciones. Lo que sucede es que éstas no están correctamente estructuradas. En este sentido, Melanie Klein encuentra que el chico juega con un trencito y una estación. Entonces interviene, señalándole que el trencito es él y que la estación es la madre. Con esto, Dick comienza a progresar. Para Lacan, al introducir estas simbolizaciones, Melanie Klein estabiliza la división de lo imaginario y lo real y por consiguiente estructura el mundo del chico al situarlo en el mundo de la palabra. Por lo tanto, lo ayuda a colocarse en el cono a partir del cual puede contemplarse y constituir su yo. Para decirlo de otro modo, la terapeuta se sitúa como el espejo plano, dándole la inclinación adecuada para orientarlo hacia ese lugar.

En un desarrollo normal, este papel lo cumple quien acompaña al chico, fundamentalmente la madre y el padre. Cuando éstos u otros lo acercan al espejo, éste voltear para solicitar la confirmación de que efectivamente ése que está parado ahí es él. La intervención es similar a la que, tardíamente, logra Dick gracias a Melanie Klein. El adulto estabiliza el juego de lo real y lo imaginario asegurándole efectivamente que ése es él e introduciéndolo por lo tanto en el mundo de la palabra. Si bien este rasgo del modelo óptico ya está sugerido en *Los escritos técnicos de Freud*, Lacan le da un mayor desarrollo en "Observación sobre el informe de Daniel Lagache" (1961). Nuevamente el florero escondido es el cuerpo, las flores son los objetos y el espejo plano es el Otro. Este último concepto hay que comprenderlo como el lugar del código o el muro del lenguaje. Se trata, por lo tanto, de un lugar estructural, encarnado por los padres, los actores centrales del complejo de Edipo. Este espejo plano divide dos campos estrictamente separados. Del lado izquierdo tenemos al sujeto, del lado

derecho la imagen virtual. El muro del lenguaje estabiliza la imagen propia e introduce al sujeto en el mundo humano. Pero a la vez le oculta su verdad. Lacan completa estas ideas señalando metafóricamente que el espejo tiene defectos en su parte superior. El azogue está picado, y por lo tanto, a la altura en donde se sitúa el ojo, el espejo no devuelve nada. Por eso hay una línea de puntos que lo une con el reverso, colocado en S, I. Se trata del Ideal del Yo. Con esto, Lacan identifica la mirada del adulto, que le dice con la palabra que la imagen en el espejo es él. Pero si bien se puede reconstruir esa mirada a partir del pasado del sujeto, ésta se ha transformado en un rasgo, en un significante, en el primer significante, a partir del cual el sujeto se introdujo en el mundo de la palabra. Usualmente, el Otro está recubierto por la imagen. Pero como, a la altura del ojo, el espejo está picado, en ocasiones puede acceder a él. El encuentro de esa mirada (cuando el voyeur descubre que lo descubrieron, cuando el actor se olvida el parlamento, cuando el sujeto se siente descolocado en alguna situación social) provoca la angustia.

Para Lacan, el hombre se disuelve en un juego de miradas, cuyo fundamento permanece inaccesible para él. Se vincula con el mundo a través de su imagen y lo que los otros le devuelven como imagen. Pero lo crucial es que busca orientarse a partir de ese otro lugar desde el cual se mira, ese significante primero, mediante el cual fue introducido en el mundo humano del lenguaje. En desarrollos posteriores, Lacan profundizará este tema. Pero en el modelo óptico ya está claramente planteada la división, la diferencia, la esquizia entre el ojo del sujeto, que ve su imagen, y la mirada desde la cual se contempla.

En un pasaje de "Observación sobre el informe de Daniel Lagache", Lacan reflexiona sobre los contactos entre su teoría del sujeto y la cultura del siglo XVII, que llevó al esplendor los juegos de representación. Escribe en un pasaje central en este sentido:

Juegos de la orilla con la onda, observémoslo, con que ha encantado siempre, de Tristan l'Hermite hasta Cyrano, el manierismo preclásico, no sin motivación inconsciente, puesto que la poesía no hacía con ello más que adelantarse a la revolución del sujeto, que se connota en filosofía por llevar a la existencia a la función de atributo primero, no sin tomar sus efectos de una ciencia, de una política y de una sociedad nuevas.

Las complacencias del arte que las acompañan, ¿no se explican en el precio atribuido en la misma época a los artificios de la anamorfosis? Del divorcio existencial en que el cuerpo se desvanece en la espacialidad, pues esos artificios que instalan en el soporte mismo de la perspectiva una imagen oculta revocan la sustancia que se ha perdido en ella (1999: 660).

En el marco de la primera lectura de Lacan, el barroco es una poética del disfraz y del vacío cuyos juegos de representación tienen el doble propósito de demostrar que el hombre es una trabazón de imágenes y significantes y de ponerlo en relación con el vacío que lo estructura.

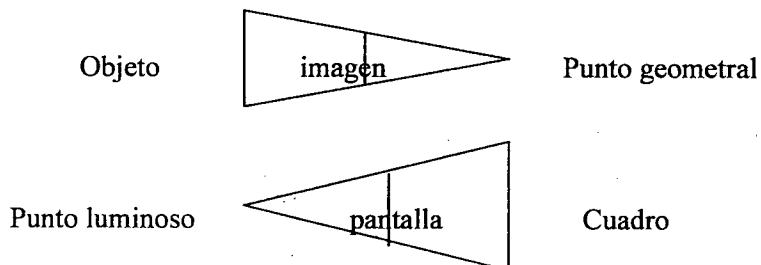
Intermedio sobre la mirada

Si bien Lacan utilizó en repetidas oportunidades el modelo óptico, a partir de los años '60 fue replanteando varios de sus elementos centrales. En principio, éste es uno de los temas de *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* y en parte también de *El objeto del psicoanálisis*, dos seminarios que, dictados el primero en 1964 y el segundo entre 1965 y 1966, tuvieron la mirada como uno de sus temas capitales. En esta etapa de su desarrollo, Lacan radicaliza la subordinación de lo imaginario a lo simbólico. Para explicar este planteo, Alejandro Bilbao toma como modelo las sugerencias que el teórico francés hizo sobre las pinturas rupestres. En esas pinturas hay una interesante distribución. En la entrada de la caverna, las figuras son abundantes. También son numerosas las pisadas de los hombres que las hicieron. Pero hacia el interior de la caverna, los dibujos empiezan a cambiar y a espaciarse: “después del visón, será el caballo, luego puntos y rasgos desiguales que anunciarán la imposibilidad de salida de un espacio estructural que no conduce más que a callejones sin salida, a una estructuración del espacio geométral que anuncia lo invisible” (2005: 6). Como es de esperar, el número de huellas se reduce. Esto indica que los hombres no solían ir hasta la profundidad. Les bastaba con hacer sus rituales ante las figuras de la entrada de la gruta. Pero si dejaron sus pinturas en el fondo, esto sugiere que hay una relación importante entre las visibles y las que usualmente no veían. Los dibujos de la entrada tienen una relación significativa con las del fondo. Esto se debe a que las imágenes de la entrada tienen valor en tanto representan a las del fondo, unos signos que por otra parte están trazados prácticamente en la oscuridad. Asimismo, las marcas están inscritas en una serie desde la oscuridad a la luz. El primer trazo está en el fondo y desde ahí se empieza a contar hacia la entrada. En este sentido, las figuras de la entrada representan el signo que se encuentra en la oscuridad.

Otra forma de esclarecer esta idea es a partir del modelo óptico. Como vimos, el eje de la identificación imaginaria del sujeto pasa por el signo que el adulto le da de que ése que está delante suyo es él. La clave no está en la figura del padre, la madre o el adulto que lo sostiene, sino en ese signo, en esa palabra que lo precipita en su imagen. Se trata de un significante primordial, en tanto establece la primera puntada, que cose al sujeto con la palabra. A este significante, clave para la formación del Ideal del yo, Lacan lo denomina rasgo unario. Como sucede con la caverna, se trata del significante primero, a partir del cual todos los otros se ordenan en una serie y se pueden contar. Asimismo, el modelo señala una segunda cuestión. Como ya se dijo, en la parte de arriba del espejo plano el azogue está picado. Esto significa que los ojos del adulto, que lo llevan a coagularse en su imagen, desaparecen, se borran, se pierden del mundo de lo visible. Pero siguen operando a través del significante ubicuo, del rasgo unario. Por esta razón, Lacan distingue entre el ver y el mirar. El sujeto ve los objetos que desea, aquellos con los cuales se identifica y a los cuales quiere poseer. Se trata, por ejemplo, del ramo de flores, que está envuelto por el florero, imagen de su cuerpo. Pero no se interesa únicamente

por esta articulación. También lo hace porque detrás de ese objeto que tiene ante los ojos puede colocar la mirada que le falta y que lo determina.

En *Los cuatro conceptos*, Lacan plantea la diferencia entre ver y mirar a través de una reflexión sobre la luz. Para ésto, se apoya en estos dos esquemas triangulares:



Los dos triángulos se superponen uno sobre el otro. El punto geometral coincide con el cuadro y el punto luminoso con el objeto. Pero es útil describirlos de manera separada. El primer esquema representa al sujeto de la visión. El hombre se coloca ante la realidad y obtiene una imagen, sin alcanzar nunca la crudeza del objeto. Se trata del sujeto kantiano, que siempre ve los fenómenos, pero nunca la cosa en sí. La situación es similar a la que plantea el modelo óptico. El hombre no ve el objeto, sino una imagen del objeto, recubierto por la imagen de su cuerpo. En el otro triángulo se encuentra lo que podemos identificar con la mirada. El punto luminoso es el punto de la mirada. En ese vértice se coloca el rasgo unario, el significante que reemplaza la mirada primordial. Ahora bien, si del lado del punto geometral se antepone la imagen, del lado del punto luminoso hay una pantalla que lo refracta para conformar un cuadro. Si se superponen los triángulos, se puede percibir la diferencia y la articulación entre el ver y el mirar. Desde la derecha, el sujeto ve una imagen del otro; desde la izquierda, el sujeto coloca la mirada en el otro y ésta se refracta por la pantalla de su fantasía. Si en el extremo hay un cuadro, esto se debe a que, ante esa mirada que coloca en el otro, el sujeto actúa de una manera determinada, hace un cuadro, como cuando se dice que alguien hace una escena.

Como sucede con el modelo óptico, en *Los cuatro conceptos* Lacan se apoya en la pintura. Esto no se debe exclusivamente a la idea del hombre como ilusión. Por supuesto, esta referencia de la época de "Observación sobre el informe de Daniel Lagache" continúa presente. Pero ahora lo crucial de la pintura se encuentra en que permite esclarecer la diferencia entre la visión y la mirada. En *Los cuatro conceptos*, lo ejemplifica a partir de un apólogo:

En el apólogo antiguo sobre Zeuxis y Parrhasios, el mérito de Zeuxis es haber pintado unas uvas que atrajeron a los pájaros. El acento no está puesto en el hecho de que las uvas fuesen de modo alguno unas uvas perfectas, sino en el hecho de que engañaban hasta el ojo de los pájaros. La prueba está en que su colega Parrhasios lo vence al pintar en la muralla un velo, un velo tan verosímil que Zeuxis se vuelve hacia él y le dice: *Vamos, enséñanos tú, ahora, lo que has hecho detrás de eso*. Con lo cual se muestra que, en verdad, de engañar al ojo se trata. Triunfo, sobre el ojo, de la mirada (110).

El apólogo ilustra la propuesta de Lacan de lo que es un cuadro. En *Los cuatro conceptos*, el cuadro enfrenta al espectador de la siguiente manera: “¿Quieres mirar? ¡Pues aquí tienes, ve esto!” (108). En otras palabras, el cuadro se muestra al espectador para que éste, como sucede con el velo del apólogo, coloque en él la mirada. En *El objeto del psicoanálisis*, Lacan vuelve a la pintura barroca a través de un detenido comentario sobre *Las meninas*. Hay dos razones que explican este interés: la aparición de *Las palabras y las cosas* y el hecho de que ese cuadro, como otros tantos del barroco, hizo algunas innovaciones en lo que respecta a la mirada. Como recuerda Bilbao, en la pintura del renacimiento el pintor suele colocarse en el punto de fuga. Éste es el caso del conocido “Los esposos Arnolfini”, de Johannes Van Eyck (1390-1441). Tomados de la mano, el hombre y la mujer están lo suficientemente alejados el uno del otro como para descubrir, en la pared de la habitación, un espejo en donde aparece reflejado el pintor. En *Las meninas*, Velázquez también se pintó pintando. Pero en lugar de colocarse en el punto de fuga, se situó al margen. El centro está ocupado, en el primer plano, por la infanta, y detrás por el hombre parado en la escalera y el espejo en el que se reflejan los reyes. Por eso Lacan pone en boca de Velázquez la frase “Tú no me ves allí desde donde yo te miro”. Asimismo, situó los dos tiempos de la función cuadro, a través del cuadro que está pinando y el que ve el espectador. En el que está pintando, y que no vemos, se deposita nuestra mirada. El que vemos, y está descubierto, es el que captura nuestra visión.

En la clase del 18 de mayo de 1966, Foucault asiste al seminario. Lacan lo presenta con honores. Poco después de exaltar su lectura de *Las meninas*, fija su posición respecto del cuadro y de la historia. Como ya se dijo, en *Las palabras y las cosas* Foucault sostiene que en el pensamiento del siglo XVII no hay lugar para el hombre. En esa época, esplendor de las representaciones, no existe la posibilidad de plantear una idea del ser humano que se expresa, que tiene intenciones, que ordena el mundo según su arbitrio y sus deseos. En presencia de Foucault, Lacan rechaza estas ideas. Sostiene que en todas las épocas el hombre afronta la misma verdad. Desde el hombre primitivo, que pintó sus cavernas, a la época contemporánea, la cuestión siempre pasa por la forma mediante la cual el sujeto se constituye a partir del significante y el modo mediante el cual esto lo destituye respecto de la verdad de lo real. Para Lacan, la diferencia entre las épocas se debe a las maneras diferentes mediante las cuales se resolvió esta cuestión. Como lo demuestra con *Las meninas*, tanto la época del barroco como la del psicoanálisis comprendieron perfectamente la estructura. Por supuesto, esto no significa que ambas épocas logran expresar lo real. Por el contrario, tanto el barroco como el psicoanálisis comprenden el lugar que ocupa ese núcleo imposible e irrepresentable dentro de la estructura del sujeto, que en el transcurso de *El objeto del psicoanálisis* se identifica con la mirada. Por eso Lacan vuelve al barroco y estableciendo una segunda lectura, que es a la que nos abocaremos a continuación.

Segunda lectura del Lacan

La segunda lectura del barroco aparece en el seminario *Aun*, dictado entre 1972 y 1973. En la clase del 8 de mayo de este último año, Lacan afirma lo siguiente: “Como advirtió alguien hace poco, me coloco -¿quién me coloca? ¿él o yo? Sutileza de la lengua- me coloco más bien del lado del barroco” (2001: 130). Luego, comienza una lectura fragmentaria, entrecortada, de la pintura del siglo XVII. Sin citarlo, Lacan toma la vía de Weisbach. Recuerda la Contrarreforma y sentencia que el barroco es la vuelta del cristianismo a sus fuentes primordiales. Para demostrarlo, se refiere brevemente a la pintura renacentista. Durante el renacimiento los cuadros se poblaron de politeísmo. Según sostiene Lacan, “Dioses había a montones, bastaba encontrar el suyo, lo que equivale a esa artimaña contingente que hace que, a veces, después de un análisis, llegamos a que cada uno joda decentemente a su *cada una*” (140). Luego concluye: “Después de todo, eran dioses, es decir, representaciones un tanto consistentes del Otro” (140). Si el barroco volvió a las fuentes, esto significa que barrió con ese politeísmo, para volver a instaurar al único Dios. Para decirlo de manera distinta, la Contrarreforma prohibió las representaciones imaginarias, para volver a centralizar al Otro.

Benjamin sacó una conclusión similar. En el *Origen del drama barroco alemán*, destaca el fin de la escatología cristiana:

El hombre religioso del Barroco le tiene tanto apego al mundo porque se siente arrastrado con él a una catarata. No hay una escatología barroca [...] El más allá es vaciado de todo aquello en lo que sopla el más ligero hálito del mundo, y el Barroco le arrebató una profusión de cosas que solían sustraerse a cualquier tipo de figuración y, en su apogeo, las saca a la luz del día con una apariencia contundente a fin de que el cielo así desalojado, en su vacuidad última, quede en disposición de aniquilar algún día en su seno a la tierra con violencia catastrófica (1990: 51).

En otras palabras, la Contrarreforma eliminó toda posibilidad de representar imágenes de lo sagrado. En su lugar, dejó una “vacuidad última”, un cielo vacío, que estaría dispuesto a aniquilar el mundo de un momento a otro. Para Benjamin, esta transformación trajo como consecuencia la figura del rey melancólico, que contempla las ruinas de un mundo del cual se ha retirado el significado religioso. Lacan tomó la misma perspectiva, pero articuló de otro modo la cuestión de un Dios irrepresentable, exaltado por las figuras humanas. En *Aun*, planteó que los cuadros exhiben diversas manifestaciones de Dios en los cuerpos de las personas representadas. Así, en la pintura religiosa se privilegiaron los cuerpos sufrientes, los cuerpos de los mártires, y particularmente el cuerpo de Cristo durante la Pasión; asimismo, también en esa época pasaron a primer plano el doble de ese dolor, que es el goce que se encuentra en las elevaciones místicas, en las iluminaciones divinas de Santa Teresa o de San Juan. En estos dos tipos de cuadros, lo que se ve es un agrupamiento, una exhibición obscena de cuerpos doblados por el goce extático

o por el sufrimiento entregado para el goce de Dios. Como veremos enseguida, entre el dolor del sacrificio y el goce de la iluminación hay un vínculo importante. Pero por ahora debemos decir que la “vacuidad última” de Benjamin se organiza acá como ausencia estructurante. Como observa Benjamin, y de acuerdo con lo que sostiene Lacan en relación con la eliminación de los dioses de la Antigüedad, todo vuelve a organizarse no a través de la presencia de Dios, sino mediante su semblante, que es la tachadura, la irrepresentabilidad, la ausencia y que con Lacan podemos llamar el significante de su falta, falta que está inscrita en el Otro.

En *Aun*, esta lectura hace del cristianismo y el barroco una religión y un arte verdaderos. Lacan hizo esta afirmación en tanto encontró que esta vuelta al Dios único era un planteo similar al de Freud, reescrito a partir de su retorno, al centralizar el A del Otro, despejando de su lugar el *a* del semejante. Observa en uno de los pasajes de *Aun*:

El fin de nuestra enseñanza, en tanto persigue lo que puede decirse y enunciarse del discurso analítico, es disociar *a* y A, reduciendo la primera a lo que concierne a lo imaginario, y la otra, a lo que concierne a lo simbólico. Que lo simbólico sea soporte de lo que fue hecho Dios, está fuera de duda. Que lo imaginario tenga como soporte el reflejo de lo semejante a lo semejante, es seguro. Y, sin embargo, la *a* pudo confundirse con la S (A), encima de ella en la pizarra, echando mano a la función del ser. Aquí queda por hacer una escisión, un desprendimiento. Allí es donde el psicoanálisis es algo distinto que una psicología, porque la psicología es esta escisión no efectuada (100-101).

Para comprender estas precisiones y entender el dolor del mártir y el goce del místico es necesario recordar y reponer algunas cuestiones. En primer lugar, en *Aun* Lacan recordó uno de sus puntos de partida: “A mí me parece manifiesto que el Otro, presentado en la época de *Instancia de la letra* como lugar de la palabra, era una manera, no diré de laicizar, pero sí de exorcizar al buen Dios” (84-85). Como se sabe, el Otro (A) como lugar de la palabra no significa que se trata de una suerte de diccionario a disposición del sujeto. Si bien en los inicios de la enseñanza de Lacan el A se identifica con el código, desde *Las formaciones del inconsciente* está claro que se trata de una batería de significantes en tanto articulados con deseos primordiales. Por lo menos desde *Los cuatro conceptos*, el Otro se convirtió, más radicalmente, en un lugar definido por los representantes de la representación, es decir, por los significantes ligados a las pulsiones, entendiendo representantes como se suele hablar de los embajadores, que son representantes de un Estado, o de los diputados, representantes del pueblo. Por esta razón, Lacan empleó su famosa fórmula de que el inconsciente está estructurado como un lenguaje. Eso habla, lo cual quiere decir que está fuera de la voluntad del sujeto, o mejor dicho que, sin saberlo, lo somete a su merced. Si existe un paralelo entre el cristianismo barroco y el psicoanálisis, es que en ambos casos se planteó esta jerarquía estructural del Otro. Pero, como aclara Lacan, su propuesta exorciza a Dios. Acepta el lugar estructurante, pero lo vacía de contenido.

Para esto, debemos remitirnos a la castración. Como señaló en *Las formaciones del inconsciente*, el tema no pasa por una amenaza real. Inicialmente, el niño se piensa como el falo imaginario de la madre, es decir, el objeto de su deseo. Luego, interviene el padre simbólico, que separa ese vínculo, castrando por una parte al chico (no es el falo) y a la madre (ella no lo tiene). Por último, aparece el padre real, estableciendo los dos caminos de la sexuación. Tanto el niño como la niña suponen que él tiene el falo, el objeto de deseo de la madre. Pero, en el primer caso, el pequeño hombre se identifica con el padre, y, “Cuando llegue el tiempo, si las cosas andan bien, si los chanchitos no se lo comen, en el momento de la pubertad, él tiene su pene listo con su certificado: “papá está ahí por habérmelo conferido en el buen momento”. En cuanto a la niña, el tercer tiempo del Edipo la conduce a volverse al hombre para encontrar el falo. Asimismo, es importante destacar dos cuestiones. En primer lugar, si la castración cae sobre el sujeto, atando su deseo al significante, también opera sobre la madre. La intervención del padre simbólico establece efectivamente que la madre no tiene el objeto del deseo, lo cual quiere decir que está marcada también por el lenguaje y en consecuencia no es un ser pleno, sino un lugar operatorio de la palabra. Este último aspecto es el paso inaugural del significante de una falta en el Otro (S (A)). En segundo término, resulta fundamental tomar en cuenta que el falo se separa del cuerpo y es elevado para adoptar una función significativa. Esto último hay que retenerlo cuidadosamente.

Tanto en *Las formaciones del inconsciente* como en el artículo “La significación del falo”, Lacan estableció una serie importante de precisiones en este sentido. Podemos comprender la separación simbólica del falo a través de la metáfora del nombre del padre, que presentó en el seminario recién mencionado. Si inicialmente el niño cree ser el objeto del deseo de la madre, esto se debe a que estableció una simbolización primordial. Esta se basa en la madre como significante. Si el sujeto piensa que es él lo que ella desea, es porque hay una pregunta, qué es lo que ella quiere. Por lo tanto, en este plano el falo es el significado del significante en el que se ha convertido la madre, con el cual se identifica. Lacan comprende el segundo tiempo del Edipo, en el cual interviene el padre simbólico, a través de la metáfora⁶⁴. El

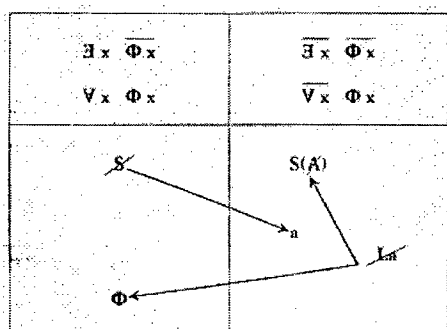
⁶⁴ La castración, en este período claramente estructuralista, se define como la separación que produce la ley del lenguaje al ensamblar al sujeto en su red. Lacan lo formula de manera sintética a través de la estructura de la metáfora, que retoma de la retórica de acuerdo con el esquema proposicional. Para recordarlo, podemos tomar una metáfora sencilla como rubí en lugar de labios. El análisis es el siguiente:

<u>rubí</u>	rojo
rojo	labios

El rubí y los labios comparten el sema “rojo”. Ciertamente, hay muchos otros que los distinguen. Pero establecida la relación, el elemento repetido cae. Para Lacan, esto da como resultado la fórmula S (1/s’), es decir, la palabra “rubí” domina un significado abierto, en tanto puede ser cubierto por diversos objetos, no sólo por labios (si bien en este caso, por tratarse de una metáfora prácticamente lexicalizada, nos encontramos ante una limitación en este sentido). Esta misma idea es la que regula su concepción de la castración. Incluso en una etapa en la que recién comienza a balbucear, el chico entiende la pareja parental en términos significantes. El padre y la madre quieren decir algo, o bien la ausencia y la presencia de ellos. Hay un significado que gira ahí, que le es necesario encontrar. Si lo cubrimos con una x, la aparición del padre produce una metáfora que instala al sujeto definitivamente en el lenguaje:

significante paterno sustituye el significante de la madre, reemplazando ese punto de unión del lenguaje con el significado, con el deseo. Esto significa que cae bajo la represión y queda en el campo del Otro. Por eso, el significante fálico está separado, es aquello que por un lado anuda el lenguaje y por el otro resulta inaccesible al sujeto. Al mismo tiempo, esto explica las fórmulas “el inconciente es el discurso del Otro” y “el deseo es el deseo del Otro”.

En *Aun*, Lacan introdujo varias reconsideraciones a este esquema. En primer lugar, reafirmó con fuerza lo que estaba implícito desde el principio: la relación sexual no existe. En otras palabras, no hay complementariedad. La separación del significante fálico, precio a pagar por la instalación en el lenguaje, lo explica perfectamente bien. Lo que regula la búsqueda de la mujer y el hombre no es el cuerpo del otro, detrás del muro del lenguaje, sino el falo, objeto de deseo inserto dentro de la estructura subjetiva. En *Aun*, Lacan profundizó estas consideraciones, estableciendo una estructura que ahora claramente incluye las dos posibilidades de la sexualidad. Separó, así, el hombre y la mujer, pero entendiendo que éstas no son posiciones definidas por lo anatómico, sino dos campos en los cuales es indiferente lo biológico, dando lugar a las múltiples posibilidades del erotismo. Lo interesante es que Lacan distribuyó entre esos dos campos su álgebra, estableciendo un armado conceptual verdaderamente intersubjetivo, que contempla las diferencias entre lo masculino y lo femenino. A partir de este esquema podemos volver al barroco.



A la izquierda, con el S y el Φ , se encuentra el hombre. A la izquierda, la mujer. Del lado del hombre se encuentran el sujeto escindido por el significante y la función fálica antes referida. El cuadro, en este campo, pone en juego dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, el hombre se relaciona con el campo de la mujer únicamente a través del objeto de su fantasía: el a , sacrificio hecho al separarse de la madre. Asimismo, está ligado al significante fálico (Φ), aunque no tiene acceso directo a él. Luego se encuentran las dos fórmulas escritas arriba. La línea de abajo plantea que “el hombre en tanto todo se inscribe mediante la función fálica” (96). Esto significa que ingresa al mundo tras la castración. Pero para hacerlo debe

Padre Madre
Madre x

Esto da como resultado que el significante de la metáfora del padre domina un significado que queda reprimido: $S(1/x)$. Asimismo, esto implica que ese significado está abierto y es irreductible a la estructura significante.

suponer que existe uno que a pesar de todo no esté castrado. Podemos explicar esta excepción a partir de lo que constituye un conjunto. Si, por ejemplo, en una biblioteca tenemos organizados los libros por país de procedencia de sus autores, hemos de reconocer que lo que hace que exista el conjunto de libros de Argentina es que en la colección hay libros cuyos autores no pertenecen a nuestro país. En igual sentido, los hombres se organizan por su paso por la castración en tanto existe uno que no está castrado. Ese mito constituye la función paterna y es el Otro estructural a partir del cual pudo elaborarse la idea de Dios. Para esto, Lacan retomó *Moisés y la religión monoteísta*. En ese ensayo, Freud interpreta el judaísmo a partir del mito de la horda primitiva de *Tótem y tabú*. En resumidas cuentas, antes de la cultura el hombre estaba organizado en comunidades conducidas por el padre. Los hijos no podían relacionarse sexualmente con las mujeres de la familia. Por esta razón, se agruparon para matarlo. Sin embargo, en lugar de dedicarse al libertinaje, se sintieron culpables y divinizaron al progenitor, quedando establecida la prohibición del incesto. Para Freud, las religiones asumieron de diferentes modos esta culpa mítica primordial. En el caso del judaísmo, según las tesis de Freud (*Moisés y la religión monoteísta*), la muerte del padre volvió a producirse cuando, en el desierto, mataron a Moisés. La culpa consecuente fue crucial para la constitución de la religión monoteísta. Pero el cristianismo dio un paso más. Jesús, uno de los hijos del padre, asumió la culpa de todos sus hermanos y por eso se inmoló. Su sacrificio fue una redención. Lacan reinterpretó de muchas maneras esta lectura de Freud. En *Aun*, volvió a ratificar la idea de que, para Freud, Dios está muerto de entrada. Pero le dio una mayor precisión a través del cuadro de la sexuación. Por un lado, es la excepción a la castración, reconstrucción mítica que permite hablar de un ser absolutamente pleno. Pero, por el otro, para que esto sea posible, el hombre debe padecer un sacrificio concreto: para que Dios viva, debe inmolarse en la castración. En *Aun* lo sintetizó con los siguientes términos, hablando de los evangelios como “la historieta de Cristo”: “Es cierto que la historieta de Cristo se presenta, no como la empresa de salvar a los hombres, sino a Dios. Ha de reconocerse que quien se encargó de esta empresa, Cristo, en este caso, pagó lo suyo, y es poco decir” (131). La pintura barroca volvió a exhibir esta cuestión, restituyendo el cristianismo a sus fuentes, primero al exhibir al Cristo sufriente de la Pasión, buscando un realismo aterrador, y suplementariamente a través de la representación de los mártires, figuras que sufren para el goce de Otro.

Lacan planteó, además, que existe un lado de la mujer. En esto dio un paso inaugural dentro del psicoanálisis. En el cuadro, Lacan vuelve a la idea de la salida del Edipo. En rigor, lo que señalaba ya en *Las formaciones del inconsciente* y “La significación del falo”, es que la mujer únicamente puede buscar la función fálica del lado del hombre, como claramente lo plantea en el cuadro. Por esta razón le corresponden las dos fórmulas de la línea de arriba. Con la primera, Lacan sostiene que no existe excepción a la función fálica. No hay sujeto que no esté marcado por la castración. Sin embargo, la línea de abajo indica que las mujeres se colocan

fuera de la función fálica. En esto no hay contradicción. Lo que señala Lacan es que la función fálica se encuentra fuera de su campo, lo cual significa que por un lado escapa a la ley universal de la castración, pero por el otro debe apelar a esa función para sostenerse subjetivamente. Esta doble característica, que ya estaba presente en su forma básica durante el planteo de los tres tiempos de Edipo, llevó a Lacan a afirmar la controvertida idea de que la mujer no tiene vocación universal y que, por lo tanto, no existe, propuesta que lo lleva a tachar el artículo definido, como aparece en el cuadro. Esto significa que no existe la posibilidad de plantear desde ese lugar una definición universal de lo femenino, que cubra todos los casos. "La mujer" no existe, sino que hay una multiplicidad de mujeres. Asimismo, esto significa que, desde el punto de vista de la ley universal, una mujer es no-toda. Con esto, Lacan puso de manifiesto que siempre es algo más que la función fálica, que hay un exceso, un suplemento, un corrimiento respecto de la ley.

Esta apertura se encuentra en las dos relaciones que establecen las flechas. Por un lado, una mujer se vincula con la función fálica, colocada del lado de su partenaire. Sólo puede sostenerse a través de la referencia a una ley universal que le es exterior. Pero a la vez se vincula o puede vincularse con el S (A). En Lacan, el significante de una falta en el Otro tiene varias caracterizaciones. Lo que indica, en primer lugar, es que no hay un Otro del Otro. Esto significa que, en la estructura subjetiva, no hay lenguaje más allá de él. Por lo tanto, constituye el muro del lenguaje: no hay acceso tras ese corte del significante, no hay posibilidad de un afuera del lenguaje. De esto se puede concluir, asimismo, que ese significante de una falta en el Otro viene a demostrar que éste no es un ser a partir del cual se puede obtener una respuesta, sino precisamente una operación del lenguaje, lo cual supone evacuar, hasta en el último de los empalmes subjetivos, la esencialidad. Sin embargo, ese significante está articulado con un agujero, con una falla de la estructura; es el límite detrás del cual se ubica algo irrepresentable, imposible, que moviliza toda la estructura. Eso es lo real. Si lo leemos a partir de la metáfora paterna, ese significante reprimido e impronunciable es lo que había quedado anudado al deseo del Otro. La madre, a la que Lacan se refirió en *La ética del psicoanálisis* como la Cosa, es el núcleo imposible, aberrante, ominoso, de lo real. El significante de una falta en el Otro viene a demostrar esa doble condición. Por un lado, que todo ser está evacuado de la estructura simbólica; por el otro, que eso imposible, ese agujero del lenguaje, opera estructurando al sujeto. La mujer se vincula con la función fálica, situada del lado del hombre, y por lo tanto tiene un goce fálico; pero al mismo tiempo, por estar vinculada a la operación de metáfora de esa función, y a la vez al encontrarse ésta fuera de su lugar, tiene la posibilidad de acceder a un goce específicamente femenino, que es este vínculo con el límite entre el lenguaje y lo real. Se vincula, pues, con un deseo abierto, con la apertura del deseo. Si La mujer no existe, es precisamente porque ése es el límite a partir del cual no hay metáfora alguna que pueda regular desde arriba un universal. En este sentido, la mujer accede a la verdad (el empalme del

significante con lo real); pero, como no existe un Otro del Otro, paga el precio de no poder decir nada de eso.

Como vimos, del lado del hombre el Otro puede plantearse como Dios en tanto se trata de la excepción a la castración. Por otra parte, esto está ligado a la Pasión de Cristo y al mártir. En definitiva, en los dos casos se trata de alguien que se inmola. El mártir elige perder el ser para demostrar la existencia del padre pleno. Ahora bien, del lado de la mujer Dios aparece de un modo diferente. Si bien no deja de remitirse a la función fálica colocada en el campo del hombre, ella puede levantar la mirada hacia el significante de una falta en el Otro. Sin duda, esa marca es una muerte, una muerte de la Cosa. Pero en tanto es el significante a partir del cual se supone lo real, la mujer accede a la verdad, en tanto bordea el límite del afuera del lenguaje. Si en el hombre Dios es un mito, en la mujer es la mordedura del significante a lo real. En ese campo se ubica la mística. La mística es una elevación hacia lo incomprensible: los místicos producen relatos de lo que sienten, pero no pueden ni explicar ni comprender, porque lo real es lo que queda sin simbolizar.

Con esto, Lacan estableció los dos planos del barroco. Incluso se puede agregar, tomando como dato la propuesta de Weisbach, que la diferencia entre la Compañía de Jesús, que buscaba un alcance masivo, y la singularidad de los místicos, cuyos éxtasis eran individuales, coincide con esta división entre una colectividad masculina y una singularidad del goce femenino. Pero, para volver a lo que sí dice Lacan, durante el siglo XVII el cristianismo volvió a las fuentes, reinstaurando una estructura subjetiva que alcanza el estatuto de la verdad. Por eso, en *Aun*, se detiene ante una de las características sobresalientes de la pintura barroca. Si algo exhiben, según Lacan, es una agrupación obscena de cuerpos que sufren y goza. Pero, verdadero eje, en los cuadros nunca aparece la relación sexual. Esta ausencia es la misma que señala el psicoanálisis. No hay vínculo entre el hombre y la mujer, sino que cada uno busca algo diferente en su partenaire. De un lado, el hombre desea la parte que le sirva de sustento a su fantasía; por eso, goza de la mujer, en el sentido de que hace usufructo de una parte de su imagen. Del lado de la mujer, hay una doble búsqueda, hacia la función fálica que está en el campo masculino y hacia el filo con que el lenguaje separa al "serhablante" de lo real. En definitiva, como en los cuadros barrocos, en los que aparece todo menos la relación sexual, la pareja se conecta por medio de un agujero.

Lacan se colocó del lado del barroco. Cabe agregar que lo hizo en el campo más específico de la mística, perfilando su indagación por la vía femenina:

Estas jaculaciones místicas no son ni palabrería ni verborrea; son, a fin de cuentas, lo mejor que hay para leer —nota a pie de página: *añadir los Escritos de Jacques Lacan*, porque son del mismo registro. Con lo cual, naturalmente, quedarán todos convencidos de que creo en Dios. Creo en el goce de la mujer, en cuanto está de más (92).

Pero hay una distancia crucial entre el siglo XVII y este retorno al barroco. Mientras que los mártires y místicos levantan su mirada a Dios, Lacan retoma la estructura para evacuar esa sustancia infinita y plena. Él mismo reconoce esta distancia. Escribe en "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo": "la tumba de Moisés está tan vacía para Freud como la de Cristo para Hegel" (799). Por la vía del hombre es un mito elaborado a posteriori; por el lado de la mujer, es el agujero de lo real; en cualquier caso, Dios es un efecto del lenguaje.

Los dos barrocos

Si bien Lacan dio una versión tardía del barroco, sus lecturas ocasionales definieron también una imagen importante e influyente sobre la cultura del siglo XVII. Por cierto, ambas terminan siendo complementarias. Pero es importante distinguirlas brevemente para concluir. En el Lacan de los años '50, el barroco es una estética del vacío, situada en la tesis del hombre como ilusión. Sin embargo, en el transcurso de *La ética del psicoanálisis* (1959-1960) Lacan comienza a identificar un concepto que va a tener una importancia crucial para la reformulación de su propuesta teórica y que por consiguiente se encuentra en el centro de su segunda lectura del barroco. En ese seminario, comienza a hablar de la Cosa. A partir de esa perspectiva, comienza a radicalizar el concepto de lo real, como resto que se cae de lo simbólico. Si bien todavía mantiene la estética del vacío, en ese seminario anuncia la perspectiva que toma a partir de los juegos de la mirada de *Los cuatro conceptos* y *El objeto del psicoanálisis* y que concluye en *Aun*. Dentro de esta reformulación teórica, el barroco se convierte en un arte y una retórica que aspira infructuosa y trágicamente a dar una expresión mística de lo real a través del impacto que produce en el cuerpo del sujeto.

Como veremos en los siguientes capítulos, estas dos perspectivas son centrales para el barroco de Sarduy. En efecto, luego de sus años revolucionarios, en los cuales no le prestó atención alguna, interesándose por el contrario por las posibilidades de una literatura del Terror y por las perspectivas de Sartre y el Nouveau Roman, el escritor se dedicó, en los años '60 y '70, a desarrollar un barroco del vacío, para luego, en el desencantado tramo final de su vida, concentrarse dirigirse hacia una búsqueda de lo real. A estas etapas nos referiremos a continuación.

II. AÑOS DE REVOLUCIÓN

En todo sistema político, las posiciones fuertes se manifiestan a partir de una segmentación del territorio discursivo y social⁶⁵. Casi resulta obvio decir que una revolución acentúa esta práctica. En Cuba, Fidel Castro hizo de este tipo de actos el eje crucial de su vida pública. Al borde del triunfo, en 1958, proclama la consigna “Batista sin la zafra, o la zafra sin Batista”, retomando la tradición revolucionaria cubana, que consiste en sabotajes a la propiedad privada, a través de los incendios a los cañaverales. Tres años después, en “Palabras a los intelectuales”, construye un nuevo clivaje: “dentro de la Revolución, todo; fuera de la Revolución, nada”. Entre una y otra frase hay una acentuación de la estrategia política. Antes del triunfo de la Revolución, Castro organiza el espacio público con la oposición dictadura/liberación. En cambio, en “Palabras a los intelectuales” el clivaje atraviesa todos los órdenes de la vida nacional. Penetra en la vida cotidiana, instalándose en las formas de evaluar el futuro y el pasado que tienen las personas; de igual modo, va más allá de la arena política y segmenta la cultura, lo cual quiere decir que politiza ese campo que, en una sociedad liberal, tiene una autonomía al menos relativa.

En este sentido, la literatura, la pintura, el cine o el teatro no se vinculan con lo político a través de la representación de los hechos. Reflejar la realidad o hacer de la política el tema principal son elecciones estéticas que se hacen en función de un posicionamiento en la política durante un momento dado. Lo fundamental no pasa por cuestiones como el mayor o el menor realismo, sino por el modo mediante el cual la literatura y el arte asumen los clivajes que dividen la política en un territorio social. Un texto puede representar los primeros años de la revolución cubana. Pero lo crucial no es si es más o menos representativo, sino cómo asume la disyuntiva entre el adentro y el afuera. Los ejemplos en este sentido son innumerables. Dos casos son *Fuera del juego* (1968) de Herberito Padilla y *PM* (1961), film de Sabá Cabrera Infante y Orlando Leal. Vistos desde el presente, resultan casi ingenuos y prácticamente no se explica cómo es que se discutieron en las más altas esferas del estado. Pero ambos se colocaron afuera de la Revolución. En el caso de *Fuera del juego*, Padilla se pronuncia a favor del individuo, en una época de colectivización. En *PM* el acto es más representativo. El film es un documental sobre la noche en el puerto de La Habana, una zona que poco después va a quedar reprimida por la cultura oficial. Otro ejemplo es *Retrato de familia con Fidel* (1981). Por cierto que en esas memorias es importante la representación que Carlos Franqui hace de los primeros

⁶⁵ En un aparecido en *Página 12*, José Natanson toma la idea para evaluar los gobiernos de la democracia argentina. El éxito electoral del alfonsinismo, el Frepaso y el kirchnerismo “se explica, entre otras cosas, por su capacidad de establecer nuevas líneas de división política (clivajes, en la jerga politológica) en torno de las cuales se organizaron la competencia electoral y el debate público”. El triunfo de Alfonsín se explica por la capacidad de estructurar el debate en torno de la oposición democracia/dictadura, el crecimiento del Frepaso por la división corrupción/transparencia y el del kirchnerismo por los clivajes Estado/mercado, producción/finanzas, concentración/distribución y dictadura/derechos humanos.

años de la revolución. Pero lo que lo transforma en un texto político es que se instala en el clivaje adentro/afuera. La tapa de la primera edición lo resume: en una foto aparecen Franqui, Castro y otras dos personas; más abajo, la misma foto muestra a todas las figuras, menos a Franqui, a quien lo han borrado de la representación pública. La comparación de ambas fotografías busca demostrar no tanto que el autor de la obra se ha ido, sino que el clivaje de la Revolución se ha modificado en el intervalo. Lo que dice, lo que escribe, lo que enfoca, todo eso está supeditado a ese lugar de enunciación.

Si esto es central para toda la cultura cubana luego de la Revolución, evidentemente tiene un peso decisivo a la hora de evaluar la obra de Severo Sarduy. Curiosamente, tanto los que valoraron su obra como los que la criticaron en general no lograron dar cuenta del lugar cambiante que el autor asumió en relación con una política que en lo fundamental no cambió demasiado. Esta “falta de consideración”, una de cuyas grandes excepciones es el ensayo de González Echeverría *La ruta de Severo Sarduy*, no se debe a una terquedad de los lectores. Hasta hace muy poco, lo que se conocía era fundamentalmente la *Obra completa* (1999), publicada por la Colección Archivos, bajo la edición de Gustavo Guerrero y François Wahl. Se encuentran ahí las siete novelas, los cuatro libros de ensayos, las obras teatrales y los libros de poemas, aparte de los papeles autobiográficos y algunos ensayos sueltos. Si nos atuviéramos a los dos gruesos volúmenes, no tendríamos noticia de un solo texto publicado por Sarduy en Cuba. Según recuerda el propio Guerrero, esto se debe a que, antes de morir, el propio escritor dejó en claro que lo único que autorizaba como sus obras completas eran los textos que habían sido publicados en libro. Si bien, como ya se dijo, los editores recopilaron varios textos sueltos, siguieron a rajatabla la decisión en lo que respecta a sus trabajos cubanos⁶⁶.

Por supuesto, se sabía que existían trabajos cubanos de Sarduy. En el ya mencionado ensayo de González Echeverría, hay una reconstrucción bio-bibliográfica notable que, a partir de varios textos anteriores al exilio, demuestran los vínculos del escritor con la Revolución y proponen una hipótesis de por qué decidió instalarse en el destierro (según el crítico, esto se debió al rumbo que tomó el Gobierno poco después de su partida, fundamentalmente con el cierre del suplemento cultural *Lunes de revolución* (1959-1961)). Pero sólo con la reciente publicación de *Severo Sarduy en Cuba* (2007), editado por Cira Romero, estamos en condiciones de cambiar esa interpretación reductiva. En ese volumen verdaderamente asombroso, se encuentran los cuatro relatos ya mencionados, más de cincuenta poemas y unos ochenta textos críticos sobre literatura, teatro, plástica y cultura, 253 páginas, la mayor parte de las cuales están publicadas durante 1959 y tienen como uno de sus propósitos definir un arte y una cultura acordes con la nueva situación política abierta por la Revolución.

⁶⁶ La excepción son casi todos los poemas de *Poemas bizantinos*, aunque Guerrero, en la introducción de la *Obra completa*, considera que Sarduy los escribió en un viaje a Turquía en 1961 (1999: xxi).

Con este abultado trabajo, Sarduy se inscribió en el clivaje de la Revolución al fijar en el arte y la literatura la disyuntiva compromiso/autonomía, que por lo demás siempre reaparece durante situaciones políticas convulsionadas, porque es el modo directo a partir del cual la producción cultural refleja las segmentaciones fuertes del campo político. Pero esto mismo echa nueva luz sobre la obra de Sarduy escrita en el extranjero. Por lo menos hasta mediados de los '60, y si bien comienza a explorar otros caminos, el escritor no abandonó el clivaje que había instalado la Revolución. Las novelas *Gestos* (1963) y *De donde son los cantantes* (1967), los dos trabajos fundamentales del período, son textos políticos (los últimos textos políticos de Sarduy), y el gran cambio, en relación con sus trabajos cubanos, es que se colocan en otro lugar de la disyuntiva revolucionaria. En ambos casos, el escritor recupera aquellos aspectos que quedaron reprimidos por la cultura oficial. En *Gestos*, se trata de los bajo fondos, los sones, los bares del puerto que le dieron vida a la noche de La Habana y de los personajes que por lo tanto quedaron interdictos; en *De donde son los cantantes*, de las identidades culturales, las corrientes inmigratorias, subordinadas a la identidad nacional.

Lo mismo cabe decir de su obra posterior. Sarduy, como ya se dijo, olvidó sus trabajos cubanos. Pero lo logró cuando, a fines de los '60, reinstaló su obra en la oposición lenguaje/subjetividad, dentro de la cual defendió la primera opción y centralizó muchas veces, con su conocimiento de la crítica y la teoría francesas, el debate en torno a esa oposición. Con esto, olvidó todas las segmentaciones del territorio político cubano. Pero este último segmento de su obra todavía está lejos. Con tono de biografía intelectual, este capítulo se concentra en los primeros años de Sarduy. Como es usual en un trabajo de este tipo, antes de iniciar una lectura de su obra, resulta imprescindible fijar algunas ideas sobre la cultura de esos años cruciales para Cuba y América Latina. A este punto nos dedicaremos a continuación.

Intelectuales Revolución

Si bien la Revolución cambiaría definitivamente todos los aspectos de la vida de los cubanos, el clima literario de los tempranos años '60 continuó siendo, a grandes rasgos, el que se había conformado con anterioridad. Por lo tanto, retomemos desde atrás. *Orígenes*, nuevamente, centra el debate. Como ya vimos, la revista apareció en 1944, fundada por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo. Durante diez años, *Orígenes* reunió a un grupo de intelectuales que supieron marcarle el pulso a la literatura, las artes plásticas y el pensamiento en general. Publicaron en ella escritores como Cintio Vitier, Eliseo Diego y Virgilio Piñera y se iniciaron otros, como el joven Fernández Retamar. Sus páginas elaboraron una tradición para la literatura cubana y dieron a conocer la obra de, entre otros, Elliot, Wallace Stevens, Valéry y Claudel, además de que ensamblaron una importante red de contactos en el mundo de las letras en lengua castellana. En *Orígenes* coexistieron, en fin, las propuestas más bien clásicas y

francamente tradicionales, como el catolicismo y la defensa de las viejas costumbres habaneras, al lado de otras de tendencia modernizadora.

Como vimos, la revista fue pacífica durante años. Pero al cumplirse la década, la publicación se fracturó, luego de la ruptura escandalosa entre Lezama Lima y Rodríguez Feo. Con esa crisis se polarizó parte del campo literario. Primero salieron las dos versiones de *Orígenes*. Después, cuando Lezama registró la revista a su nombre, Rodríguez Feo, con la compañía de Virgilio Piñera y Guillermo Cabrera Infante, funda *Ciclón* (1955-1957, 1959). De vida efímera, esa revista continuó la polémica. Así, en la presentación se lee, de manera desafiante, que que habían borrado a *Orígenes* de un golpe, una revista que, según juzgaban, “tras diez años de eficaces servicios a la cultura en Cuba”, había pasado a ser “sólo peso muerto”⁶⁷. Fue esta formación intelectual la que, con el triunfo de la Revolución, ocupó inicialmente los medios nacidos en 1959. Pero el personaje clave, en este sentido, no es ninguno de los dos viejos origenistas, sino el revolucionario Carlos Franqui.

Ex militante del PSP, partido al que había ingresado de muy chico, Franqui engrosó las filas del Movimiento 26 de Julio desde muy temprano. En 1958 fundó *Revolución*, periódico que, originariamente clandestino, luego del 1º de enero se convirtió en el medio oficial del gobierno. Si bien, como recordaría mucho después, su propósito era coordinar los sindicatos, el movimiento estudiantil, el movimiento político y la cultura⁶⁸, lo que interesa en este contexto es que el diario abrió sus páginas a los nuevos escritores. Varios de los que publicaron en *Ciclón* o en la *Orígenes* de Rodríguez Feo, como Cabrera Infante, Piñera y Sarduy, se trasladaron al periódico de Franqui o a su suplemento cultural. Lo mismo hicieron Roberto Branly, Díaz Martínez, Fernández Bonilla y Frank Rivera, que con Sarduy habían creado el grupo Arquiipiélago⁶⁹. A este interés por sumar a los escritores nuevos hay que agregarle la intención de Franqui de liquidar los viejos medios de prensa. En *Retrato de familia con Fidel* (1981), memorias en las que recuerda los años de la Revolución, hay dos páginas espléndidas en este sentido, referidas al *Diario de la Marina*. Con frase cortada, Franqui caracteriza el periódico con todas las miserias que le es útil recordar. Esclavista en su fundación, enemigo de los cubanos durante la independencia, defensor de Franco, vocero de los azucareros y soporte de Batista, para él el *Diario de la Marina* era uno de los símbolos de aquello que la Revolución vino a liquidar. Cuando ésta triunfa, el trofeo es la sede del *Diario*:

Cuando los directores de *La Marina* huyeron, me apresuré a ir a cerrar el periódico,

⁶⁷ “Editorial”, *Ciclón* I, La Habana, 1955, 22-23, citado en Luis, William (2003: 32-33).

⁶⁸ Recuerda esto en la entrevista “Literatura y revolución en Cuba. Entrevista a Carlos Franqui”, realizada por Luis (2003: 175-196).

⁶⁹ Se extrae este dato de González Echeverría (1984: 32). Lo confirma un programa del primer recital del grupo, en el que figuran los cinco autores, del 2 de mayo de 1959, una nota de promoción en *Revolución*, y una fotografía del evento, publicada el 19 de mayo en ese periódico. Estos documentos se encuentran en la introducción al epistolario publicado por Díaz Martínez (1996: 20-22).

como una venganza histórica.

Cerré el número, y con grandes letras negras cintillé:

140 AÑOS CON LA REACCIÓN

UN DÍA CON EL PUEBLO (1981: 155).

Poco después, Franqui creó *Lunes de Revolución*, el suplemento cultural del periódico. Dirigido por Cabrera Infante, comenzó a salir el 23 de marzo de 1959 y su último número es del 6 de noviembre del '61. Con tiradas que oscilan entre los cien y los doscientos mil ejemplares, el suplemento se propuso ampliar el público lector y modernizar la literatura y el arte cubanos. Heredero del tono iconoclasta típico de las estéticas del siglo XX, *Lunes* clavó su pica en la nueva realidad al señalar en su presentación la agonía de las viejas generaciones y la defensa de un arte comprometido:

Nosotros, los de *Lunes de Revolución* pensamos que ya es hora de que nuestra generación —una generación que extiende su cordón umbilical hasta los albores de la pasada dictadura y sometida a un silencio ominoso— tenga un medio donde expresarse, sin comprometerse con pasadas posiciones ni con figuras pasadas [...] No tenemos una decidida filosofía política, aunque no rechazamos ciertos sistemas de acercamiento a la realidad —y cuando hablamos de sistema nos referimos, por ejemplo, a la dialéctica materialista o al psicoanálisis o al existencialismo. Sin embargo, creemos que la literatura —y el arte— por supuesto deben acercarse más a la vida y acercarse más a la vida es, para nosotros, acercarse más a los fenómenos políticos, sociales y económicos de la sociedad (1959: 2).

Como se lee en estas palabras, la fractura política de la Revolución se articuló con una disputa generacional. Esto hizo que el campo intelectual tradujera a su lógica interna la transformación política de 1959. Por este motivo, y si bien como se percibe de las palabras arriba citadas, las discusiones se politizaron, inicialmente sobrevivieron muchos de los sentidos y las prácticas nacidas en los años '40. Uno de los ejemplos más claro en este sentido es el tipo de relación del campo intelectual con el extranjero. Como lo demuestra la crisis de *Orígenes*, y tomando en cuenta las indicaciones de Sarlo y Altamirano sobre la producción simbólica latinoamericana, antes de la Revolución los escritores habían situado instancias de consagración y habían importado criterios de valoración en y desde el extranjero (Sarlo y Altamirano 1993: 83-89). En un primer momento, la Revolución retomó este aspecto. Pero lo reinscribió en las necesidades revolucionarias del momento y por lo tanto le dio un perfil e hizo un aprovechamiento político de esta cuestión. En este sentido, Franqui buscó transformar la dependencia en una plataforma de apoyo internacional. Según recuerda, con el diario y el suplemento pensaba “establecer una relación amplia con lo que se llama despectivamente el Tercer Mundo y Europa, donde había intelectuales, artistas y escritores de izquierda que podrían entender nuestra situación” (2003: 177). Por poner sólo un ejemplo: si antes de 1959 Sartre era en *Ciclón* una referencia moderna, luego se impuso en el marco de una Revolución que giraba hacia la izquierda y que necesitaba contar con un apoyo como el suyo.

Otra de las continuidades se encuentra en la defensa de la libertad intelectual. Como lo refleja el editorial de *Lunes de Revolución*, los escritores eran un emergente joven, por supuesto comprometido con la nueva realidad, pero que defendería a ultranza sus derechos. Como el Movimiento 26 de Julio, al que pertenecía el gran animador Carlos Franqui, era un agrupamiento de voluntades sin partido ni referencias nítidas en cuanto a las orientaciones políticas concretas. Así lo recuerda Pablo Armando Fernández:

Ni ideológica ni estéticamente *Lunes* cuajaba en una unidad. Era *Lunes* producto en un momento del año 1959, estaban el Movimiento 26 de Julio, el Movimiento 13 de Marzo y el Partido Socialista Popular. Es muy curioso ver en los primeros números de *Lunes* junto a un texto de Trotski, uno de Marx o de Lenin, o de otros escritores como Pablo de la Torriente Brau. En otras palabras, *Lunes* políticamente no estaba orientado hacia una línea determinada, no constituía una unidad. Guillermo [Cabrera Infante] quiso que *Lunes* fuese un suplemento literario y que la política interviniese en tanto era manejada por filósofos o por artistas, es decir, que correspondiese a ideas, y no a fenómenos inmediatos o de la política que se ejercía en ese momento (2003: 166).

Este armado heterogéneo de *Lunes* se refleja en los autores que publica. Por supuesto, el compromiso político se orienta hacia la izquierda. Aparte de los infaltables textos de Castro y Guevara, el suplemento recoge trabajos de Marx, Engels, Trotsky y Lenin, y si dedica números especiales al Cuartel Moncada y la invasión a Playa Girón, también lo hace con la Unión Soviética y China. No hay, como se ve, una línea política unívoca, cosa que hace de *Lunes* un espacio de discusión amplio y plural. Otro tanto cabe decir del perfil literario que orienta el suplemento. La variable de corte no es la orientación política de los autores, sino la capacidad que éstos tienen de crear acercamientos modernos a la realidad. Es así que conviven un número dedicado a la visita de Sartre a Cuba y otro casi completo dedicado a la obra de Borges. Su perfil es de izquierda y su compromiso con la Revolución es claro. Pero establece como criterio la libertad intelectual por sobre cualquier dogmatismo ideológico.

Pero si bien los primeros años de la Revolución establecen una continuidad cultural con los últimos de Batista, la gran diferencia se encuentra en que, como vimos en las relaciones del campo intelectual con el extranjero, la política penetra las polémicas y los sentidos que se arrastran del pasado reciente. Ejemplo de esto es lo que sucede con el grupo *Orígenes*. Como observa Oscar Montero, *Lunes* y *Revolución* no superaron la polémica entre *Orígenes* y *Ciclón*. Más aún, la continuaron. Pero las discusiones y los cruces entre los intelectuales se reinscribieron en el nuevo clivaje que la Revolución estaba comenzando a trazar. Así, si bien Lezama Lima celebró el triunfo del Movimiento 26 de Julio, varios de los escritores de los medios de Franqui cuestionaron a su grupo no sólo en términos estéticos, sino también en cuanto a su actuación en la política inmediata.

El 21 de enero de 1959, en las páginas de *Revolución*, Manuel Díaz Martínez expresa sus opiniones acerca de los intelectuales y el rol que algunos de ellos cumplieron durante el

gobierno de Batista. De tono combativo, violento, ajusta cuentas con el pasado, un pasado que el editorial de *Lunes* condena abiertamente. No falta en el texto el ejercicio de la denuncia y el reclamo de que, por lo menos, el gobierno eche a todos los colaboracionistas que todavía ocupan cargos en las instituciones oficiales de cultura. Pero lo fundamental en su artículo es que la oposición que hace entre una concepción del intelectual basada en el existencialismo sartreano y lo que llama de manera completamente negativa el intelectual puro. Los argumentos son taxativos. Todo hombre, nos recuerda Díaz Martínez, debe elegir, comprometerse con la realidad. Por supuesto, como la única elección aceptable es la que implica la libertad de la humanidad, el colaboracionismo con la dictadura resulta un error imperdonable. Pero también cae en la condena aquél que se refugió en un trabajo autónomo y prefirió un público reducido para sus herméticos trabajos. Como puede verse, si bien este ajuste de cuentas es general, apunta directamente al grupo *Orígenes*. En un artículo absolutamente violento, publicado también en *Revolución*, Baragaño los culpa de todo. No son únicamente escritores que se cerraron a la búsqueda de soluciones políticas y prefirieron no comprometerse con una realidad adversa para el pueblo cubano, sino que además proyectaron un tipo de poesía estéticamente deficiente: "Todo el llamado grupo Orígenes parte de una anulación doctrinal, de una ausencia de estructura, de querer expresar algo que no saben, que no pueden o no llegan a expresar", de lo que surge, en definitiva, una vacuidad completa.

Podemos considerar que este conjunto de continuidades y politizaciones constituyen una estructura de sentimientos constituida al calor del triunfo del 1º de enero. Si bien no hay contradicciones tajantes, sí se advierten cuestiones sin resolver. Entre ellas, la más importante es la coexistencia de la libertad crítica y la elección heterodoxa de corrientes políticas e ideológicas con esa suerte de juicios revolucionarios, hechos por los escritores de la nueva generación en un momento en que la calificación de antirrevolucionario y colaboracionista, para los integrantes del grupo *Orígenes* como para cualquier otro, podría tener consecuencias sumamente graves. Pero poco después la Revolución se encargará de definir las líneas centrales. A esto nos dedicaremos a continuación.

Transformaciones revolucionarias

A poco del triunfo, la Revolución tuvo que definirse en términos políticos y también en términos culturales. Las causas de esa transformación se pueden percibir en función de la relación de Cuba con los Estados Unidos y en la apremiante necesidad de establecer un sistema político que garantizara la continuidad del nuevo gobierno. En cuanto al primer aspecto (las relaciones con el estado norteamericano), se mezclan lo económico con lo ideológico. Ante todo, viendo las cosas desde este último aspecto, el éxito de la Revolución se explica en parte porque se colocó en los anhelos y los sentimientos cubanos (Halperín Donghi 2007: 529). Venía a encarnar, por añadidura, un antiimperialismo que, más allá de los usuales vínculos

económicos de las élites locales latinoamericanas, se encontraba en el corazón de la mayoría de los cubanos. Tal es así que se filtra en la correspondencia entre Lezama Lima y Rodríguez Feo, único tema político que los distrae de sus diálogos literarios. El primero le escribe en 1947: “Se agrava el problema con los comunistas. El gobierno los desaloja de la Confederación, y parece que esa medida gubernamental se debe a la actitud de complacencia con los yanquetes que nuestro Gobierno asume” (1991: 82). Este antiimperialismo, surgido por primera vez en una correspondencia dedicada exclusivamente a temas literarios y personales, reaparece en otras dos cartas en que los escritores se refieren al pasar a la Ley de Cuotas Azucareras de 1947. Aprobada por el congreso norteamericano, la ley incluía la cláusula 202-E, sumamente discutida, que autorizaba al gobierno de los Estados Unidos a revocar la cuota de importaciones de cualquier país si éste se negara a dar un trato justo a sus intereses comerciales. Rodríguez Feo reacciona al final de una carta de agosto de ese año: “ahora que Truman ha firmado la Ley Azucarera del '48 [...] más que nunca quiero alejarme de estos yanquis despreciables. ¡Qué bárbaros!” (1991: 84). Por lo demás, la presencia norteamericana se sentía en la vida cotidiana. Era la invasión del *american way of life*, que hacía peligrar las acendradas, queridas costumbres habaneras. La Revolución cuajó en esta estructura de sentimientos y le mostró un camino concreto a ese deseo largamente postergado de libertad y nacionalidad que había sido cercenado desde el inicio de la república por la Enmienda Platt y, luego de que ésta pasara al olvido, por la digitación norteamericana sobre la vida política de Cuba y las sucesivas maniobras por mantener la economía de la isla bajo su yugo.

Por supuesto, la determinación antiimperialista también fue una necesidad económica. La puesta en marcha de las principales medidas, desde las rebajas de tarifas a la reforma agraria, fueron afectando, uno por uno, los intereses norteamericanos. Castro hizo un notable resumen de esos primeros meses en su discurso ante la ONU de 1960. Primero, el gobierno redujo los alquileres al 50%. Según sostiene Castro, esto no levantó polvareda. Enseguida se rebajaron las tarifas de teléfonos y electricidad, ambos monopólicamente manejados por compañías norteamericanas, dos medidas que comenzaron a lesionar las relaciones bilaterales. La implementación de la Reforma Agraria terminó de agriarlas de manera definitiva. Afectó a los principales latifundistas y propietarios de ingenios, que eran en su mayor parte norteamericanos, razón por la cual el gobierno de los Estados Unidos, según la ironía de Castro, terminó de embadurnar de rojo la Revolución. Como contrapartida, cortó la cuota azucarera y la capacidad de maniobra de Cuba se redujo drásticamente. La salida de ese ahorcamiento se consiguió con la firma de acuerdos con la Unión Soviética, la República Democrática Alemana y Polonia en 1960, países cuya amistad Castro subrayó desafiante en la “Primera Declaración de La Habana”

del 2 de septiembre del mismo año⁷⁰. Los objetivos que inspiraban la democracia humanista llevaron así a una disyuntiva: abortar la Revolución o avanzar hacia el socialismo.

Existía una tercera necesidad para la Revolución, de índole estrictamente política: la necesidad nada menor de formar un gobierno en estas circunstancias absolutamente convulsionadas. El nuevo gobierno había roto con el sistema de Batista, parte de la población que podía contar con experiencia en el manejo del poder se había ido al exilio y el Movimiento 26 de Julio, si bien habría contado con algunos en sus filas, no tenía una línea política definida. La Revolución, como observa Hobsbawm, no podía mantenerse en pie a través de los largos discursos de Castro, por más esfuerzos que pusiera en su admirable capacidad oratoria. La salida, para muchos, fue inesperada. El Partido Socialista Popular no había formado parte de las luchas contra Batista, por su alineación con Moscú; más aún, se había movido con un pragmatismo reprochable, haciendo pactos de gobernabilidad con el dictador a cambio de que se le otorgara su legalidad. Y sin embargo, era el único partido con estructura institucional, cuadros políticos formados y fuertes relaciones internacionales que a su vez estaría dispuesto a participar activamente en un gobierno que más temprano que tarde rompería con los Estados Unidos (Hobsbawm 1997: 438).

Todo esto definió, y de qué forma, el rumbo de la Revolución. Pero lo importante, en el marco de este trabajo, es que tuvo consecuencias muy concretas sobre la producción cultural. Necesariamente, los cuadros del PSP comenzaron a ocupar espacios dentro de los ámbitos culturales del Estado. Esto supuso, como es natural, un enfrentamiento con los integrantes de *Lunes*, cuyo proyecto se había extendido rápidamente a la industria editorial, el cine y la televisión. Las tensiones se hicieron sentir muy particularmente en este último ámbito de las producciones audiovisuales. Así lo recuerda Néstor Almendros:

Cuando triunfa la Revolución en enero de 1959, se les ofrece a los del Cine Club marxista de Nuestro Tiempo el control del ICAIC. Es decir, continuaba la rivalidad entre el grupo de la Cinemateca de Cuba que estaba compuesto por Cabrera Infante, Germán Puig, Ricardo Vigón y yo, y el otro por Alfredo Guevara, García Espinosa y Gutiérrez Alea, que ya por entonces se había convertido al marxismo y se había pasado al otro grupo. Fueron ellos los que constituyeron el ICAIC como departamento del gobierno revolucionario. Entonces los de la Cinemateca fuimos casi completamente excluidos⁷¹.

El detonante de la crisis entre *Lunes* y los cuadros del PSP fue la película *PM* (1961). El documental, un cortometraje realizado por Sabá Cabrera Infante (hermano de Guillermo) y Orlando Jiménez-Leal, nació de las filas del suplemento cultural. El propósito, transparentemente expuesto en la película, es mostrar la vida nocturna de los clubes de La

⁷⁰ Para los aspectos políticos, cf. Boesner (1980), *Relaciones internacionales de América Latina. Breve historia*, para los económicos, Furtado (1991), *La economía latinoamericana*.

⁷¹ Citado en Luis (2003: 49). *PM* intentó un tipo de cine inspirado en *Cahiers du Cinéma* y la *nouvelle vague*, mientras que el PSP proponía darle nuevo impulso al neorrealismo italiano. La censura a *PM* puede leerse como un golpe del partido a la producción por fuera de los parámetros oficiales del ICAIC.

Habana. Una embarcación llega al puerto y bajan una serie de personas; luego, la cámara recorre algunos bares, filma a la gente bailando, fumando y tomando; a la madrugada, vuelve a mostrar la embarcación mientras se aleja con los últimos trasnochados. Difícilmente podríamos inferir, del cortometraje, la polémica que generó. Pero lo cierto es que chocó con los cuadros del PSP, algunos de cuyos principales intelectuales, como ya se dijo, habían ocupado los espacios centrales del ICAIC. Si bien la película se había exhibido en la televisión, no pasó la evaluación del Instituto, que recomendó que fuera censurada.

En principio, existen razones estéticas para el conflicto. Como sostiene William Luis, *PM* intentó un tipo de cine inspirado en *Cahiers du Cinéma* y la *nouvelle vague*, mientras que el PSP proponía darle nuevo impulso al neorrealismo italiano. Lo que se produjo, en este sentido, fue una lucha en torno a quién estaría en condiciones de definir los parámetros de la cultura revolucionaria al menos en lo que respecta a las producciones audiovisuales. Pero, más allá de cuestiones formales, lo que estaba en juego era la lucha entre una producción intelectual que reivindicaba plena libertad, que podía o no tomar en cuenta la coyuntura política, y una segunda perspectiva mucho más orgánica, la del PSP, que disponía de un canon de izquierda consolidado, como el neorrealismo, y buscaba establecer una institucionalidad estatal para la cultura de la Revolución. Esto no quedó explícito porque *PM* efectivamente reivindicara una libertad crítica. Por el contrario, quedó en evidencia por un hecho circunstancial: *PM* entró para ser evaluada el 12 de mayo de 1961, menos de un mes después de que las milicias vencieran a los Estados Unidos en Playa Girón. En su dictamen, la comisión evaluadora no dejó pasar este hecho, al sostener que el film ofrece “una pintura parcial de la vida nocturna habanera, que empobrece, desfigura y desvirtúa la actitud que mantiene el pueblo cubano contra los ataques arteros de la contrarrevolución a las órdenes del imperialismo yanqui”⁷². En otras palabras, la película era improcedente y descomprometida.

Lunes cerró filas en torno al film y no se creyó derrotado. Así, protestaron contra la censura del ICAIC. Cabrera Infante recuerda, con su característico enojo sobre estos temas, que ésta fue una decisión que tomaron porque sospechaban todavía que existían divergencias entre la conducción revolucionaria y el PSP:

Lunes, como buena parte de Cuba y del 26 de Julio como partido político, se creyó la especie de que había divergencias entre Fidel Castro y los líderes comunistas. Ahora sabemos que caímos, como todos, en una trampa histórica hecha de un tejido político bastante grosero. *Lunes* atacó al stalinismo en todas partes. Cuando se lo practicaba a sabiendas, como en el ICAIC y por los aláteres de Alfredo Guevara, como en las primeras manifestaciones del otro Guevara, Che, en Nuestro Tiempo y en la Cabaña, con su protección a los pintores realistas socialistas (2003, 148).

Ante las protestas, el gobierno convocó entonces a una serie de reuniones en la Biblioteca

⁷² “Acuerdo del ICAIC sobre la prohibición del film *PM*”, documento recogido en Luis (2003: 223).

Nacional los días 16, 23 y 30 de junio de 1961. Como cierre de esas jornadas, Fidel Castro pronunció “Palabras a los intelectuales”. Si, como se ve, la decisión última del conflicto recayó en las máximas autoridades del gobierno, la definición de la nueva cultura de la Revolución habría de ser consecuente con el cada vez más nítido perfil marxista-leninista, el sostén del PSP y el establecimiento de una segmentación ya no del campo político, sino también del campo cultural. De ahí en más, habría gente adentro o afuera de la Revolución. La suerte de *Lunes* estaba echada.

La nueva cultura de la Revolución

Como ya se dijo, al final de las jornadas en la Biblioteca Nacional Castro pronunció el famosísimo “Palabras a los intelectuales”⁷³. El discurso tiene, según lo ha notado muchas veces la crítica, poca nitidez en cuanto a lo que debería ser la cultura. Gilman recoge tres recepciones que vale la pena reproducir:

Según Rama, “Palabras a los intelectuales” fue un texto transaccional, que permitió el funcionamiento de la vida cultural cubana durante la década. Fernández Retamar lo interpretó como la afirmación de que la revolución no implantaría norma alguna en cuestiones de arte “no existiendo más limitaciones para éste que la propaganda contrarrevolucionaria”. Para Carpentier el mensaje de Castro decía: “Creen como les parezca, son completamente libres. No les pido sino una cosa, que no sean contrarrevolucionarios” (2003: 195).

Gilman sostiene que se trata de un discurso completamente ambiguo. No hay en él una doctrina estética ni tampoco se puede decir que haga una bajada de línea. Qué pueda ser estar adentro o afuera de la Revolución es algo cada vez interpretable. Pero esta es una lectura un tanto parcial. En primer lugar, el discurso de Castro realiza dos actos bien concretos: legitima a los cuadros del PSP dentro de la cultura revolucionaria y ratifica la censura a *PM*. Desde ese lugar hay que leer la falta de un canon estético para la Revolución. El Gobierno abre efectivamente un espacio de libertad para la creación de un arte que acompañe la nueva situación política, pero al mismo tiempo se reserva el derecho de la aprobación o la censura. Esta ambivalencia le otorga una gran efectividad. Castro no dice cómo ha de caracterizarse el arte que esté adentro de la Revolución, pero sí muestra de manera inequívoca un ejemplo de lo que está afuera. Con esto, devuelve la censura como autocensura.

Por razones como ésta, la crítica que se opone a Castro entiende que “Palabras a los intelectuales” es el primer ladrillo de un régimen totalitario, cuya intolerancia se haría pública en el ámbito latinoamericano con el caso Padilla. Así lo vio Jacobo Machóver, que en *La memoria frente al poder* afirma lo siguiente sobre 1961:

⁷³ El discurso se cita de la edición on-line: *Discursos del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz*, en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/>, s/p.

Aquel año fue el de todas las definiciones, por ejemplo la del carácter socialista de la revolución, y de numerosas prohibiciones. A partir de entonces, los escritores, artistas y creadores en su conjunto iban a tener que tomar posición a favor o en contra de la doctrina política vigente, sin la más mínima posibilidad de crítica. Diez años más tarde, en 1971, estallaba el “caso Padilla” (2001: 13).

Pero, así como la definición socialista de la Revolución es algo más que la decisión de un grupo político, del mismo modo el clivaje adentro/afuera de “Palabras a los intelectuales” tiene una densidad mayor de la que sugiere Machóver. Si volvemos un momento a las notas de *Revolución y Lunes de revolución*, la censura estaba planteada antes de que Castro tomara la decisión de apoyar al PSP. En realidad, la violencia textual, los ajustes de cuentas y la exclusión estaban diseminados entre los escritores. Eran ellos los que habían configurado una red de tensiones y habían buscado delinear listas negras y fusilamientos, si no concretos, al menos sí simbólicos. Recordemos tan solo el juicio revolucionario de Díaz Martínez a los colaboracionistas y a los intelectuales puros, la condena de Baragaño a Lezama Lima y el terror textual que, como veremos, supo ejercer Sarduy con sus relatos y poemas. Trabajos de una violenta peligrosidad, aparecieron en un contexto en el que, no lo olvidemos, los contrarrevolucionarios terminaban en juicios populares. Castro no creó la censura; por el contrario, los actos de censura preexistieron a su pronunciamiento en la Biblioteca Nacional.

En este sentido, habría que leer “Palabras a los intelectuales” como una estatización de las prácticas de violencia simbólica diseminadas entre los escritores mediante la expropiación del derecho a la censura y la definición de las políticas culturales. Establece, pues, un proceso doble. Por un lado, se apropia o expropia las segmentaciones diseminadas en el campo cultural; por el otro, y como consecuencia, establece una frontera desde el Estado. La frase de Castro, “dentro de la revolución, todo; fuera de la revolución, nada” no dice algo novedoso en cuanto al contenido; lo que sí es nuevo es que se lo afirma desde el Estado. “Palabras a los intelectuales” es, por lo tanto, un macroacto que reordena la cultura al establecer que es el Estado, a través de sus instituciones culturales, el que tiene el derecho a trazar las fronteras centrales.

Para lograr esto, Castro produce en su discurso varios actos secundarios que es interesante registrar. En primer lugar, separa a políticos de intelectuales. Desde el principio, define el encuentro como “una reunión entre ustedes y nosotros” y refuerza esa división asignándole a cada campo un saber específico: “Es posible que si hubiésemos llevado a muchos de los compañeros que han hablado aquí a alguna reunión del Consejo de Ministros a discutir los problemas con los cuales estamos más familiarizados, se habrían visto en una situación similar a la nuestra”. Esto le sirve de plataforma para asignar derechos para el Gobierno y deberes para los intelectuales. El reparto es clave: legitima el derecho a instituir un órgano que “estimule, fomente, desarrolle y oriente, sí, oriente ese espíritu creador” (el Consejo Nacional de Cultura, el Instituto del Cine (ICAIC), la Comisión Revisora, etc.) y defiende el dictamen del ICAIC

sobre la película. El rasgo más interesante del derecho del gobierno a instituir órganos de promoción y control de las artes es que la justificación de Castro es puramente formal, borrando todo tipo de contenido:

Si nosotros impugnáramos ese derecho del Gobierno Revolucionario estaríamos incurriendo en un problema de principios porque negar esa facultad al Gobierno Revolucionario sería negarle al Gobierno su función y su responsabilidad, sobre todo en medio de una lucha revolucionaria, de dirigir al pueblo y de dirigir a la Revolución; y a veces ha parecido que se impugnaba ese derecho del Gobierno y en realidad si se impugna ese derecho del Gobierno nosotros opinamos que el Gobierno tiene ese derecho.

El razonamiento es simple: el gobierno tiene derecho a instituir organismos de control de la cultura porque el gobierno existe para ejercer la conducción de todos los ciudadanos. A partir de ahí, Castro asigna deberes a los intelectuales. Éstos deben apoyar y contribuir a la Revolución. La consigna, pronunciada desde el Gobierno, transforma la relación entre política e intelectuales. Hasta entonces existía un alto grado de autonomía y dispersión. Pero la relación cambia significativamente. Ahora, la libertad se transforma en responsabilidad. Castro ofrece varias justificaciones para esta reorganización. En primer lugar, existe una razón teórica, que viene a decir que la cultura no nace de manera autónoma, sino que es la consecuencia de un orden político en particular: “Nosotros hemos sido agentes de esta Revolución, de la Revolución económico-social que está teniendo lugar en Cuba. A su vez esa Revolución económica y social tiene que producir inevitablemente también una Revolución cultural en nuestro País”. Esto significa, a su vez, que el origen de los sentidos no se encuentra de manera autónoma en las esferas intelectuales, sino que son la proyección de la fuente original de la Revolución. Castro lo explica con mucha precisión y prolijidad. Si la Revolución es previa a toda cultura, entonces, según dice, “el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución”. Por esa razón, concluye asignándoles deberes a los intelectuales. Lo hace primero con una pregunta sobre cuál es la gran preocupación que deben tener los artistas y el pueblo en general, “¿La preocupación de que la Revolución vaya a desbordar sus medidas, de que la Revolución vaya a asfixiar el arte, de que la Revolución vaya a asfixiar el genio creador de nuestros ciudadanos, o la preocupación de todos no ha de ser la Revolución misma?”, para afirmar, despejando cualquier duda, que “lo primero es la Revolución misma y después, entonces, preocuparnos por las demás cuestiones”. En otras palabras, la Revolución tiene derechos de existir, el Gobierno la obligación de defenderla y los intelectuales el deber de contribuir a la defensa de la Revolución.

En términos generales, “Palabras a los intelectuales” centraliza ahora desde el Estado dos tipos de hechos ya presentes en el clima intelectual post’ 59. En primer lugar, como ya vimos, el derecho a la censura; en segundo término, el sentido mismo de la cultura, en tanto la cultura lo único que hace es establecer una serie de discursos e instituciones que mediatizan el sentido que

sólo la política puede crear. Llevado el argumento al extremo, los intelectuales no se encargan de representar la realidad, sino de generar variaciones en torno al significado que produce la Revolución. Ernesto Guevara es aún más explícito en ese aspecto en el ensayo, unos años posterior, "El socialismo y el hombre en Cuba". El propósito de este texto es evaluar qué se debe hacer con la insólita situación de Cuba, un país en el cual el partido revolucionario ejerce la dictadura del proletariado "no sólo sobre la clase derrotada, sino también individualmente, sobre la clase vencedora". Lo que se necesita, según Guevara, es educar al pueblo para integrarlo al partido:

Nuestra aspiración es que el Partido sea de masas, pero cuando las masas hayan alcanzado el nivel de desarrollo de la vanguardia, es decir, cuando estén educados para el comunismo. Y a esa educación va encaminado el trabajo. El Partido es el ejemplo vivo; sus cuadros deben dictar cátedras de laboriosidad y sacrificio, deben llevar, con su acción, a las masas, al fin de la tarea revolucionaria, lo que entraña años de duro bregar contra las dificultades de la construcción, los enemigos de clase, las lacras del pasado, el imperialismo (1977: 267).

En esa organización pedagógica, los intelectuales se vuelven intermediarios del Gobierno y el Partido en su relación con el pueblo. En términos de Bourdieu, el Estado expropia los medios de producción cultural estableciendo un monopolio de la legitimidad. El Estado, con sus organismos e instituciones, acapara todo el capital simbólico de la cultura (queda como el único agente que tiene toda la legitimidad), pero deja total libertad a los intelectuales para que se apropien a su vez de ese capital y produzcan una o varias poéticas revolucionarias. La cultura no tiene legitimidad, significados, capital simbólico ni acción propios, en tanto debe buscar todas esas positivities en la Revolución y sus representantes, el Gobierno y el Partido. Guevara lo pone con claridad al hablar del pecado original de los intelectuales:

Resumiendo, la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras, pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original. Las posibilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión (268).

La metáfora de Guevara –injertar los olmos al mismo tiempo que se plantan perales– complementa los discursos anteriores. En materia cultural, la radicalización expropia el capital simbólico del campo intelectual burgués anteriormente predominante, estableciendo una relación de deber con el Estado y mediante el proceso material de acaparar para sí toda la legitimidad, como centro único que la otorga o la quita. Esta solución significa que las estéticas dogmáticas al estilo del realismo ruso fueran prescindibles y en verdad improcedentes, en la medida en que dentro de los deberes asignados no existen soluciones únicas sino más bien la

necesidad de que los escritores creen y pongan en marcha las distintas poéticas literarias que estén en condiciones de expresar y propagar la Revolución.

Primeros textos de Sarduy

El primer tramo de la obra de Sarduy es inseparable de estos acontecimientos políticos y culturales. Pero para comprenderlo debemos volver algunos años atrás. Sarduy nació en Camagüey en 1937. Capital de la provincia homónima, territorio obstinadamente tradicional, según González Echeverría la región conservaba un carácter más español, si cabe, que el del resto de la Isla (1987: 15). Provenían de Camagüey varios de los escritores fundamentales de las letras cubanas. De ahí salió *Espejo de paciencia*, primer poema culto escrito en la Isla, que Silvestre de Balboa dio a conocer en 1608; de ahí surgieron también los importantes escritores Rolando Escardó, Emilio Ballagas y Nicolás Guillén. Pero, a la distancia, Sarduy recordaría Camagüey como una ciudad provinciana. Se lee su amargura en un artículo de 1959:

Toda nuestra cultura se desarrolla en La Habana. Los que hemos llegado de las provincias –que somos la mayoría–, conocemos bien las limitaciones del ambiente ‘espeso y municipal’, la ignorancia, que por falta de medios y materiales básicos, y no de talento, se cierne sobre el ambiente cultural del interior.⁷⁴

Sus primeras orientaciones no pueden explicarse únicamente por su origen provinciano. Pero lo cierto es que al principio siguió un camino tradicional. Si bien éste comenzaba a estar representado por la revista *Orígenes*, en el caso de Sarduy podemos identificarlo con la influencia específica de Juan Ramón Jiménez. Así lo reflejan los 18 poemas que publicó, a los 16 años, en el diario local de Camagüey. Sencillos aunque globalmente coherentes, en esos textos la poesía es el intento infructuoso de expresar lo inexpresable. “Profecía y nocturno” es un ejemplo típico de esta primera etapa:

Traigo una llama de amor
Aquí en el pecho,
Y no puedo cantarla
(es muy amplia la garganta de la noche)
Y no puedo llamarla
Porque no tiene nombre,
Y moriré
Quemado por su fuego...! (32)

En 1956, Sarduy se trasladó con su familia a La Habana. Comenzó estudios de medicina. Pero al mismo tiempo continuó con la escritura. Entre los poemas de la provinciana Camagüey y los de la capital se advierten algunas diferencias importantes. En particular, el joven Sarduy

⁷⁴ Publicado originalmente en *Revolución*, La Habana, 22 de septiembre de 1959. Ésta y el resto de las citas de los textos cubanos de Sarduy se extraen del volumen de Romero (2007: 141). Para los textos reconocidos por Sarduy, se cita la edición de la *Obra completa*.

reemplazó la expresión de lo inexpresable por una temática cosmológica, con la que comenzó a elaborar enigmáticas alegorías. De esa época, de 1956, es ejemplo el siguiente poema:

Por el rumor del agua convidado
Un ángel en su cielo se aventura
Buscando el río. Breve luz lo hechiza.
Asciende lentamente. Los dorados
Cabellos caen sobre espesas alas
De hierro. Ya desanda paso a paso
El reino conquistado. A sus espaldas
La claridad soñada se descubre (51).

Como se advierte en este poema, Sarduy no tomó La Habana como eje de su poesía. Pero la diferencia con los poemas de *El camagüeyano*, atribuibles a una razonable evolución estilística, responden también a que el escritor comenzó a trabajar en un ambiente intelectual más complejo. En La Habana existía una mayor variedad de revistas y diarios, había un contacto dinámico con otras literaturas y por lo tanto un debate más intenso entre la tradición y la modernización. Por otra parte, poco antes de su llegada estas posiciones habían quedado enfrentadas a partir de la ruptura entre Rodríguez Feo y Lezama Lima, los dos directores de *Orígenes*. Muchos años después, Sarduy lo recuerda con estas palabras, un tanto exageradas: “*Orígenes* había terminado con un escandaleta que dividió a La Habana en dos” (1999: 13).

En La Habana, Sarduy se ubicó en el flanco modernizador que representaba la revista *Ciclón*. Por otra parte, si bien sus comienzos en la poesía son evidentemente tradicionales, ya desde Camagüey se había interesado también por autores actuales. En la evaluación final de su bachillerato, se lee lo siguiente: “Amante de la buena lectura, lo mismo asimila obras de grandes filósofos, que se embebe en la lectura mística de la Biblia, manantial que surte su elevado espíritu. De ideas existencialistas, hace de Kierkegaard y Sartre, su centro”⁷⁵. En La Habana, en el marco de *Ciclón*, Sarduy ahondó esta última perspectiva. En 1956, publica en la revista una reseña sobre *El infierno*, un libro de Guitton, Carrouges y otros, en el que los autores presentan la imagen que a lo largo de la historia el hombre se hizo del eterno castigo. Su atención se dirige a la recuperación profana que Sartre hizo del infierno:

El último heraldo, el más lúgubre de todos los del Infierno, corresponde por ironía al existencialismo ateo de Sartre. El suplicio revelado por Sartre es completamente diferente, y es en ese desamparo al que el Infierno nos arroja (porque el Infierno de Sartre está en la tierra, y “son los otros”) donde reside el secreto de su crueldad. Poco a poco, nos vamos identificando con los personajes de *La náusea*, *La edad de la razón*, *El ser y la nada* y otros que han comprendido la vida como un absurdo al cual fueron lanzados y del cual serán separados sin saber cómo (102).

Pero Sarduy no se hizo eco de la crítica hacia Lezama Lima que habían elaborado Piñera y

⁷⁵ Citado por Romero (2007: 8).

Rodríguez Feo. En una entrevista de 1958, se reconoce influido por Lezama y exalta la poesía de Eliseo Diego, el importante colaborador de *Orígenes*⁷⁶. Otro ejemplo de su respetuosa actitud hacia el pasado es una reseña sobre *Tratados en La Habana*, el volumen de ensayos de Lezama. Como destaca González Echeverría, en ese texto recuerda la polémica y toma distancia del escritor, al referirse al “discutido autor cubano José Lezama Lima” (106). Pero Sarduy elogia el libro de ensayos. En un pasaje señala: “La obra anterior de Lezama, conocida a través de varias revistas nacionales y de algunos libros de poesía y prosa publicados en Cuba, garantizaba ya la profundidad de contenido del reciente libro” (106). En lugar de la ruptura enérgica de *Ciclón*, Sarduy prefirió una estrategia moderada: tendió a naturalizar los hallazgos de Lezama para rearticularlos con los nuevos esquemas de la modernidad.

Podemos ver esto en sus poemas de *Ciclón*. En esos textos utiliza ciertos símbolos, incluso el tipo de relato y la atmósfera enigmática de las Sagradas Escrituras. Si bien éstas se encuentran entre sus lecturas durante el bachillerato, en literatura son Lezama Lima y los escritores de *Orígenes* los que centralizan esta referencia cristiana. Pero el joven Sarduy, que retoma el interés en lo religioso, se diferencia al hacer un uso profano. En su caso, el relato de la creación no es un misticismo neoplatónico, sino un modo de subrayar la soledad en la que se encuentra el hombre en medio de un universo sin sentido. Veámoslo en este fragmento:

El hombre está solo frente a la luz soñada por Dios.
Los gritos de las bestias del cielo, las extrañas voces de los ángeles, las aguas de la tierra por él han sido nombradas.
He aquí que él [se] descubre soñado y acepta su señal: la furia de los ángeles, la nada, el olvido de Dios (45).

En sus poemas, Sarduy habla de la ausencia de propósitos y el absurdo de la vida. Pero en lugar de partir de la tesis central de Sartre (Dios no existe), se queda, proponiéndoselo o no, con el argumento secundario que concluye *El existencialismo es un humanismo* (1945): Dios puede existir, pero aun así el hombre se encuentra solo y está obligado a elegir. Con esto resuelve las dos herencias y las rearticula. De un lado naturaliza a Lezama Lima; del otro, rebate la cuestión de la fe católica y lleva la tradición cubana a la modernidad que defiende la revista *Ciclón*.

Por una literatura revolucionaria

Y así llegamos al 1º de enero de 1959. Sarduy, que era hijo de un ferroviario y tenía veinte años cuando Castro entró a La Habana, se convirtió inmediatamente en un escritor de la Revolución. Pero afianzó su propuesta inicial de integrar la modernización con la tradición literaria centrada por Lezama Lima. Mientras Díaz Martínez, Baragaño, Fernández Bonilla y *Lunes* negaron violentamente la importancia de los origenistas, Sarduy no les hizo una sola

⁷⁶ Cf. “En persona”, publicada en *Excelsior*, el 29 de noviembre de 1958. Romero (2007: 249-252)

crítica en sus innumerables artículos de periodismo cultural. Ciertamente, tampoco escribió ninguna defensa explícita. Pero lo cierto es que tuvo coincidencias notables con Lezama Lima. Tal vez la más clara sea la valoración de Martí. Los escritores de *Orígenes* lo habían leído en el marco de las frustraciones de la Independencia. Martí había muerto en Cuba para resucitar como la posibilidad de una verdadera libertad futura, que tensaba el transcurso histórico para llevarlo a su realización. Con el triunfo de 1959, Sarduy repitió esta opinión, publicando en el diario de Franqui un ensayo, “En su centro”, con el cual exaltó el retorno de Martí:

El poeta —escribe Sarduy el 28 de enero de 1959—, considerado hasta entonces como un ser débil, desamparado, ajeno al mundo de su torre de marfil, demuestra en Martí que la poesía, precisamente por estar situada en un plano de la aparente realidad, puede influir decisivamente sobre ésta y transformarla [...] Es por eso que ahora, a sólo unos días del triunfo de la más limpia de las revoluciones, cuando una transformación de primer orden interno debe necesariamente comenzar —esa es la verdadera revolución—, debemos escuchar atentamente el mensaje del más grande maestro de América (136).

Pero si Sarduy recuperó estas ideas de Lezama, al mismo tiempo comprendió las demandas que la Revolución le impuso a la cultura. La más evidente es la necesidad de hacer un arte y una literatura para todos. *Orígenes* podía contentarse con una minoría de lectores. La Revolución, en cambio, tenía que crear una cultura masiva. En “Posición del escritor en Cuba”, un artículo publicado en *Combate 13 de marzo*, Sarduy hizo suya esta demanda:

La publicación diaria o semanal de planas literarias está contribuyendo a crear en el pueblo la familiaridad, al menos, con la literatura. Pero la solución de este problema no es sólo la de hacer profesional al escritor, sino también, lo que es mucho más importante, la de alfabetizar al pueblo y comenzar a crearle el interés por la literatura y el teatro mediante la difusión de obras accesibles, sin complicaciones literarias o filosóficas, y la representación, en el teatro nacional o en las plazas, de las obras teatrales, que sin perder su nivel de calidad puedan impresionar favorablemente al pueblo (138).

Para Sarduy, la gran apuesta de la cultura es lograr un arte moderno que a la vez amplíe el público lector. ¿Pero cómo lograrlo? En sus ensayos no da una única respuesta. Pero sí hay una implícita en sus poemas y relatos. De esos trabajos se desprende que el arte y la literatura deben tener la forma adecuada para lograr insertarse en los medios de comunicación. Así, en muchos textos Sarduy se inclina por una vertiente popular y propagandística, mediante la cual ingresa al periodismo. Éste es el caso de “Dos décimas revolucionarias”. Aparecidas el 13 de enero en *Revolución*, sus versos son violentos. En el primer texto pide la sangre de los asesinos y los colaboracionistas:

Muera quien tiñe el asfalto
De sangre tibia y espesa,
Muera el chacal que de un salto
Se apodera de su presa,
Muera quien humilde besa

La mano que lo castiga.
Muera la voz enemiga
Que transita por el cielo.
Siga el festival del Duelo
El Festín del Duelo siga! (59)⁷⁷.

Como observó Jacobo Machover, estos poemas se refieren a un hecho concreto. Poco después del 1º de enero, el gobierno se apresta a llevar a juicio a militares y policías de Batista. Unos seiscientos hombres terminan sus días en el paredón. Con el poema, Sarduy participa en una campaña periodística cuyo propósito es legitimar los fusilamientos en la opinión pública (Machóver 2004: 258). La elección de la décima no puede ser más oportuna. En Cuba, es el tipo de estrofa que utilizan los poetas populares para dar curso a sus improvisaciones. No es Sarduy, es el pueblo el que reclama justicia. Pero lo novedoso no está sólo en esta renovación de lo tradicional, sino también en que Sarduy acerca la poesía a la crónica periodística. A lo largo de enero, Castro efectivamente le preguntó a la multitud reunida en los lugares que encontraba a su paso qué es lo que el nuevo gobierno debía hacer con los criminales, los corruptos y los delatores. La concurrencia gritaba las condenas: fusilar, encarcelar y expropiar. En *Revolución*, Sarduy registra el hecho (el pueblo apoyó los fusilamientos), pero en lugar de hacer una crónica, transforma en una décima la voz de la multitud.

Los juicios fueron muy criticados, sobre todo desde los Estados Unidos. Haciéndose eco de esas protestas, Machover denuncia que la Revolución continúa la pasada dictadura. Juzga además que los escritores que apoyaron los juicios, así como también *Revolución*, en donde se los publicaba, conforman una red de criminales, aunque más no sea porque hacen apología del delito. Pero lo cierto es que el proceso judicial es la prueba palpable de que de entrada la Revolución se propuso liquidar el legado de Batista. Podemos comprobarlo con un breve repaso de los primeros discursos de Castro.

Para Castro, la Revolución viene a restaurar las libertades y la dignidad de los cubanos, libertades y dignidad que la pasada dictadura arrebató. No se levanta en nombre de tal o cual reivindicación económica. De manera más global, es la dignidad del hombre la que está en juego. Pero esto significa, por paradójico que pueda parecer al principio, que las leyes anteriores quedan suprimidas. Castro hila al menos dos razones. La primera es que, en tanto se levanta en nombre de la dignidad humana, lo que la Revolución viene a hacer es a fundar una nueva realidad, a empezar de nuevo, en la medida en que el pueblo recupera su libertad y es desde esa libertad que irá conformándose una nueva constitución y un nuevo sistema legislativo. Castro lo señala directamente en el Club Rotario, el 15 de enero, construyendo la red argumental para

⁷⁷ En la breve noticia que acompaña a los poemas se revela que Sarduy los escribió en 1956 y que circularon clandestinamente. El dato es dudoso. Esta es la primera vez que Sarduy emplea la décima, la primera vez que en su poesía aborda una temática política. Parece una construcción retrospectiva de las actividades revolucionarias del autor. Por otra parte, el texto es de circunstancia.

rebatir la crítica a los juicios: “Una revolución no se hace con la ley, sino se hace la revolución y la ley viene detrás de la revolución”. Señala además una razón mucho más concreta. Si se lleva a los acusados a tribunales de excepción, y no a la justicia ordinaria, es porque el sistema judicial es el sistema de Batista, un sistema que, justamente, fue el que arrebató la libertad al pueblo cubano. La demolición del edificio jurídico viene así a poner en juego, en un caso concreto como los fusilamientos, que Cuba amenaza con destruir el tipo de estado subordinado a los intereses norteamericanos. O, dicho en palabras de Halperín Donghi, los tribunales de excepción demuestran que la Revolución está dispuesta a seguir por caminos radicales, lejos de las soluciones moderadas que mantuvieron otras regiones de América Latina (2007: 52).

Entre la política y la literatura no existen relaciones rígidas, tampoco hay subordinaciones o réplicas entre un campo y otro. De manera más cauta, podemos hablar de cierta correspondencia, o bien de una constelación de postulados que arraigan en los dos territorios según las dinámicas propias que cada uno tiene. Ejemplo de esto es el humanismo. Sin contar con definiciones claras en cuanto al rumbo político, los principios básicos del nuevo gobierno se reducen a las libertades reconquistadas por el pueblo. Esto tiene una correspondencia en el terreno de la pintura y en el de la literatura, pero es en el primero donde más se deja sentir. La aceptación que Sarduy hace de la pintura figurativa, a pesar de que prefiere la abstracción, se basa en que, debido a la recuperación de la dignidad perdida, la figura humana se impone en las exposiciones como la forma capaz de afrontar y dar cuenta de la nueva realidad. Así, en una entrevista que le hace al pintor Molné, publicado en *Diario Libre* el 19 de julio del '59, éste expresa lo siguiente: “No hacemos tachismo porque sentimos nuestra revolución humanista, no sentimos desprecio por la figura humana ni vivimos de espaldas a la realidad” (262).

A lo largo de 1959, Sarduy buscó definir un arte y una cultura para este humanismo revolucionario a través de lo que se podría llamar, de manera genérica, una literatura del Terror. El gran ejemplo son las “Dos décimas revolucionarias”. Pero el escritor continuó con la definición de esta literatura con tres relatos que publicó en *Revolución* a principios de 1959. Se trata de una serie de experimentos narrativos nacidos bajo el impulso de las necesidades propagandísticas. Son breves, de una simpleza periodística y, tal vez más importante aún, constituyen lo que podríamos llamar “testimonios ficcionales” del triunfo del 1° de enero. Los tres son relatos de muerte. En “El general”, un militar recién jubilado muere al patinarse en la bañera mientras recuerda las batallas ganadas en la marina. En “Las bombas”, un narrador indiferente a la política, que juega a la canasta para matar el tedio, relata cómo los atentados, con sus rosarios de muertes, logran sacarlo por un instante del aburrimiento. “El torturador” es, finalmente, un alegato directo a favor de los fusilamientos, que vale la pena destacar.

Publicado en *Revolución* el 6 de febrero, el argumento de “El torturador” es simple. Un torturador, secuaz de Batista, cuenta rápidamente la historia de sus atrocidades y termina en el paredón. Si bien es sencillo, las operaciones formales del relato tienen su interés y son las

responsables de su efectividad. Sarduy le cede la voz al torturador y le da su segundo nombre y su segundo apellido, Felipe Aguilar. Pero le quita toda predisposición ética y cierta capacidad cognitiva. El relato funciona por esta limitación: en primera persona, Aguilar se encuentra en un juicio popular, pero él piensa que le solicitan que cuente su vida porque hay gente que está deseosa de conocer su capacidad admirable para el trabajo en la mesa de torturas. Con esto, Sarduy expone un juicio revolucionario ideal. No hay abogados ni intermediarios: de un lado está el acusado, un burócrata del mal, un chacal como el que se lanza sobre la presa en la décima recién citada. Por otra parte, esta precisión formal de Sarduy resume sus ideas sobre lo que es la Revolución. Veamos por ejemplo el momento en el que Aguilar se inicia como torturador. Detenido luego de una redada, presencia el tormento que la policía le inflige a un hombre. Como es estudiante de medicina, y como en realidad carece por lo visto de toda sensibilidad, dice lo siguiente:

-No insista con esa cuchara –sólo atiné a responder-, le será imposible escindir el tendón y por lo tanto sacar el globo ocular de su órbita.

No podría describir exactamente la expresión de felicidad que advertí en aquellos hombres: era como si hubieran descubierto el paraíso...

Trate, trate usted si tiene la amabilidad, me dijo el principal de ellos con una leve sonrisilla, mientras me daba unos golpecitos afectuosos en el hombro (95).

Aguilar hace el mal porque es un burócrata que obra según un saber exclusivamente técnico. Al igual que lo sucedido en los campos de concentración nazi o en los de cualquier otro sistema político comparable a él, lo único que los hombres que ocuparon puestos como él hicieron es tomar los cuerpos como si fueran cosas, siéndoles indiferentes las causas que los llevaron ahí o los horrores que le provocan. Pero, ¿qué es lo que le falta? El juego de los nombres que hace Sarduy da una pista concreta. Ambos son estudiantes de medicina. Pero lo que los diferencia es que Sarduy es un escritor. Hay en esto un optimismo extremo en la cultura. Sarduy lo pone de manifiesto varias veces en sus ensayos. Una frase de "Pintura y Revolución" lo ejemplifica: "Si Cuba hubiera tenido una figura como Diego Rivera, no hubiera habido dictadura"⁷⁸. A la dictadura, al torturador, le falta un arte basado en la tradición humanista que de golpe la Revolución ha restaurado al devolverle al pueblo las libertades que aquella le había arrebatado. La función del arte y la literatura es justamente fortalecer esa sensibilidad. Crear una tradición orgánica, cultivar al pueblo, mejorar al hombre.

En este relato se resumen las ideas de Sarduy sobre la forma y la función del arte durante la Revolución. Por un lado, la cultura debe preocuparse por lograr una forma moderna y a la vez llegar consistentemente a la mayor cantidad de lectores. Esto lo decide a una hibridación periodística de la narrativa y la poesía. Pero al mismo tiempo el relato expresa el lugar necesario del arte y la literatura. Si bien el lector de la época no debe haber advertido la sutileza que existe

⁷⁸ Publicado en *Revolución*, el 31 de enero de 1959 (2007: 147).

en el nombre del torturador, la diferencia que hay entre Severo Sarduy y Felipe Aguilar es que, ambos estudiantes de medicina, el primero asume la tradición humanista mientras que el segundo se conforma únicamente con el costado técnico del saber. La Revolución vuelve a colocar al hombre en el centro de la política cubana. El arte y la literatura tienen la misión histórica de fortalecer esa humanidad reencontrada.

Las luces de París

En 1959, Sarduy obtuvo una beca del gobierno revolucionario para estudiar historia del arte en Europa. El 12 de diciembre de ese año, a bordo del "Marqués de Comillas", un barco de la Transatlántica Española, vio por última vez La Habana. Viajaba con Díaz Martínez, que, también becado, muchos años después reconstruiría los pormenores en el prólogo espléndido a la correspondencia que le dirigió a su amigo. Desde ese barco humeante podían saludar el puerto de La Habana o al padre de Severo que, a bordo de una chalupa de alquiler, siguió el transatlántico hasta donde pudo. Después de casi un mes de travesía, llegaron a Santander. Pero las cosas se complicaron antes de desembarcar. La policía le negó a Díaz Martínez la entrada a España por razones políticas y Sarduy lo despidió en la borda, de la que bajó sin problemas después de darle la máquina de escribir y el poco dinero que tenía, para luego dirigirse a Madrid. Encerrado en su camarote, se llevaron a Díaz Martínez hasta Santurce y finalmente lo expulsaron a Francia por el puesto fronterizo de Irún.

El destino los volvió a juntar. A los pocos meses Sarduy se apareció en París. Recuerda Díaz Martínez: "Largas conversaciones sostuve con Severo en aquel convulso París de 1960, en cuyos bulevares rebotaba la guerra de Argelia dejando por todas partes pintadas de las OAS y de los partidarios de *"l'Algérie algérienne"* (1996: 13). Y continúa: "Triunfaban Dubuffet y Jacques Tati, se tarareaba *"Les enfants du Pirée"*, Ionesco se eternizaba en el teatrillo de la calleja Du Chat qui Péche y *"Orfeo negro"* se imponía en los cines y en los tocadiscos de los bares" (13). Una tarde, junto con Rolando Ferrer, Rine Leal, Jorge Gómez Labraña, Héctor Molné, Willy Merello y Jorge Pérez Castaño, los amigos decidieron pasar una semana en Holanda. La anécdota que cuenta Díaz Martínez es espléndida:

No más llegar a Amsterdam, Severo, ardiendo en un súbito paroxismo holandés, alquiló una bicicleta y se lanzó a recorrer las calles de la ciudad, en aquel momento abarrotadas de gente que las recorría en procesión siguiendo una costumbre religiosa de origen medieval. No supimos de Severo hasta las primeras horas de la madrugada, cuando a la pensión donde nos alojábamos llegó la noticia de que había sido detenido por montar de noche una bicicleta sin luces. Alarmados por estar en ciudad extraña y no tener reales sobrantes para pagar multas, decidimos ir, todos a una, al rescate de nuestro amigo. Nos encaminamos a la comisaría preguntando por aquí y allá y abriéndonos paso entre aquella muchedumbre fantasmagórica que circulaba por las calles bajo el parpadeo de miles de velones. Y en la comisaría lo encontramos: bebía coca-cola y comía pastelillos mientras contaba chistes en inglés en medio de un corro de divertidos gendarmes que no consentían en dejarlo ir, y no precisamente porque hubiese una multa que pagar (1996: 12-13).

Pero ni las bicicletas de Amsterdam ni las luces de París se olvidaron de que en diciembre de 1960 se cumplía el plazo de la beca y todos los cubanos debían volver. Los amigos fueron a la estación de trenes. Díaz Martínez subió al vagón que lo llevaría a Marsella y de ahí a La Habana; Sarduy se quedó en la estación. Como relata François Wahl, poco después la situación se complicó. Primero, hacia 1961, las autoridades de Francia amenazaron con expulsarlo porque se comentaba que era un espía cubano. Luego comenzaron los tironeos con la embajada de su país. En el '66 solicitó la renovación de su pasaporte. Como el trámite se demoraba, le escribió a Díaz Martínez para que investigara en las oficinas cubanas sobre las causas de la tardanza. El 24 de abril del '67 volvió a escribirle: “escribo ahora por primera vez lo que hay que considerar como el rechazo, por parte de la burocracia cubana, de mi estatuto de ciudadano” (37). Apátrida durante dos años, en 1968 finalmente se naturalizó francés.

¿Por qué, cuando se venció el plazo de la beca, Sarduy decidió quedarse en Francia? Difícil decirlo. Seguramente, como lo comprueban sus gestiones para la renovación del pasaporte, no pensó nunca que su decisión de 1960 tendría consecuencias tan implacables para el resto de su vida. Tal vez retrasó la vuelta porque, como dice Hemingway, París era una fiesta. Desde antes de Rubén Darío era la querida de todo escritor latinoamericano (y quizá de todo latinoamericano). Para François Wahl, esto es lo que explica su permanencia en París. Sarduy trabó relaciones con una rapidez que únicamente puede explicar la simpatía que les despertó a los policías holandeses durante su noche en prisión. Entre los parisinos, el primer vínculo, o al menos el más importante, lo tuvo con el propio François Wahl. Lo conoció, según cuenta Sarduy, en la Capilla Sixtina⁷⁹. Estamos todavía en 1960: el exilio no era un exilio y él todavía proyectaba terminar una tesis sobre tres retratos de los Flavio. Enseguida comenzaron un romance que continuaron en París. Sarduy dejó de hablar de Sartre; Wahl le recomendó que leyera en cambio a Barthes, el *nouveau roman* y la revista *Tel Quel* (Wahl 1997). Encargado de las ciencias humanas en *du Seuil*, lo que le sugería es que conociera a los escritores que él publicaba e ingresara a su ámbito intelectual. Al poco tiempo comenzó a trabajar en la editorial, donde dirigiría la colección de escritores latinoamericanos (Wahl 1999: 1476). Y en efecto, para diciembre de 1960 ya tenía contrato: “Momentos antes de que el tren echara a andar –recuerda Díaz Martínez–, volvió a aconsejarme que me quedara en París, donde podía conseguirme un puesto en la misma editorial en que él trabajaba” (14). Poco después trabó amistad con Barthes y conoció a Kristeva, leyó a Freud, Levy-Strauss, Sade y Bajtin. Estuvo con Wahl mientras éste armaba, en el verano del '66, los *Escritos* de Lacan; en fin, entró en contacto con las teorías lingüísticas de Hjelmslev y Jakobson y conoció a Genette y Todorov.

Como vimos antes, en Cuba Sarduy se incluyó en un campo intelectual segmentado por la

⁷⁹ “Para una biografía pulverizada”, (1999: 13-14).

oposición entre tradicionalismo y modernización. En ese territorio, prefirió este último sector. Pero siempre mantuvo un destacable respeto por la literatura representada por Lezama Lima. Hasta cierto punto, se puede decir de hecho que, más allá de sus propósitos, con sus primeros trabajos buscó transformar la tradición origenista de acuerdo con los nuevos parámetros de la modernidad. Sarduy continuó con este tipo de elecciones en Europa. Como se puede deducir de estos primeros contactos con el mundo intelectual parisino, buscó rápidamente la novedad del estructuralismo francés. Sin embargo, en sus primeros trabajos volvió a los recuerdos de su pasado en la Revolución, como si hubiera buscado soldar la fractura insalvable del exilio. Ésta fue la base de lo que tiempo después constituiría su rescate parisino de Lezama y la fundación de su poética del neobarroco. Pero antes sacó *Gestos*, a la que nos referiremos a continuación.

Los espacios interdictos de la Revolución

Como Sarduy se exilió en silencio, no sabemos qué opiniones tuvo de los cambios que se produjeron en 1961. Sí es claro que durante los primeros años en París continuó escribiendo literatura política. Sus dos primeras novelas, *Gestos* (1963) y *De donde son los cantantes* (1967), se inscriben en el clivaje revolucionario, no sólo porque buscan caracterizar la Revolución, sino también porque son textos impensables sin la segmentación del adentro/afuera o de la cultura oficial/cultura interdicta. Las elecciones de Sarduy también son muy claras en este sentido. En rigor, como lo demuestra *PM*, "Palabras a los intelectuales" plantea un clivaje en la palabra pública que al mismo tiempo reordena los espacios urbanos. Existen discursos permitidos y discursos prohibidos, así como también zonas territoriales que están cruzadas por esa misma segmentación, al menos en lo que hace a su representación. En sus dos primeras novelas, Sarduy no sólo se inscribió políticamente, sino que además eligió ubicar la narrativa en esos espacios y en esos discursos y actividades que, luego de la censura a *PM*, quedaron interdictos. Incluso antes de leer a Lacan, Sarduy planteó una novelística que fuera un retorno de lo reprimido, sólo que por esta época se trataba claramente de lo reprimido social.

En principio al menos, Sarduy no escribió *Gestos* como una respuesta a la radicalización de 1961. Según cuenta Díaz Martínez, cuando llegaron como becarios a España y tuvieron que separarse en el barco, Sarduy le dejó su máquina de escribir para que, ante cualquier contrariedad, la vendiera. Los amigos se reencontraron en París y después viajaron a Holanda. Al regreso, Sarduy le pidió la Olivetti para escribir su primera novela. Todavía corría 1960 cuando le dio a leer, a los pocos días, los primeros dos capítulos de *Gestos*. Sabemos, por otra parte, que las elecciones formales, que básicamente se reducen a la adopción del *Nouveau roman*, pudieron deberse a las orientaciones de Wahl. Sarduy continuó, hasta cierto punto entonces, las ideas que había madurado dentro de la Revolución, ya sea como periodista en La Habana o como becario en París. Lo único que pasó, tal vez, es que las definiciones de 1961 corrieron el eje. De pronto, con la censura de *PM*, toda una zona de la vida habanera quedó

oscurecida. Sin embargo, Sarduy había comenzado a escribir desde ese lugar. La decisión ulterior de publicarla en du Seuil, junto con la suspensión de sus colaboraciones a medios periódicos y revistas cubanas, parece haber sido hecha porque Sarduy notó ese desacople entre lo que él creía era la Revolución y la nueva segmentación que había practicado el gobierno a través de "Palabras a los intelectuales".

Si bien las referencias no son explícitas, a grandes rasgos la novela transcurre en La Habana de finales de los años '50. Como señala González Echeverría, éste fue un período muy trabajado por los escritores de los primeros años de la Revolución:

Gestos es típica de las novelas y cuentos cubanos de la primera década de la Revolución – por ejemplo, Edmundo Desnoes, *No hay problema* (1961), Jaime Saruski, *La búsqueda* (1962), César Leante, *El perseguido* (1964), Guillermo Cabrera Infante, *Así en la paz como en la guerra* (1960)-, obras todas que volvieron la vista sobre La Habana del batistato con mórbida fascinación, y a veces con extraña nostalgia, pero sobre todo con el propósito de hacer inteligible el presente analizando aquello que lo precedió (1987: 78-79).

Con la novela, Sarduy ofreció un panorama de La Habana durante los últimos momentos de Batista y la llegada inminente de la Revolución. Hay dos elecciones dignas de mención que resumen la novela. La primera de ellas es el empleo de un tipo de narración tomado del *Nouveau roman*, con una descripción puntillosa, en presente, hecha por un narrador limitado en términos cognitivos. La segunda elección también puede pensarse como resultado de la influencia del *Nouveau roman*: la reducción de la anécdota a su mínima expresión. La novela nos cuenta los vaivenes de una negra o mulata que se dedica a lavar ropa para afuera y, por la noche, a cantar en los clubes nocturnos de la zona portuaria de La Habana. En un pasaje, se encuentra con un hombre, caminan hacia las afueras de La Habana y por una charla descubrimos que ambos mantienen un romance y que pertenecen a una célula de la guerrilla urbana. Además de cantar, actuar, lavar y quejarse de su eterno dolor de cabeza (rasgo mediante el cual, sin saber su nombre, logramos identificarla en las descripciones), se dedica pues a colocar bombas en los lugares asignados. El más importante de estos sabotajes es el que realiza a la central eléctrica de La Habana, que se describe a poco de concluir el relato. Luego, la vemos disfrazada con una bandera cubana en un auto durante la proclamación de un candidato a presidente, mientras sabotea el desfile tirando tachuelas para reventar los neumáticos de la procesión. La novela concluye con una escena en la cual los tiros y los incendios ocupan La Habana y todos se preparan para el triunfo de la Revolución.

Como ya se dijo, Sarduy no envió la novela a Cuba, sino que la publicó en du Seuil y luego en Seix-Barral. Esta elección refleja la discordancia entre su relato y la nueva situación política abierta luego de "Palabras a los intelectuales". El argumento mismo habría resultado problemático. Sarduy relata la Revolución desde los cabarets del puerto, los mismos que habían

quedado interdictos después de la censura a *PM*. Pero esta relación tensa con el nuevo clima literario e intelectual no quedaba ahí. Si bien *Gestos* puede inscribirse a posteriori en el grupo de novelas que aparecieron los primeros años de la década del '60, es importante destacar las diferencias que mantuvo con la nueva cultura de la Revolución. González Echeverría señala que, entre todas, Sarduy se vinculó de manera directa con *El acoso*, una novela que si bien Alejo Carpentier había publicado antes de la Revolución, sirvió de modelo para la nueva narrativa, en tanto proporcionaba lo que podemos llamar, con el estructuralismo clásico, sus "actantes" principales, como el revolucionario, la policía, los militares y aquellos que ayudan a uno o a otro, así como también las situaciones, que son el escape, la persecución y la muerte heroica.

Pero poco y nada de *El acoso* se traslada a *Gestos*⁸⁰. Incluso esto es así en lo que respecta a la mirada. En Carpentier se trata de la mirada penetrante de Sartre, mientras que Sarduy retoma la imparcialidad a-moral y objetivista de Robbe-Grillet. Sin embargo, si bien la parodia no tiene lugar, la propuesta de González Echeverría es igualmente reveladora. Con su primera novela, Sarduy sí abordó cáusticamente algunos de los temas y los ejes discursivos de la Revolución. Sólo que los discursos parodiados son los textos políticos y de estrategia revolucionaria, en tanto fueron las primeras representaciones de la guerrilla y la toma del poder. Por otra parte, volúmenes doctrinarios como *La guerra de guerrillas* de Guevara o los primeros discursos de Castro no sólo tienen interés en tanto pudieron haber sido efectivamente leídos por Sarduy, cosa improbable, sino también porque detrás de esas primeras representaciones se encontraba ya un imaginario colectivo que podía precederlo, a través de relatos orales, fotografías, mensajes radiales o leyendas elaboradas a la entrada de los guerrilleros a las ciudades. A la mayoría de los cubanos no les hizo falta esperar el texto de Guevara para tener una mínima información del avance de la guerrilla, algún dato sobre cómo procedían o cierta idea del territorio de sus operaciones. Con la entrada de Castro se hizo claro, por recordar sólo los aspectos más simples, la rareza de las barbas largas o el hecho inequívoco de la juventud. Un manual como *La guerra de guerrillas* completó esa información y creó en consecuencia, si no una de las primeras representaciones textuales, sí al menos una de las autorizadas, porque se trataba de un verdadero comandante el que la exponía, sobre la base a su experiencia personal.

⁸⁰ González Echeverría no demuestra textualmente su tesis. Sin olvidar que el crítico esclarece la relación de Sarduy con la discursividad revolucionaria, es necesario señalar que no existe un vínculo paródico entre *Gestos* y la novela de Carpentier. Ante todo, *El acoso* se estructura a partir del tiempo y los cambios de puntos de vista. El tiempo-eje lo establece una anécdota sencilla: el boleterero de un teatro en donde se da un concierto ve entrar a un hombre, que le arroja un billete sin sacar el ticket y corre hacia la sala. Luego el punto de vista cambia al recién llegado. Nervioso, reconociendo lejanamente la música, le ruega insistentemente a Dios por su vida. Luego, el relato cambia varias veces de puntos de vista y, mediante extensos flashbacks, reconstruye la historia del acosado. El hombre, cuyo nombre se ignora, había salido de la provincia para estudiar arquitectura en la capital. Poco después se afilia a un partido marxista, al que abandona al tiempo para integrarse a un grupo revolucionario, que a la vez se degradará en banda criminal. Tras perpetrar un atentado por correo, lo apresan y, ante la tortura, delata a su grupo y queda en libertad. A partir de ahí se oculta en diversos lugares; llega como último recurso a la sala de conciertos, donde lo ultiman sus perseguidores. *Gestos*, una novela que toma la frialdad del presente del Nouveau Roman, no parodia este relato complejo.

En este sentido, durante los primeros años de la Revolución se instalaron una serie de sujetos, escenarios y conceptos nuevos que, en su conjunto, definieron lo que podemos denominar una estrategia de enunciación global¹. Naturalmente, los sujetos y los escenarios son los más notorios. Toda una gama de lugares y personajes estuvieron de pronto a disposición: escenarios favorables y desfavorables, de la selva y la ciudad, del llano y los montes, de los descampados y los poblados. Lo mismo cabe decir en lo que respecta a los sujetos: el ejército regular, la mujer, el médico, el pueblo, el campesino, el enemigo. Lógicamente, el hombre crucial fue el revolucionario. El guerrillero podía darse como personaje de narración (del diario, del relato oral, el chisme, las delaciones, la literatura), como figura épica, como testigo, como imagen visual, rápidamente convertido en estereotipo. Podemos ver la rápida coagulación del personaje a partir del recuerdo que a Carlos Franqui le quedó de las famosas barbas de la Revolución. Franqui comenta que, a poco de instalarse en Sierra Maestra, les empezaron a crecer porque casi no conseguían cuchillas de afeitar. Pero a poco de entrar a La Habana él decidió cortarse el pelo y la barba. Entonces se acuerda que Camilo Cienfuegos tuvo que darle un pase, porque si antes circulaba libremente por las oficinas del recién instalado gobierno, de pronto la prolijidad no le permitió entrar a ningún lugar. En contraste, se impuso la moda de la barba. Incluso los hombres que no habían luchado se la dejaban crecer, según Franqui para entrar gratis a los cines o viajar sin boleto en los colectivos. Entonces transcribe el siguiente diálogo que mantuvo con Castro:

-¿Cómo te cortaste las barbas?

-Con el barbero.

-No podías cortarte las barbas. Son el símbolo de la Revolución. No te pertenecen. Son de la Revolución.

-Había mucho calor. Mi hijo no me reconoció; hacer el amor con barbas no me gusta, -y agregó:- Mi función es civil. No militar.

-No podías cortarte las barbas. Tú siempre con tu cabeza dura (1981: 28).

La primera novela de Sarduy se colocó corrosivamente en este campo discursivo que, lo haya leído o no, fragmentariamente se encontraba como ya se dijo en el imaginario colectivo posterior a 1959. En primer lugar, *Gestos* retomó los nuevos sujetos y objetos: el pueblo, el escenario desfavorable de la ciudad y el estallido de las bombas son ejemplos obvios. Sólo que, y esto es esencial, el héroe de la novela no es un personaje épico que baja de Sierra Maestra con un fusil al hombro, entremezclado con el campesino, o un universitario que sabotea algún lugar de La Habana, sino una cantante de cabarets que se pasea con una maleta de mano, dentro de la cual tiene maquillajes, aspirinas y una bomba de tiempo. El primer hombre nuevo guevariano, el único que no ha nacido con el pecado original burgués, en manos de Sarduy se transforma en una mujer que en la política real sería objeto de las mayores censuras. Lo reconocemos en el

siguiente pasaje, planificando el próximo sabotaje a la central eléctrica, con su eterno dolor de cabeza y sus ataques histéricos de frivolidad:

—¿Qué quieres que haga? —le pregunta a su superior— Mira cómo me he comido las uñas, mira qué uñas para poner una bomba. ¡Mira qué estampa! ¡Lavar todo el día y poner bombas por la noche! Una artista poniendo bombas, ¡qué vida! Dinamitera y actriz. Mira bien y dime si no es un asco: un asco de manos, de uñas, de pelo para salir a dinamitar; mira bien y dime, mira, sobre todo, qué dolor de cabeza (298).

Asimismo, Sarduy toma al pie de la letra la característica indispensable para todo miembro de las células urbanas: la simulación, convertida en teatralidad:

—Basta de explicaciones. Poner una bomba no es nada del otro mundo. Si todo fuera como eso, yo me reiría de los peces de colores. Empezaré a arreglarme con tiempo. Lo primero para poner una bomba es ir bien vestido. Así todo el mundo piensa que voy a actuar. Como ya están acostumbrados a verme con la maletica, nadie imaginará que llevo otra cosa que mis maquillajes, es decir, mis aspirinas y mis polvos (299-300).

Al confrontar el texto con *La guerra de guerrillas* de Guevara, se percibe que la táctica y la estrategia revolucionaria se encuentran tendenciosamente manipuladas por Sarduy. El tema del sabotaje en primer lugar (“una de las armas inapreciables de los pueblos que luchan en forma guerrillera”, cuya organización le corresponde, como en el caso de la novela, “directamente a la parte civil o clandestina, pues el sabotaje se deberá hacer solamente fuera de los territorios dominados por el ejército revolucionario” (1972: 141)). A su vez, el sabotaje se engloba en la idea de “La guerra suburbana”, donde se ordena que la guerrilla en las ciudades tiene como función exclusiva “secundar la acción de los grupos mayores situados en otra área y contribuir específicamente al éxito de determinada concepción táctica, sin la amplitud operacional que tienen las guerrillas de los otros tipos” (65), como en *Gestos*, texto en el cual los sabotajes de la cantante se subordinan a la estrategia general de los grupos insurgentes fuera de La Habana. Asimismo, el grupo guerrillero que describe la novela se adecua a las directivas de Guevara en cuanto al número de integrantes de la escuadra, que “no debe pasar de cuatro o cinco hombres” (65), debido a que en las ciudades la “vigilancia del enemigo será mucho mayor y las posibilidades de represalias aumentan enormemente así como las de una delación”, y a que “la guerrilla suburbana no puede alejarse mucho de los lugares donde vaya a operar” (66). *Gestos* se corresponde también con la doctrina en que el grupo tiene un tiempo de acción nocturno, como es el caso del sabotaje a la planta eléctrica, lo que hace que el guerrillero, en este caso la cantante, tenga una doble vida: es ilegal, pero no deja su vida como actriz de cabarets. En suma, *Gestos* exagera cada uno de estos atributos, pues si la guerrilla suburbana es un arte del disfraz, la cantante lleva a la hipérbole esa función: es una lavandera que se disfraza de cantante que se disfraza de personaje de teatro que a la vez se disfraza de guerrillera.

Por supuesto, esta hipérbole del simulacro tiene varios sentidos. Tal vez el más importante sea la asociación que Sarduy hará, en sus novelas posteriores, entre el disfraz y el travesti. Hay siempre, como lo reconocerá en muchas oportunidades, una cierta acentuación, que puede llegar al grotesco, en el vestirse de mujer. Se acentúa, digamos, la función del disfraz. En *Gestos*, Sarduy roza la cuestión cuando la cantante está tomando cerveza en un bar. El barman le pregunta, con una palabra acostumbrada al bilingüismo que le exige su trato diario con norteamericanos, si no está un poco barbuda. Dice de manera textual: “Usted es un poco barbuda, ¿no?” (281). El pasaje parece tener la doble intención de colocarle el signo revolucionario por excelencia y al mismo tiempo sugerir ciertos ribetes masculinos, que revelarían su travestismo. Lo mismo hace Sarduy con ocasionales sobrecorrecciones al estilo de “Lo primero para hacer la revolución es ir bien vestido”, es decir, cuando el personaje emplea innecesariamente el adjetivo masculino para colocarse como sujeto universal.

Vaciar el tiempo de la Revolución

El tiempo de la Revolución es profético: el triunfo del 1º de enero se construyó como el cumplimiento del destino largamente postergado del pueblo cubano. En esto los discursos recuperaron una tradición que se remonta a los primeros años de la era republicana. Desde la década del '20, alrededor del impacto que generó la Reforma Universitaria, se construyó la idea de que la revolución de independencia había quedado inconclusa. La ingerencia norteamericana, a través de la enmienda Platt, ratificaba por otra parte esa perspectiva. El impulso revolucionario, que en oleadas agitaría la Isla durante la primera mitad del siglo XX, se formó al calor de lo que podríamos denominar la vuelta profética de Martí.

Los primeros discursos de la Revolución recuperaron este tiempo de la profecía. La Primera y la Segunda Declaración de La Habana, por poner sólo dos de los innumerables ejemplos del principio, se inician con la figura de Martí. En esas y otras oportunidades Castro demuestra que la Revolución no significa un corte abrupto con el pasado, sino una continuidad sin mella que sólo vino a quebrar el imperialismo y los políticos que hicieron sus pactos venales con él. En otras palabras, se volvió necesario elaborar lo que Raymond Williams denomina una tradición, un modo de interpretar el pasado para ratificar el presente y proyectar el futuro (1997, 137-142). Pero no lo hicieron únicamente los discursos de la vanguardia política. Lo plantearon así todas las revistas de Lezama Lima, desde *Verbum* (1947), nacida poco después del momento álgido de la Reforma Universitaria, a *Orígenes*, que el escritor concibió como la conformación de una utopía nacional en espera de su próxima realización en el curso histórico. Esa estructura profética terminó de configurarse con el triunfo de la Revolución de 1959.

Sarduy se desentendió de este tiempo histórico. En *Gestos* mantuvo la concepción de que el 1º de enero venía a cumplir un destino largamente postergado. Sin embargo, tomó esa idea de la necesidad histórica y la vació de contenido. Si bien en su novela la Revolución es algo

largamente anunciado, a la vez es algo tan extraño que no se puede predecir y que se desploma con la fuerza de la catástrofe o del destino insospechado e implacable que se cumple en las tragedias griegas. Con esto, *Gestos* omitió la interpretación de la historia que habían realizado los primeros discursos de Castro. Sarduy compuso un narrador distante, imparcial, limitado cognitivamente, colocado en tiempo presente, todos rasgos que impiden establecer enlaces causales entre el pasado, la actualidad y el porvenir. En esto se acerca a *PM* (aunque no sólo en esto, como lo demuestra el interés común en los ámbitos de la noche). Tanto la *nouvelle vague* como el *Nouveau roman*, las dos referencias más o menos claras del film y la novela, no sólo compartieron una época, sino también escritores, como Robbe-Grille, y fundamentalmente una concepción de que el arte debía mirar, describir, anotar, pero jamás explicar. El paseo por los clubes nocturnos del puerto, lo mismo que la alocada carrera delictiva de Belmondo en *Sin aliento* (1960), muestran las cosas sin interponerles razones ni moralidades. Lo mismo sucede con *Gestos*: no hay moraleja ni explicación del por qué de la Revolución.

Esta falta de interpretación por parte de Sarduy se corresponde con la superposición de disfraces de la cantante y la teatralidad con la que caracteriza La Habana. *Gestos* no sólo asume una mirada carente de dimensión temporal y por lo tanto imposibilitada de ofrecer una interpretación histórica de los hechos, sino que insiste en que el mundo es una superficie significativa sin trasfondo de significación de ningún tipo. La Habana de Sarduy se levanta así alrededor de un vacío. Esta concepción nihilista cobra dimensión cuando el narrador contempla el reverso del entramado urbano. No encuentra un significado detrás de los edificios y la vida de los habaneros, sino la infraestructura, las redes de cables y tuberías que trasladan energía a los hogares y los cabarets. Una de estas descripciones ocurre cuando la cantante se encuentra descansando en su casa. Mientras cae la tarde, comienza el rumor del motor de agua:

El motor de agua comienza su rumor continuo, metálico, que va ascendiendo sobre el patio, como si todo el edificio se estremeciera, a través de los tubos que se adhieren al muro como plantas trepadoras, dibujando formas negras, largas líneas que de trecho en trecho se ramifican para dar nacimiento a otras más estrechas, a nudos voluminosos. Después se escucha el hilo sonoro del agua que sube lentamente desde el depósito central sobre el que reposan los cimientos del edificio hasta los tanques de la azotea (285).

Este tipo de descripciones, muy interesantes desde el punto de vista del *Nouveau roman*, ofrecen un modelo explícito de la ciudad. Para *Gestos*, La Habana es una superposición de redes, no sólo de aquellas que constituyen la infraestructura, sino también de las que construyen las personas al coexistir en un espacio común, a través de las acciones simultáneas que realizan, la forma mediante la cual transmiten la información o se organizan en grupos para cantar. Los habaneros de Sarduy son como los cables o los tubos: una red a través de la cual circulan noticias, objetos, ritmos y canciones, sin que se descubra nunca la fuente originaria que sirve de punto de partida y de creación. En uno de los primeros pasajes de la novela, el narrador

descubre que una serie de negros, provenientes de diferentes lugares, de pronto se sienten magnetizados por algún sonido y se ponen a cantar:

Ahora tocan un nuevo ritmo. La música es arbitraria y la letra sin rima ni metro se va improvisando libremente a medida que los miembros del coro piden su turno para cantar. A veces dos o tres se reúnen en un estribillo o hay varios solistas que cantan sobre temas diferentes. Los otros llevan el ritmo con las manos o repiten la letra. Tres golpes rápidos, dos lentos. Se baila. (271).

Pero no se trata únicamente de esta música de letra improvisada. La guerrilla es efectiva porque se monta en esta red de transmisión, al utilizar a la cantante para colocar bombas. Lo mismo se puede decir de las noticias. El narrador transcribe, por ejemplo, el siguiente diálogo:

- Otra bomba.
- Y van cinco.
- Ésta, ¿dónde fue?
- En Infanta, dicen.
- Ha sido grande. ¿Hubo muertos?
- Uno, dicen.

Dicen. Hablan siempre en impersonal, atribuyen a otros lo que ellos mismos piensan, lo que han visto ocurrir, lo que acaban de escuchar. Dicen lo que otros, piensan lo que otros, contestan sólo cuando otros preguntan. Se desplazan unidos hacia la esquina, donde la gente habla, grita, da nuevas versiones de la bomba, que va aumentando de calibre, en efecto, en potencia según es objeto de nuevos cuestionarios (286).

Como la cantante, que superpone un disfraz sobre otro sin que sepamos cuál es su verdadera identidad, La Habana de *Gestos* es una superposición de redes significantes sin que ninguna tenga un significado trascendental que le dé sentido. El punto crucial, en relación con esto, es el atentado a la central eléctrica. El edificio tiene dos funciones cruciales. Por un lado, es el centro del relato, porque se trata del objetivo principal del grupo de la guerrilla al que pertenece la cantante; por el otro, es el lugar de donde nacen y adonde concluyen todos los cables del tendido eléctrico y por lo tanto es el nudo de la infraestructura de la ciudad. Cuando la mujer entra al generador para colocar la bomba, el narrador describe lo siguiente:

Una pizarra ocupa la pared derecha. Dos tenazas provistas de ruedas entintadas trazan una línea ondulante sobre un papel cuadriculado. La rejilla del piso deja ver las dos salas precedentes; los volúmenes, los colores, las texturas se mueven por olas. Las escaleras se reúnen en un solo tronco, los conmutadores se deshacen contra las columnas marmóreas. Las luces salen del centro de la tierra: hondas fallas azules. Un aire caliente satura el espacio y se filtra por los huecos de las rejillas. Los cables se unen en haces cubiertos con anillos de teipe, luego despliegan y toman distintos colores y cifras. Al fondo aparece el gran generador que resume en su forma los contornos de varios aparatos reunidos en una arquitectura semicircular (310-311).

González Echeverría lee en este pasaje una gran metáfora de la escritura. La ciudad vive de este primer motor que le da energía y comunicaciones lo mismo que las palabras que la gente

utiliza (aludidas, según sostiene, en el trazado de las líneas sobre la hoja cuadrículada). La mención de que la energía nace del centro de la tierra no pasa inadvertida por el crítico, lo cual le permite hacer la siguiente traducción:

la planta eléctrica recoge de la tierra la energía que moviliza las comunicaciones en la ciudad, desde la luz que hace visibles las cosas, hasta los aparatos de difusión y amplificación. Lo cual equivale a decir que la lengua literaria está enraizada en la tierra misma —metáfora de la cultura, lugar común en la ideología nacionalista latinoamericana— de donde emana la savia que le da sentido y coherencia (90).

Pero la interpretación es problemática. Es cierto que buena parte del lenguaje urbano está anudado a la central eléctrica. No podemos pensar los medios de comunicación ni la campaña electoral del candidato (habla por un micrófono) sin la electricidad. Pero ver en la central una metáfora de que la cultura habanera está enraizada en la tierra parece forzar este tipo de descripciones. Por el contrario, el gran generador muestra que detrás de la ciudad, debajo de los cables, los comportamientos y las conversaciones que la constituyen no hay sino un vacío implacable. Semejante visión nihilista de La Habana choca contra el gran relato profético de la Revolución. No hay nada debajo de la ciudad, nada debajo del principal guerrillero de la novela. Ciertamente, se puede decir que lo que Sarduy muestra es que el mundo de Batista se derrumba por la teatralidad, el sin sentido, la gente sin trabajo, la gran timba en la que se había transformado la sociedad cubana, no sólo con la lotería, sino con los casinos; pero el narrador es demasiado distante como para condenar esa ciudad, lo mismo que para darle razones a los revolucionarios. Nunca dice ni por qué luchan ni en nombre de quién lo hacen. Todo un silencio para una cultura que el gobierno buscó reorientar de modo tal que contribuyera a consolidar la Revolución dotándola de un anclaje histórico que se remontaba a las luchas por la independencia de Martí.

Catástrofe, tragedia y Revolución

Con *Gestos*, Sarduy toma los signos proféticos, pero los vacía de significado. La novela no repone la lengua que pronostica año tras año la Revolución, sino que coloca en su lugar las tiradas azarosas de la lotería clandestina. Desde el principio muestra a los habaneros pendientes de los diez sorteos diarios. Para saber qué números apostar, emplean un sistema hermenéutico al estilo del que se emplean en otras latitudes del planeta, es decir, un código que equipara los números con determinadas imágenes, como en la Argentina se da con el vigilante, la niña bonita o los vicios. En la Cuba de los '50, se trata de la cábala china. Independientemente de que Sarduy se dedicó muy especialmente a destacar el aporte de la inmigración china en Cuba, con este código recupera una instancia oracular, típica de la tragedia. Esto se debe a que, como en cualquier sistema hermenéutico de este tipo, lo que tratan los habaneros es encontrar una articulación entre los signos abstractos y azarosos de la lotería con la realidad cotidiana, como si

buscaran no sólo ganar el sorteo, sino también descifrar el orden que estructura lo arbitrario con el mundo de todos los días. Pero lo que le da una dimensión trágica a este desdoblamiento de signos y realidad es el final de la novela. La Revolución viene golpeando las puertas de La Habana mientras las bombas son cada vez más frecuentes. Sin explicación alguna, de pronto todos apuestan a la catástrofe. En las páginas finales, cuando el orden sucumbe ante la Revolución, todos aciertan. Insospechadamente, lo que los signos presagiaban era, pues, el fin inminente del mundo conocido. Es el desastre, la catástrofe de la ciudad, que se hunde junto con la lotería:

Las piras se van sucediendo hasta cercar la ciudad. Las casas de números, cuya charada uniforme para hoy era la tragedia doble, arden: cubos de cristal verde llenos de papeles, de trapos, de lápices, de monedas. La gran tirada de hoy queda en el aire. Algunos habían apuntado a la sorpresa, otros al muerto grande. Todos han acertado. La gran sorpresa que todos conocían. Lo inesperado tan esperado. El premio mayor, el fijo. Ya los símbolos muestran sus reversos, el azar su centro. Los animales de la fábula arden, se hunden brillantes en el fuego y brincan como pinchados, negros, dando volteretas. Cae la monja serpiente el gato boca, cae el pez mariposa, el muerto grande, el níquel cuchara, el gato doble, el médico ratón, la jicotea. Cae sobre todo el barco y el listero, el barco y el listero (323).

Sarduy expuso esta misma idea en un poema contemporáneo a la novela, que sigue la línea de "Fábulas", serie que había publicado un año antes de la Revolución, pero que, o bien permaneció inédito, o bien lo escribió especialmente en 1961, durante sus primeros años en Europa. Escribe en ese texto:

HAN CAIDO los días que esperábamos
Trémulos, como las páginas de este viejo cuaderno.
El tiempo ha terminado, somos otros;
Éste es aquel invierno
Que tanto hemos temido, éste el idioma
Que no entendimos, la ciudad que se acerca
Nos fue negada. Aún se escuchan los textos que leíamos
Ahora contra nosotros. Han caído
Para siempre los días de que hablábamos
Rodando como piedras en espejos:
La ciudad en poder del enemigo.

No me esperes, no me llames. Otro río

Cruza sobre el de entonces. Aquel sitio
No es sino polvo: el mar se ha ido (119).

Frente al orden profético de la Revolución, Sarduy construye un tiempo trágico. González Echeverría traza un paralelo interesante entre *Gestos* y *Edipo rey*. Efectivamente, en la tragedia de Sófocles se presenta Tiresias y le pronostica a Edipo su desgracia inminente. Pero nadie comprende sus palabras oraculares, ni siquiera él, que había llegado a rey de Tebas gracias a que

había descifrado el enigma de la Esfinge. Las pruebas avanzan, y cuando se empalman los signos con la realidad, el orden del reino sucumbe y Edipo cae en desgracia. Otro tanto ocurre en *Gestos*. Los habaneros realizan sus apuestas en base a un código al cual no logran dominar. Cuando aciertan, la cábala esclarece su significado: la destrucción de La Habana. Nada más adecuado que ese significado imposible para una ciudad ensamblada sobre el vacío de sentido.

Con esto, Sarduy se distanció completamente de la discursividad revolucionaria. No sólo parodió las primeras representaciones de la guerrilla y relató el triunfo del 1º de enero desde los cabarets. También trastocó el tiempo-revolucionario al quitarle dimensión histórica al narrador, eludiendo con esto toda explicación del derrumbe de Batista y de la Revolución. En su texto, la Revolución es un significante poderoso, que organiza toda la estructura de la ciudad; pero está unido al significado de la catástrofe, la imposibilidad de la muerte y del sentido. En la misma línea se puede interpretar el rol que le hizo jugar a la cantante dentro de la novela. Guerrillera teatral, al final se viste con la bandera de Cuba, poco después de representar a Antígona en una obra que, como ya se dijo, todo parece suponer que es la tragedia de Sófocles. Poco antes de que Sarduy llegara a París, Lacan había hecho una lectura admirable de *Antígona* en *La ética del psicoanálisis*. Por esa época, François Wahl, la pareja del joven escritor cubano, era paciente del psicoanalista y, por lo tanto, asistía a sus clases. Puede haber conocido la interpretación lacaniana de *Antígona* por intermedio suyo. Lo cierto es que las ideas de Lacan le confieren una notable significación a la novela. Sarduy viste a la cantante, una actriz que protagoniza la tragedia de Sófocles, como alegoría cubana. Con esto, entiende que la Isla entra, tras la Revolución, en el destino de una muerte suspendida. Como Antígona, encerrada en su tumba antes de morir, Sarduy entiende que Cuba ha quedado en el intersticio de un tiempo congelado. Ha abandonado la época de Batista, pero no se resuelve todavía a nacer como algo distinto de lo que era. Con estas ideas, Sarduy rompió con la Revolución.

III. Exilio, liberalismo y neobarroco

En *Nueva inestabilidad*, breve texto que abre *Ensayos generales sobre el barroco* (1987), Sarduy juzga que las ciencias exactas y las ciencias humanas están dominadas por dos movimientos contradictorios. Uno de ellos está marcado por las ansias totalizantes de la física, desde el afgano Al-Biruni del año 1000 a las explicaciones de Einstein, quien redujo el universo a un sistema con dos únicas fuerzas –la gravedad y el electromagnetismo– para luego dedicarse a soñar con el rostro de Dios. Lo contrario sucede con el estructuralismo y sus secuelas. Mientras en la física el hombre codicia una fórmula prolija para toda la naturaleza, luego de Saussure también queda cautivado con la dispersión, el rizoma y el esquizo pulverizado. Pero cada uno de estos campos del saber tiene su propia contrapartida. Lacan fragmenta el sujeto, divide su constitución, lo corta, lo subvierte y nos acostumbra a que veamos en los fonemas piezas sueltas, átomos independientes que despedazan la idea total que la modernidad se había hecho del hombre; pero sobre ese espejo roto hasta la minucia Lacan también se abandona a la pulsión totalizante de los grafos, las superficies y los nudos, y bajo el fondo de la pulverización esquizofrénica reencuentra la figura total del paranoico. Lo inverso sucede en la física cuántica. La pulsión totalizante que consumió las noches de Einstein se desparrama en partículas que se van subdividiendo y volviéndose cada vez más pequeñas y azarasas. Las ciencias exactas y las ciencias sociales están, en consecuencia, tensadas entre la unidad y la diseminación.

Este movimiento contradictorio está en la base de toda la obra de Sarduy. Podemos verlo en sus criterios editoriales. Durante sus primeros años, Sarduy fue un escritor de revistas. No sólo publicó allí ensayos y poemas, textos usuales en ese tipo de publicaciones, sino que también sacó adelantos de su segunda novela, *De donde son los cantantes* (1967). Otro tanto cabe decir de *Escrito sobre un cuerpo* (1968), *Barroco* (1974) y *La simulación* (1982). Estos tres libros de ensayos, conformados total o parcialmente por textos aparecidos previamente en revistas y suplementos culturales, a su vez quedaron totalizados en el ya mencionado *Ensayos generales sobre el barroco*. Lo mismo vale para su narrativa. Como vimos, en *Gestos* Sarduy concibe el mundo como una intrincada red de significantes. Pero ese laberinto rizomático, semejante a los cuadros de Dubuffet, se organiza gracias a un significante, la Revolución, que se extrapola del conjunto y que ordena la dispersión. Si bien hay cambios importantes a partir de *De donde son los cantantes* (1967) y *Cobra* (1972), estas dos novelas siguen la misma estructura. El mundo se dispersa en discursos y los discursos en palabras sueltas; pero está organizado a partir de un significante trascendental: en la primera novela se trata de lo que podríamos llamar el rasgo unario de la identidad nacional y en la segunda el eje de la organización pasa por la castración. La narrativa de Sarduy se organiza a partir de la estructura contradictoria de la diseminación y la totalización.

En este capítulo nos abocaremos a tres ejemplos representativos de los primeros años de su exilio: *Escrito sobre un cuerpo* (1969), volumen en el que Sarduy recopiló los ensayos publicados en la revista *Mundo Nuevo*, *De donde son los cantantes*, la segunda novela del escritor y la formulación inicial del concepto de neobarroco.

El oscuro nacimiento de una nueva ideología liberal

Como ya se dijo, tras su salida de Cuba en 1959, Sarduy trabó relaciones con rapidez. Primero entró en contacto con el mundo intelectual parisino. Luego se vinculó con escritores y críticos latinoamericanos y españoles. El más importante es Emir Rodríguez Monegal, a quien conoció a fines del '65 o principios del '66. Naturalmente, no es el único. Tejió una red importante de amistades, sobre todo con Manuel Puig, Néstor Almendros, Héctor Bianciotti y Juan Goytisolo, relaciones motorizadas por su lugar en el Seuil, sus coincidencias literarias y, en muchos casos, sus afinidades sexuales. Pero Rodríguez Monegal fue fundamental. Esto se debe a que, cuando lo conoció, el crítico estaba a punto de fundar *Mundo Nuevo*. Sarduy no contaba con una obra abultada ni con un público en lengua castellana. Con su revista, Rodríguez Monegal se lo proporcionó. Por la importancia de la publicación, se impone un mínimo comentario antes de volver al escritor.

Mundo Nuevo salió entre 1966 y 1971. Rodríguez Monegal dirigió los primeros veinticinco números, que se publicaron mensualmente desde París hasta agosto de 1968; los restantes estuvieron a cargo de Horacio Daniel Rodríguez, con sede en Buenos Aires. Sarduy únicamente colaboró durante la gestión del crítico uruguayo, pero lo hizo en abundancia. Publicó un total de diez ensayos, que después recopilaría en *Escrito sobre un cuerpo* (1969), aparte de que en la revista aparecieron dos adelantos de *De donde son los cantantes*, su segunda novela. Todos estos textos estuvieron fuertemente marcados por el modernismo parisino y latinoamericano. Con esto, Sarduy no hizo otra cosa que seguir los parámetros de la publicación. En efecto, con la revista Rodríguez Monegal se propuso reflejar el mundo nuevo que estaba emergiendo en los '60, como lo plantea en uno de los pasajes centrales de la nota que escribió como presentación:

En el terreno de la cultura (que es dominio al que *Mundo Nuevo* dedicará sus mayores atenciones), la calidad del artista y del escritor latinoamericano no ha sido reconocida como corresponde. Por eso mismo parece no sólo oportuna, sino muy necesaria hoy la empresa de recoger en una publicación periódica, verdaderamente internacional, lo más creador que entrega América Latina al mundo, ya sea en el campo de las artes y de la literatura, ya en el del pensamiento y la investigación científica. En las páginas de *Mundo Nuevo* se recogerá un panorama completo de la vida creadora de América Latina, al mismo tiempo que se ofrecerá una visión crítica de lo más nuevo y renovado de la cultura actual (1966: 1, 4).

La revista no apuntaba a un público especializado, sino a un lector que se encontraba tanto

en las aulas universitarias como en los grupos de estudio, las librerías, los cines y los cafés. De trataba de un nuevo actor, surgido de la urbanización de la primera mitad de siglo, la masificación de las políticas educativas y el interés que en los '60 despertaron las innovaciones teóricas y estéticas. *Mundo Nuevo* convocaba a ese público a través de su predilección por la flamante cultura urbana y los nuevos emprendimientos editoriales como así también con la apropiación de ciertas técnicas periodísticas, como la entrevista, la desgrabación de charlas colectivas y la intercalación de alguna fotografía. Sarduy fue consecuente con este proyecto: en sus páginas escribió sobre Sade, Bataille, el estructuralismo, Lacan y el grupo *Tel Quel*, abordó con este marco teórico las novelas de lo que más tarde se conocería como el *boom* de la narrativa latinoamericana, hizo una apasionada reivindicación de Lezama Lima y Góngora y abordó las vanguardias plásticas del Pop y el Minimal Art, que tuvieron su reflejo en el *Di Tella* y el proyecto internacionalista de Romero Brest⁸¹. Representante conspicuo de la modernización cultural, Sarduy contribuyó con esto al proyecto modernizador de *Mundo Nuevo* y a cambio logró instalarse como escritor en el orbe latinoamericano.

Como lo revela el título que eligió Rodríguez Monegal, la revista trazó una frontera nítida entre lo viejo y lo nuevo y se ocupó con una particular pasión en arrumbar en el pasado hechos políticos y manifestaciones culturales que en el presente ocupaban, a su juicio, un lugar residual. Para *Mundo Nuevo*, el pasado es la dependencia política del arte y la literatura, la ideologización y la dirección estatal de la cultura. Lo viejo se encuentra en el realismo, la literatura documental, la insistencia en la representación y la moralidad como parámetro del juicio estético. Por encima de todo, lo que la revista comienza a sentir como el pasado es la Guerra Fría y, en consecuencia, la división del mundo en dos grandes bloques ideológicos, anclados en el stalinismo soviético y el maccartismo norteamericano. Rodríguez Monegal condenó todo esto al pasado, a pesar de que varios de estos hechos todavía tenían una vitalidad más que considerable.

Si bien esta actitud tiene una presencia muy fuerte en la revista, hay textos que se destacan y resultan representativos del conjunto. Tal es el caso de las crónicas que Rodríguez Monegal publicó sobre el XXXIV Congreso Internacional del PEN Club (1966), en el que participaron varios de los escritores que luego conformarían el *boom*. En una de estas crónicas resalta las gestiones de Arthur Miller, presidente del congreso, para destrabar las prohibiciones a que entraran intelectuales de izquierda a los Estados Unidos, donde se llevó a cabo el evento. Escribe Rodríguez Monegal:

El éxito de esta gestión de Miller y del PEN Club Internacional se pudo ver precisamente en el XXXIV Congreso. Por eso, la presencia de escritores de los países socialistas del mundo entero y, sobre todo, de una delegación latinoamericana en que abundaban los escritores de izquierda era, de antemano, la mejor demostración de que el maccartismo había sufrido una gran derrota póstuma en los Estados Unidos y de que la Guerra Fría (por

⁸¹ Para una lectura del *Di Tella* y el proyecto de Romero Brest, Cf. Andrea Giunta (2001).

lo menos en el terreno intelectual) había dado paso al diálogo (1966: 5, 86).

Para *Mundo Nuevo*, las gestiones de Miller son fundamentales. En primer lugar, y esto está claramente dicho por Rodríguez Monegal, la derrota del maccartismo constituyó un vuelco en las relaciones entre política y literatura. El congreso suprimió un mundo en el cual la afiliación del escritor era la base para evaluar su obra y creó los parámetros de uno nuevo, en el cual la ideología queda en el ámbito de las elecciones personales y pierde importancia a la hora de apreciar su literatura, cuyo valor sólo se puede plantear a partir de parámetros autónomos. Pero el Congreso es simbólico también por una segunda razón: la gestión de Miller no se dio en el vacío, sino que constituyó un vuelco en la historia de la cultura norteamericana, en tanto cerró un pasado y abrió un porvenir. Esto no significa que *Mundo Nuevo* tomara a los Estados Unidos como modelo; pero sí que la modernización de la cultura que celebraba la revista sólo podía darse en el marco de una transformación de los países liberales. Como se advierte en las abundantes críticas a las naciones comunistas y en las a lo sumo esporádicas condenas hacia algunas de las políticas norteamericanas, el fin de la Guerra Fría y la superación de las dos grandes totalizaciones ideológicas significaban el rechazo del socialismo real y la construcción de un verdadero liberalismo en América Latina.

Pero las crónicas del Congreso son interesantes en otro sentido. Rodríguez Monegal considera que Miller es el representante de una honda transformación de la cultura norteamericana. En igual sentido, y a pesar de que el crítico uruguayo no lo hubiera reconocido de ese modo, *Mundo Nuevo* es una revista que también estaba buscando la formación de un nuevo liberalismo en el seno mismo de lo que llamaríamos la derecha y el anticomunismo tradicionales. Así se lo puede ver a partir de sus oscuras relaciones institucionales. La revista pertenecía al Congreso por la Libertad de la Cultura (1950-1979), una institución que, como señaló Mudrovic, había nacido luego de la Segunda Guerra Mundial como “un frente intelectual de ideología anti-soviética, anti-neutralista y, concomitantemente, pro-USA” (1997: 13). Con proyección internacional, el Congreso le había encargado a Rodríguez Monegal la creación de *Mundo Nuevo* para reemplazar a *Cuadernos por la Libertad de la Cultura*, una revista que, dedicada a los países en lengua castellana, había envejecido tras la Revolución Cubana y el nuevo lugar de América Latina en el escenario mundial. Este vínculo se volvió un escándalo poco antes de que saliera el primer número, porque en abril de 1966 el *New York Times* publicó una denuncia sobre la CIA, en la cual se señalaba que la agencia de inteligencia norteamericana “había apoyado a grupos de exiliados cubanos y refugiados comunistas en Europa, y a organizaciones de intelectuales anti-comunistas pero liberales como el Congreso por la Libertad de la Cultura, y algunos de sus diarios y revistas”⁸².

Al principio, Rodríguez Monegal prefirió llamarse a silencio sobre estas denuncias, que se

⁸² Cito de la traducción completa que hizo Rodríguez Monegal para *Mundo Nuevo* (1967: 11).

propagaron por América Latina a través de las traducciones de los artículos del *New York Times* en *Marcha* de Montevideo⁸³. Pero finalmente se defendió. Se vio obligado a hacerlo porque en 1967 se conocieron nuevos datos. El 20 de mayo, Thomas Braden, un ex agente de la CIA, le confesó al *Saturday Evening Post* que habían colocado a uno de sus oficiales en el Congreso por la Libertad de la Cultura (las sospechas recayeron sobre su director, Michael Josselson). Para peor, el propio Congreso reconoció que, sin que su Asamblea lo supiera, el vínculo financiero con la CIA efectivamente había existido⁸⁴. Rodríguez Monegal publicó en consecuencia dos editoriales para los números 11 y 13 y en el 14 firmó un extenso ensayo sobre el tema.

A grandes rasgos, la defensa de Rodríguez Monegal siguió dos estrategias. Por un lado, se separó del Congreso recordando que la revista dependía del Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales, fundado sin embargo por la desprestigiada institución y dependiente de ella. Por el otro, se victimizó. Con una insólita inversión de las pruebas, aseguró que las denuncias sobre el *affaire* eran en realidad una operación montada por la CIA en respuesta a la “desviación liberal” del Congreso por la Libertad de la Cultura, conformado por “intelectuales independientes” que “están ahora contra la política internacional de los Estados Unidos en el Vietnam y en América Latina” (1967: 14, 20). Mudrovic observa que esta defensa es inverosímil: “Poco más o menos sostiene que la CIA, a través de las declaraciones de Braden, trató de atacar a los “escritores independientes” con el fin de desautorizar sus críticas a la política exterior norteamericana en Vietnam y América Latina” (1997: 42). Sin duda tiene razón. Pero entre las hipocresías de Rodríguez Monegal existe un hecho cierto. *Mundo Nuevo* no continuó el anticomunismo tradicional, sino que erigió como contrincante al actor abstracto del estado “agigantado”. La revista fue enérgica con los estados socialistas y los gobiernos al estilo de Perón; con menos énfasis se diferenció de las derechas del Continente, tanto las de los golpistas latinoamericanos como las norteamericanas⁸⁵. Lo que buscó, a pesar de sus oscuras relaciones, fue una perspectiva superadora del clima de la Guerra Fría.

En este sentido, la revista se propuso fundar una ideología liberal renovada. Este planteo se advierte en su lucha contra los grandes bloques ideológicos. Su traducción es la insistencia de Rodríguez Monegal de que la Guerra Fría estaba llegando a su fin. Escribe en “La CIA y los intelectuales”:

La declaración de la Asamblea del Congreso [por la Libertad de la Cultura] cierra un largo episodio que, hasta cierto punto, también sirve para concluir una era reciente: ese tiempo de la Guerra Fría en que dos superimperios de ideologías opuestas y aparentemente

⁸³ Las traducciones salieron los números 1302 al 1305, entre el 6 y el 27 de mayo de 1966.

⁸⁴ El texto fue originalmente publicado en *Le Monde* el 18 de mayo de 1967.

⁸⁵ El ataque a la derecha, menos enérgica que la crítica al socialismo, aparece en varias oportunidades. La revista condena el golpe de Estado de Onganía, publica “La crisis norteamericana”, un largo ensayo en el que Theodore Draper hace una fuerte crítica a la política internacional norteamericana en Cuba y Vietnam; en sus páginas sale, en fin, una larga entrevista al depuesto presidente dominicano Juan Bosch, aparte de que sus colaboradores siempre están atentos a las censuras de todo tipo.

monolíticas se dividían encarnizadamente el mundo (1967: 14, 19).

Pertenciente, por la red institucional, a la derecha tradicional, *Mundo Nuevo* sin embargo buscó transformar ese legado al establecer una nueva ideología liberal. Como señala Foucault en *El nacimiento de la biopolítica* (2008), el neoliberalismo nace en Alemania como una reacción contra el nazismo y, por extensión, contra el sistema soviético. En términos sentimentales, lo sostiene lo que el filósofo llama la fobia al estado. Positivamente, el neoliberalismo se define a partir de una propuesta de gobernabilidad basada en la racionalidad que establece el mercado. Con *Mundo Nuevo*, Rodríguez Monegal se propuso elaborar un vuelco semejante en lo que respecta a la cultura latinoamericana. En sus páginas se ataca enérgicamente el Estado y, fundamentalmente, se desacopla la producción estética de las ideologías y las posiciones políticas que puede llegar a tener el escritor. En contraste, la revista promueve la normalización a partir de las ventas de los libros, las entradas de cine y teatro y el éxito de las obras estéticas en general. Como ejemplo de su crítica a la dirección política de la cultura se puede citar el siguiente párrafo de Fejtő, referido a la industria cubana del libro:

El plan de ediciones para el año siguiente se elabora durante el verano y después se envía al Consejo de Ministros. Una vez aprobados, los manuscritos se distribuyen entre las 250 imprentas del país. Los Ministerios del Comercio Interior y del Comercio Exterior compran automáticamente toda la producción. El autor recibe sus honorarios como si se hubieran vendido todos los ejemplares. Los inconvenientes de este sistema saltan a la vista: no existe sanción del público; es el estado –y, en última instancia, el contribuyente– quien paga los errores. (1966: 1, 58).

Frente al sistema socialista, *Mundo Nuevo* propuso la regulación del mercado. Complementariamente, defendió la creación de entidades orientadoras, que evitaran las posibles desviaciones estéticas que pueden generar los parámetros exclusivamente económicos. Para el medio de Rodríguez Monegal, estas entidades estaban constituidas por las revistas culturales y literarias y por las empresas editoriales. El ejemplo en lo que respecta a las revistas es la propia *Mundo Nuevo*, su promoción de escritores, su actualidad e internacionalismo, su superación de los condicionamientos políticos y su rechazo a la intervención del Estado. Una orientación similar les corresponde a las editoriales. Para *Mundo Nuevo*, forjar una literatura significa sostener económicamente a los escritores, objetivo para el cual se necesita de empresas que tengan un conocimiento sutil del negocio del libro. Tomando como ejemplo a Boris Spivacow, la revista sostuvo que las editoriales debían colocar productos de alta calidad a través de estrategias de mercado tales como la instalación de quioscos (con el consecuente acercamiento del libro a la revista) en los lugares por donde suelen transitar los potenciales lectores.

Mundo Nuevo no fue sistemática en cuanto al diseño de este nuevo sistema de producción cultural. Planteó líneas coherentes aunque a menudo deshilvanadas, como el rechazo del Estado, la oposición a los determinantes ideológicos y el deseo de que la Guerra Fría concluyera de una

vez. Sin embargo, estas actitudes se totalizaron en la racionalidad económica. Su planteo liberal responde a estos dos extremos. Por un lado, a lo inorgánico e implícito de su propuesta política; por el otro, a la regulación impersonal del mercado.

Figura de Sarduy en *Mundo Nuevo*

Durante la gestión de Rodríguez Monegal, *Mundo Nuevo* propuso dos grandes figuras de escritor. La primera es la del intelectual independiente. Como observa Mudrovic, el modelo no puede ser otra cosa que un mito en el marco de una revista vinculada aunque sea indirectamente con la CIA. De todos modos, la imagen funciona y es uno de sus planteos más redituables. Esto se debe a que con ella Rodríguez Monegal representa parte de la opinión de los escritores latinoamericanos, quienes también se ven como intelectuales listos para denunciar cualquier atropello a las libertades estéticas⁸⁶. La segunda figura es el doble avasallado del escritor libre. La encarna aquél que por alguna razón sufre la persecución del Estado. Los dos grandes ejemplos son Siniavski y Daniel, dos escritores condenados en la Unión Soviética a trabajos forzados, de los cuales la revista se ocupó abundantemente en el primer número. Lo mismo podríamos decir de aquéllos que sufrieron algún gobierno latinoamericano o el peso de la Revolución cubana. Sin embargo, en lo que respecta a la situación política de la Isla, no existía todavía una figura sobre la cual la revista podría haberse basado con claridad. Cabrera Infante, que en *Mundo Nuevo* publicó una crónica y una entrevista, estaba a punto de convertirse en el modelo del autor furioso con la Revolución; pero recién lo haría con su escandalosa desafección del 30 de julio de 1968, después de que Rodríguez Monegal abandonara la revista. Frente a la sólida figura del intelectual libre, este segundo modelo no estaba todavía claramente delineado.

Esta pareja desapareja explica parte del itinerario de Sarduy. Luego de *Gestos* (1963), podemos decir que el escritor se encontraba ante una disyuntiva. Podía continuar su literatura política o podía concentrarse en el lenguaje. Antes de comenzar a colaborar en *Mundo Nuevo* Sarduy tenía una primera solución con *De donde son los cantantes*. La novela, cuyo manuscrito el escritor tenía terminado a principios del '66, es un ataque a la idea del ser nacional. Sarduy lo logra al enfatizar la heterogeneidad cultural de Cuba mediante la división del texto en tres relatos, dedicados cada uno a lo español, lo africano y lo chino, es decir, a las tres corrientes inmigratorias que poblaron la Isla. En la novela, la síntesis cultural y racial se revela imposible; la unidad nacional depende, en cambio, de la imposición del blanco por sobre lo chino y lo negro. Sarduy lo expone al situar al español Mortal Pérez en los tres relatos. En el primero intenta someter a una china; en el segundo, se catapultó como senador gracias a la negra Dolores

⁸⁶ Cf. los artículos de Fuentes y Vargas Llosa que Rodríguez Monegal recoge en su texto sobre el proceso Siniavski-Daniel. Para Fuentes el proceso "Es una injuria a la lenta y difícil elaboración de un verdadero pensamiento cultural dentro de los nuevos movimientos de izquierda en el mundo" (1966: 1, 94); para Vargas Llosa "la literatura es una forma de insurrección permanente y ella no admite las camisas de fuerza" (1966: 1, 95).

Rondón; en el tercero, encarna a Cristo (o a Castro) durante su entrada triunfal a La Habana. Crítica al ser nacional, al identificar a Castro con Mortal Pérez Sarduy traza además una genealogía corrosiva de la Revolución.

Tan importante como el argumento es la historia accidentada de *De donde son los cantantes*. Muchos años después, Sarduy recordó que Carlos Barral, que ya había publicado *Gestos*, la había rechazado en 1966. Las causas, presumiblemente, fueron las connotaciones políticas del texto o de la figura de Sarduy, cosa que puede deducirse de que por entonces el editor era un acaudalado simpatizante de la Revolución cubana⁸⁷. La política casi hizo fracasar su segunda novela, que terminaría saliendo en Joaquín Mortiz en 1967, gracias a las gestiones de Rodríguez Monegal. Si a esto le sumamos los problemas que por la misma época tuvo con el pasaporte y la inexistencia todavía de un modelo sólido de escritor contrarrevolucionario, podemos explicarnos las decisiones subsiguientes de Sarduy. La fundamental es que evitó las tensiones de *De donde son los cantantes* y diseñó una estrategia más prometedora de consagración al amoldarse al intelectual libre y autónomo que estaba diseñando Rodríguez Monegal. Contaba por otra parte con un capital simbólico nada despreciable para tal fin: frecuentaba a Roland Barthes y el grupo *Tel Quel* y manejaba, quizá como pocos, el estructuralismo, ese discurso autónomo, actual y, por si fuera poco, francés.

En este sentido, desde su entrada a *Mundo Nuevo* Sarduy se llamó a silencio en lo que respecta a política cubana y latinoamericana. El ejemplo más ilustrativo es la entrevista que Rodríguez Monegal le hizo para el segundo número. Los propósitos del diálogo son variados. Pero parece tener como objetivo principal rescatar *De donde son los cantantes* de su posible naufragio editorial. Desde esta perspectiva se pueden entender algunas elecciones que en el transcurso de la charla toma Sarduy. En primer lugar, borra las connotaciones políticas del texto y hace concesiones al tema del ser nacional. Tal vez más importante es que desplaza su exilio al terreno de lo implícito, como si se propusiera evitar toda afirmación que pudiera perjudicarlo. En algunas frases y reflexiones desliza su situación política sin confirmarla: “Era La Habana de Batista, la primera que conocí; la última que vi fue La Habana de la Revolución” (1966: 2, 15). En la misma línea, cuando Rodríguez Monegal le pregunta por qué eligió quedarse en París, Sarduy elude la respuesta y dirige la atención a su viaje de Camagüey a La Habana:

Lo más ambiguo en su pregunta es tal vez el verbo elegir. Porque yo no elegí verdaderamente venir a Europa, como creo que uno elige las cosas. En realidad este no fue mi primer viaje. El primero, el más importante, es el que hice del interior de Cuba, de Camagüey, donde nací, hasta La Habana (15).

Sarduy colocó la política en lo privado y se dedicó, en lo público, a la literatura. La

⁸⁷ Sobre Barral, Cf. el retrato, nada benigno, de Levine (2002: 166-175). Irónicamente, la editorial de Barral terminará publicando *De donde son los cantantes* en 1980.

escisión es clave para su obra posterior. Se lo puede ver a partir de una breve lectura de *Barroco* (1974), ensayo al que volveremos después. Retomando los análisis de Lacan, Sarduy ubica a Kepler como el primer gran pensador barroco. Esto se debe a que Kepler descubrió que los planetas, en lugar de describir una órbita circularmente perfecta alrededor del sol, se mueven de manera elíptica y trazan una trayectoria tanto alrededor del sol como de un foco vacío que se encuentra en el otro extremo. Siguiendo a Lacan, Sarduy utiliza el esquema para dar cuenta del sujeto cuestionado del psicoanálisis (que usualmente se sintetiza con la oposición entre el “yo” y el sujeto del inconsciente) y mediante el cual Sarduy comprende el tipo de cultura descentrada del barroco del siglo XVII.

Por supuesto, no podemos asegurar que esta lectura sea una “sublimación” de su situación personal; pero lo cierto es que describe perfectamente bien el desdoblamiento entre lo público y lo privado que inauguró desde las páginas de *Mundo Nuevo* y continuó hasta el final de su vida. Mientras en la revista evita acordarse de la política cubana, en sus cartas hace explícito el foco oscuro alrededor del cual también gira su literatura. El 24 de abril de 1967 le escribe por ejemplo a Díaz Martínez sobre el pasaporte, los contactos de *Mundo Nuevo* con la CIA y las críticas de Fernández Retamar:

Más daño le hace ahora a Cuba su CIA interior (Roberto [Fernández Retamar] y su piña) que la otra, exterior, visible. El ataque de Pocho [Ambrosio Fornet] contra Carlos [Fuentes] y contra mí, en la *Casa*, es una joya de estupidez provinciana, verdad es que, si no fuera por eso, ¿cómo se iba a hablar en una mesa de Saint Germain de los “escritos” de Pocho? Neruda, de paso, antier, que ya está harto del terror fernandezco, prometió no dirigirles más la palabra (1996: 37-38).

Y el 10 de diciembre del '76 le escribe a González Echeverría:

Tu amigo Carpentier, paso a aclararte, fue electo en el nuevo parlamento cubano. Cuba ahora es un país electoral, aunque por supuesto todos los candidatos son designados por el gobierno, y Castro, en esas elecciones y en las previsibles modificaciones legislativas, “salió” presidente de la República, Primer Ministro, Secretario del Partido, y por qué no, reina de belleza Palmolive⁸⁸.

En *Mundo Nuevo* tal vez no exista un ejemplo más claro que el de Sarduy de lo que verdaderamente significa separar la literatura de la política. Se trata de arrinconar lo político al ámbito de lo privado. Con esto, la ideología entra en el orden de las creencias, en el murmullo inhallable de la oralidad, en las experiencias que se pierden en lo anecdótico; y por obra de este mismo movimiento, la biografía cae en los bordes de lo inesencial al convertirse en aquello de lo cual ya no tiene sentido acordarse en la medida en que sólo puede entorpecer el juego por todos visible de un lenguaje pulcramente impersonal. Sarduy se convirtió así en punta de lanza de esta nueva ideología. Ejemplo de esto es “Textos libres y textos planos”, aparecido en el

⁸⁸ Citado en González Echeverría (1999: 1589).

número 8, de febrero de 1967. En ese ensayo, Sarduy se refiere a las innovaciones del Arte Pop en lo que respecta al tratamiento con los objetos y la destitución de la figura de autor y creador. Luego comenta un experimento: Nanni Balestrini tomó una serie de fragmentos de tres libros y se los entregó a una computadora en forma de tarjetas perforadas para que los mezclara. El resultado es “su” libro *Come si agisce*. Entonces reflexiona Sarduy, en lo que es una de las primeras repercusiones latinoamericanas de *Las palabras y las cosas*:

Que el poeta, liberado de todos los residuos románticos, continúe el trabajo de las máquinas, que la belleza pueda obtenerse con un arte combinatorio digno de ellas, que la misión del “autor” no sea más que prolongar ese *laboro di programmazione*, me parece ya parte del presente. La “noción” de hombre perece (1967: 8, 38).

Con este tipo de planteos, Sarduy reemplazó la Revolución que había dejado en su país por una revolución del lenguaje poético que ahora comenzaba a abrazar al pulso del “fin del hombre” y las lecturas estructuralistas y posestructuralistas de la obra de Sade. *Mundo Nuevo* puso en práctica el mismo tipo de sustitución con sus lecturas críticas de los escritores de la nueva novela y de los principales referentes de la plástica contemporánea. Este uso, como se ve en los textos de Sarduy, tiene dos consecuencias. En primer lugar, al correr la política a la esfera privada, la revista bregó por el descentramiento de los escritores, no sólo porque en los '60 éstos se agrupaban en torno a proclamas políticas, sino también porque *Mundo Nuevo*, al desacreditar toda motivación extraartística, quedó incapacitada para establecer un programa colectivo que no fuera el de los aportes individuales de cada escritor. Consecuentemente, promocionó una reunión del escritor con el mercado, único sistema que verdaderamente podía darle cabida.

Primeras definiciones del neobarroco

En Cuba, Sarduy entendió que el arte y la literatura tenían una misión política. Según sostiene en los artículos de esa época, la creación estética debe buscar la forma de amoldarse a la nueva realidad y tiene que ser capaz de incrementar el capital simbólico de la población mediante la alfabetización y el emparejamiento cultural entre las ciudades. La Revolución, en el temprano 1959, es un significativo poderoso que asigna sentido a los discursos, los actos, las palabras y la vida en general. En el exilio, Sarduy se incluyó en la búsqueda liberal de *Mundo Nuevo*. En sus páginas sepulta su pasado reciente, aunque lo acompaña de ahí en más como lo Otro oscuro de la elíptica kepleriana. Con su breve experiencia en la editorial du Seuil y sus conocimientos de los nuevos enfoques teóricos franceses, se convierte en uno de los orientadores del gusto dentro del *staff* de Rodríguez Monegal, a la par que se vuelve un ejemplo conspicuo del escritor moderno y cosmopolita que busca la publicación. Con esto, funda su primera concepción del neobarroco. Como ya se adelantó en el capítulo sobre Lacan, se trata de una poética del vacío.

En principio, el neobarroco surge de su relectura de Lezama Lima. Como vimos en el capítulo sobre sus años revolucionarios, en Cuba Sarduy no lo había defendido explícitamente (era la época de los ataques de sus colegas de *Ciclón* y *Lunes de Revolución*), pero había valorado el legado de *Orígenes* con profundo respeto. Asimismo, evidentemente por su intermedio, la editorial du Seuil se contactó con Lezama Lima en el temprano 1963, mostrándose interesada por la traducción de la novela *Paradiso*, algunos de cuyos capítulos habían aparecido en la revista que dirigió con Rodríguez Feo⁸⁹. Por esa fecha o poco después, Sarduy buscó inscribirse como heredero del escritor (y así llamó a uno de sus ensayos, con el que participó de la edición de *Paradiso* que hizo la Colección Archivos en 1988). Sin embargo, lograr esa herencia le llevó años y no lo hizo sin reformas de la literatura de Lezama Lima. Este proceso se inició en *Mundo Nuevo*.

Fuera de Cuba, el primer comentario de Sarduy sobre Lezama aparece en la entrevista que le hizo Rodríguez Monegal. Hacia la mitad de la charla, luego de hablar de *Gestos* y haber adelantado el argumento de *De donde son los cantantes*, los interlocutores comienzan a abordar la literatura cubana. Entonces, Sarduy empieza a darle a Lezama un lugar central, únicamente equiparable al de Martí. Según sostiene, son los únicos escritores que lograron responder a la pregunta de qué es el ser cubano, preocupación que, según confiesa, es también la suya. Entonces Rodríguez Monegal le pregunta por la personalidad de Lezama. A lo que Sarduy le contesta lo siguiente, oponiéndolo de manera irreverente a la figura de Carpentier:

Yo creo que su personalidad podría ser situada por antítesis: Lezama no es tal cosa, no es tal otra. Lezama *no* es Carpentier, por ejemplo. La obra de Carpentier ha disfrutado de un privilegio excepcional en Europa, y quizás innecesario. Su obra (y creo que es lo peor que se puede decir de un escritor) merece un Premio Nobel. La obra de Lezama nunca merecerá un Premio Nobel, como no la mereció Kafka y no la ha merecido la de Borges (1966: 2, 23).

Tal vez la oposición tenga un trasfondo político. En los años '60, Carpentier era un escritor de la Revolución, mientras que, tras la publicación de *Paradiso*, muchos creyeron que en Lezama esa adscripción podía ponerse en duda. Pero lo cierto es que la conversación toma una dirección completamente ajena a esta cuestión. Por empezar, el propio Rodríguez Monegal protesta contra semejantes afirmaciones. Por una parte, le comenta a Sarduy que hay muchos buenos escritores que ganaron el Nobel (Mann, Camus y Juan Ramón Jiménez), y por la otra le asegura que, en lo que a él respecta, la narrativa de Carpentier le parece excelente. Entonces Sarduy vuelve a su oposición a través de la cuestión del barroco. Señala que a Carpentier se le ha dado esa caracterización. Pero a él le parece injusta: "el único *barroco* (con toda la carga de

⁸⁹ En efecto, en junio de 1963 Lezama le escribe a su hermana Eloisa: "Las "Editions du Seuil", una de las mejores casas editoriales de París, me ha dirigido carta, interesándose por la publicación de mi novela *Paradiso*, traducida al francés. Le he contestado que tan pronto se publique en Cuba, le escribiré para hablarle de las condiciones de la traducción" (1979: 151).

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”. Como Rodríguez Monegal le pide aclaraciones sobre este último concepto, Sarduy continúa con lo siguiente:

Justamente lo ha dicho Ud. todo y no tengo más que explicitarlo: *barroco* y *esencial*, ha dicho Ud. barroco y esencial porque la obra de Lezama es una reconstitución de las posibilidades del habla de Cuba. Es decir, en él lo que es proliferación verbal, lo que es juego casi vegetal de formas, es esencial a la expresión. En Carpentier, en cambio, se trata de una construcción, de un andamiaje enorme, pero que es como el andamiaje del neogótico, perfecto y totalmente inesencial. La obra de Carpentier es una superposición, una acumulación, un desgaste (24).

En estas apreciaciones, Sarduy destaca dos elementos que le parecen sumamente positivos en Lezama Lima. En primer lugar, entiende que el escritor organizó su literatura en torno a la pregunta de lo que es el ser cubano; en segundo término, que la proliferación barroca a la que se vio inclinado no es un mero adorno, sino algo esencial, algo que no puede separarse de la respuesta misma que emprendió a lo largo de su extensa obra. Independientemente del rechazo un tanto caprichoso que manifiesta hacia Carpentier, su lectura es una síntesis impecable de los propósitos de Lezama Lima y del conjunto de los escritores que lo acompañaron en *Orígenes*.

Sin embargo, Sarduy transformó esta idea del barroco. Si bien, como ya vimos, existen contactos notorios entre el pensamiento de Lezama Lima y el de Lacan, hay diferencias cruciales. La más importante se encuentra en la cuestión de la fe. Ambos entendieron que existe un gran acierto en la relación cristiana entre el hombre y Dios, pero sus reflexiones se separan en la medida en que para Lacan se trata de una estructura vacía, mientras que para Lezama es el significado trascendental que organiza el mundo y le da un asidero al hombre. Esta diferencia está ligada a otra. En Lezama, como dice Sarduy, se trata de una literatura esencial. Toda su obra, desde la infancia perdida al misticismo de lo desconocido, es una búsqueda de ese absoluto sustancial. En Lacan, en cambio, el vaciamiento del Otro da como resultado una centralización del significante, lo cual lo lleva a expulsar del sujeto todo vestigio de esencialidad. Si en Lezama la infinita posibilidad se encuentra en que los signos de este mundo pueden servir como hierofanías del más allá, en Lacan la infinita posibilidad se debe a que todo signo se conecta con un inconsciente que, como afirma Levi-Strauss, es una estructura vacía. Por más que en la entrevista Sarduy se incluyera en la pregunta de Lezama por el ser, lo cierto es que elaboró su poética del neobarroco a partir de una lectura del maestro que a la vez significa una traición. En sus textos, aún en los que publicó en *Mundo Nuevo*, le dio una forma estructuralista y lacaniana al barroco de su ilustre antecesor.

Podemos verlo con “Sobre Góngora”. Sarduy publicó el artículo en *Mundo Nuevo* en 1966 y el mismo año apareció la traducción al francés en *Tel Quel*. En *Escrito sobre un cuerpo*

(1969), la recopilación de todos los ensayos de la época en la que colaboró en la revista de Rodríguez Monegal, lo colocó al principio de la segunda sección, que denominó, de manera muy significativa, "Horror al vacío". Con argumentos muy sencillos, en este texto Sarduy establece su primera versión del neobarroco. Su punto de partida, como confiesa en nota al pie, son las *Soledades*, las glosas de Dámaso Alonso y lo que llama "los aportes del estructuralismo actual", que identifica con Barthes y Lacan. Con esta base, sostiene dos cosas. En primer lugar, Góngora comienza a escribir cuando el renacimiento ya ha creado una gran cantidad de metáforas para el lenguaje literario. Por consiguiente, el poeta no maneja un código llano, sino que debe crear metáforas de metáforas (metáforas al cuadrado, según el concepto de Sarduy). En segundo lugar, y retomando en este sentido el tipo de lecturas "anacrónicas" de Gerardo Diego y García Lorca, Sarduy sostiene que con esto el significado elidido se pierde casi irremediabilmente. En consecuencia, al elaborar una metáfora tan arriesgada, Góngora rompe la unidad del signo, separa sus dos elementos y conecta al lector, a través del significante, a una trama no cerrada de significados posibles. Mientras que para Lezama lo posible se encuentra en lo desconocido, para el barroco de Sarduy la posibilidad es una operación del lenguaje.

Pero el escritor no propuso esta reforma únicamente por intermedio de Góngora. Por el contrario, en la misma *Mundo Nuevo* publicó su primer ensayo sobre Lezama Lima, en el que operó de igual modo (como signo de esto hay que mencionar que, en *Escrito sobre un cuerpo*, ese texto aparece después de "Sobre Góngora"). El ensayo está íntimamente ligado a la historia de la revista. El detonante fue el impacto de *Paradiso* (1966). El primero en escribir sobre la novela fue Cortázar con "Para llegar a Lezama", un ensayo que había pensado publicar en *Mundo Nuevo*, intención de la que desistió después de los consejos de Fernández Retamar. Desde 1966, circuló por cartas, hasta que finalmente apareció en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967). Vargas Llosa se sumó con una reseña de 1967. Rodríguez Monegal, alertado por la calidad estética de Lezama o porque olfateó una polémica prometedor, salió al cruce denunciando que Cortázar y Vargas Llosa habían omitido la homosexualidad de la novela, un verdadero tabú para Cuba. Poco después, según Mudrovic, el director le cedió el espacio a Sarduy "para inaugurar otras lecturas posibles y estrechar así vínculos de "pertenencia" indiscutibles" con el autor (107).

Pero es importante matizar un poco estos propósitos. Si Rodríguez Monegal le encargó efectivamente una lectura de ese tipo, Sarduy la cumplió sólo a medias. Su *texto* es un collage de citas de autores como Cintio Vitier, Octavio Paz, Vargas Llosa, Jakobson, Burroughs, Barthes y Butor, mosaico al que Sarduy le intercaló reflexiones propias sobre la escritura. En el trabajo siguió sólo a grandes rasgos la línea de Rodríguez Monegal. Polemiza con Cortázar, pero sólo en dos frases, sin mencionarlo y como al pasar. Omite la homosexualidad, reemplazándola por el tema más general del erotismo de la escritura. Y lo más importante: Sarduy no inscribe *Paradiso* en *Mundo Nuevo*, sino que la rescribe a partir de su propia teoría

de la escritura. Respalda sus argumentos en Lacan, para quien al hombre le resulta imposible acceder a lo real, compone una lectura según la cual Lezama logró liquidar finalmente la ilusión representativa de la novela. Escribe Sarduy en una de sus notas:

La *démarche* lezamesca es, pues, metafórica. Pero la metáfora, el *doble* devorador de la realidad, desplazador del *origen*, es siempre y exclusivamente de naturaleza cultural. Como en Góngora, aquí es la cultura quien lee la naturaleza —la realidad— y no a la inversa; es el saber quien codifica y estructura la sucesión desmesurada de los hechos. Lo lingüístico arma con sus materiales un andamiaje, una geometría refleja que define y reemplaza a lo no lingüístico (1968: 24, 5).

En este sentido, Sarduy reescribe a Lezama a partir de un barroco del significante que prolifera en el vacío.

Ésta no es la única definición de la poética que el escritor propuso en *Mundo Nuevo*. Otro de los trabajos importantes en este sentido es “Por un arte urbano”. Publicado en el último número, se trata de un ensayo de interpretación, referido, como su título lo indica, a la ciudad. Sarduy sostiene la tesis de que antes del siglo XVII el espacio urbano estaba organizado geométricamente, con una topología en ángulo recto, alrededor de la plaza central, en donde se situaban la casa de gobierno y la catedral. Luego ese orden se derrumbó. A partir del barroco comenzaron a formarse barrios, aglomeraciones, nuevos paseos y lugares de concurrencia. El cuadriculado y la plaza perdieron sus privilegios y los habitantes se vieron inmersos en una ciudad difícil de imaginar en su totalidad. Sarduy le agregó a esto una segunda tesis. Como la ciudad se agigantó, fue constituyéndose un tipo de organización semiológico. En la actualidad, según Sarduy, ya no es posible imaginar la totalidad de una metrópoli sin la mediación de mapas, guías y relatos; no se puede darle un orden sin el uso de símbolos e íconos, sin señales de tránsito, leyendas, numeraciones. La ciudad moderna es un texto, y lo es de manera metafórica y literal: por un lado, es una red sin centro; por el otro, es un espacio definido por la semiología.

En “Por un arte urbano” hay asimismo una teoría del poder y la revolución. La crisis de la casa de gobierno y la catedral significa la caída de la idea de que el mundo se organizaba a partir de un significado trascendental. Lo que queda claro, así, es que el verdadero poder es el del orden del lenguaje. La revolución no pasa ya por el derrocamiento material de un gobierno, sino por el trabajo de deconstrucción del arte y la literatura. Decir o expresar la ciudad es habitarla y subvertirla. El arte se convierte en una forma de acción. Esta sustitución de una revolución por otra relumbra en una carta a Díaz Martínez de agosto de 1970, en la que le dice, en relación con su ensayo sobre Miguel Hernández, lo que sigue:

Era grande y tú lo dices con sencillez, cambiaría en tu ensayo la palabra conciencia —el poeta actúa sobre la conciencia— por la palabra lenguaje, pues pienso —ojalá que no halles demasiado aburrido mi librito *Escrito sobre un cuerpo*, que Pepe [Rodríguez Feo] tiene—

que la actitud subversiva de la poesía está en la des-construcción de eso que para “los otros” es paradigma [sic] de la normalidad, de la percepción y la lógica: el lenguaje (1996: 44).

La acción política se transforma en una cuestión semiológica. Para Sarduy, el orden de los estados es la estructura diseminada de los signos. En consecuencia, la subversión cambia de lugar. Como si hablara en contra del famoso slogan del Mayo Francés, para Sarduy las estructuras no sólo bajan a la calle, sino que además el único medio para combatirlas es el arte y la literatura, no la protesta obrero-estudiantil. Esta forma de subversión se basa en su concepción de la pérdida del significado a través de la acentuación retórica del significante. Así, “Por un arte urbano” forma una constelación con “Sobre Góngora” y el homenaje a Lezama, tres ensayos que definen los primeros rasgos del neobarroco, como una retórica que opera en el vacío. Pero es importante destacar también el rol que jugó la revista y la situación política de Sarduy. En definitiva, con esta estética del vacío sepultó la Revolución Cubana en el pasado y las propias opiniones políticas en el ámbito de la vida privada a través de una apropiación del textualismo de la teoría crítica francesa.

Pero esta forma del combate al orden establecido está muy cerca del neoliberalismo que impulsa *Mundo Nuevo*. O mejor dicho, la fobia al poder está articulada, aunque no de manera conciente, con la fobia al estado de Rodríguez Monegal. Si bien Sarduy no parece percibirlo, la autonomía literaria, la revolución del lenguaje poético, la consideración de que la patria es un archivo, todo eso que tomó de la teoría francesa, tiene un reverso mucho más concreto, que *Mundo Nuevo* pone de relieve en sus páginas. Se trata del fin de los grandes bloques ideológicos y la mercantilización de la cultura, de la crítica a las totalizaciones y la descentralización estética, de la transformación de las viejas derechas y la ruptura de los residuos morales de las sociedades burguesas. En otras palabras, mientras Sarduy celebra la pérdida de poder de la catedral y la casa de gobierno, la revista propone su sustitución por la lógica del mercado. La subversión del neobarroco se coloca en el intersticio mínimo y fugaz que se encuentra entre el viejo orden burgués y el nuevo orden que está por emerger en las sociedades liberales. Por un tiempo, que va de los años '60 a los años '70, Sarduy se coloca en ese espacio subversivo a través de la poética del neobarroco. Ya vendrá la época de la desilusión.

Los que son son

Volvamos a *De donde son los cantantes*. González Echeverría publicó impecables trabajos sobre esta segunda novela del escritor. En *La ruta de Severo Sarduy* propone una elaborada lectura del título. *De donde son los cantantes* es una frase tomada de un verso del “Son de la loma”. Se trata de una canción compuesta por Miguel Matamoros, que conoció la fama en los años '20. El crítico reconstruye algunas de las características principales del género musical. El son representa una parte de los procesos de transculturación que dieron forma a lo

cubano. Combina elementos africanos, como la percusión y el contrapunto entre cantante y coro, con instrumentos de origen español, como la guitarra, el contrabajo y el tres. En este sentido, Sarduy coloca en el título uno de los ejes de la cultura cubana.

González Echeverría continúa su lectura a través de la letra de la canción. Según el crítico, el tema pasa por el origen. En efecto, el son dice: “Mamá, yo quiero saber/ de dónde son los cantantes”. Como se puede ver a simple vista, Sarduy le quita el acento y transforma este último verso en una frase declarativa. Algunas líneas después, la canción de Matamoros responde la pregunta: “Son de la loma/ y cantan en llano”. González Echeverría entiende que con estos versos la canción manifiesta que los cantantes se han desplazado de su lugar de origen. Como se deduce de la mención de la loma, nacieron en Oriente, zona montañosa, en la cual se encuentra la Sierra Maestra; pero cantan en llano, lo cual indica que se trasladaron a la región occidental, donde está emplazada La Habana. Luego, el crítico recuerda la importancia que tiene en la historia de Cuba este desplazamiento de Oriente a la parte occidental:

La provincia de Oriente tiene en la historia de Cuba un aura de origen. Fue en esa región donde empezó la colonización de la isla por los españoles, y por donde antes habían llegado los aborígenes. Es, además, en la región oriental donde se han fraguado las revoluciones más importantes en la historia de Cuba, que luego se han esparcido hacia occidente (1987: 106).

Con esta pregunta sobre el origen de lo cubano, *De donde son los cantantes* se incluye en algunos de los grandes ejes que movilizaron los debates de los años '60. Poco antes de que saliera la novela, Sartre había publicado *Colonialismo y neocolonialismo* (1965), texto en el cual sostiene que los países del Tercer Mundo deben afirmar su identidad para romper el dominio imperialista. Por otra parte, los escritores del boom se nutrieron o coincidieron con esa interpretación al publicar novelas totales sobre los países latinoamericanos de los que provenían. Publicada el mismo año que *Cien años de soledad*, *De donde son los cantantes* optó, sin embargo, por otro camino. El “Son de la loma” responde la pregunta sobre el origen de los cantantes. Pero para Sarduy el origen es irrecuperable porque la patria es un archivo.

Ésta es una constatación que el escritor extrae tanto de la teoría literaria francesa como de su propia experiencia en el exilio. Para un exiliado, la patria no es una realidad inmediata a la que accede de manera transparente; para un exiliado la patria es un conjunto de signos que hablan de lo que dejó atrás. Y no se trata únicamente de recuerdos, sino de son signos materialmente existentes en el mundo que lo rodea. El exiliado sólo puede tomar contacto con la patria a través de cartas, fotos, películas, imágenes televisivas, relatos, crónicas, historias, chismes y comentarios orales. Lo real queda detrás del muro del lenguaje. Por supuesto, ésta es una verdad universal. Pero los hombres y las mujeres que viven en su país de origen pueden olvidar la pérdida de lo real. Tienen una experiencia tan inmediata que los signos de la pertenencia se vuelven transparentes. En cambio, para el exiliado los signos no anclan en la

realidad. Carecen de correspondencia, no tienen referencialidad actual. Con *De donde son los cantantes*, Sarduy unió las propuestas teóricas francesas con la propia experiencia como exiliado. En todo caso, la novela se preguntó por el origen y el ser de lo cubano. Pero encontró como respuesta un código sin esencialidad.

Las primeras páginas de la novela presentan el tema con absoluta claridad. Sarduy coloca como introducción un relato, llamado "Currículum cubense". El título, de por sí, es paródico. Un curriculum representa la trayectoria de una persona. Pero ese género sustituye el ser por una enumeración cronológica de actividades y roles sociales o laborales. El curriculum es un relevo simbólico, por lo tanto fragmentado y vacío, de la identidad. Los dos órdenes se oponen como el ser y el tener. El curriculum demuestra que una persona hizo una serie de cosas y que posee certificados para respaldar la veracidad de lo que dice; en cambio, cuestiones como la identidad o el origen son previas al hacer y al tener, en tanto pretenden decir que si la persona hace algunas actividades y tiene determinados documentos legales, esto se debe a que es tal cosa o tal otra. El título de esta primera parte de *De donde son los cantantes* surge de una sustitución. En lugar del ser cubano, Sarduy coloca un curriculum.

El texto es un relato sobre Auxilio y Socorro, dos personajes que aparecen a lo largo de la novela. Los nombres son significativos. Son palabras que se gritan ante la catástrofe para pedir ayuda. ¿Pero catástrofe de qué? Sarduy da la respuesta en esta presentación. Los dos personajes, hombres y/o mujeres, aparecen con las caras completamente pintarrajeadas, sumamente artificiales, buscando la definición del ser. Comenta Auxilio, citando de paso el "Son de la Ma Teodora", primera composición musical cubana (González Echeverría 1987: 103):

Sí, es él. La adivinanza de las adivinanzas. La pregunta de los sesenta y cuatro mil dólares, la definición del ser. Se acabó lo que se daba. Se acabó el jamón. No hay queso ya. Ésta es la situación: nos hemos quedado y los dioses se fueron, cogieron el barco, se fueron en camiones, atravesaron la frontera, se cagaron en los Pirineos. Se fueron todos. Ésta es la situación: nos fuimos y los dioses se quedaron. Sentados. Achantados, durmiendo la siesta, encantados de la vida, bailando la Ma Teodora, el son inicial, el son repetitivo, dando vueltas en el aire, como ahorcados (330).

El origen está perdido. Los dioses por un lado, por el otro los hombres. Lo que queda son los signos de una plenitud irrecuperable. Por esta razón Sarduy no desdeña la pregunta por el ser o la identidad nacional. La toma, pero la vacía, del mismo modo que Lacan elimina la esencialidad de la estructura del sujeto. Continúa Auxilio, maldiciendo a Socorro: "Que te trague el Ser. Que te aspire. Que se te rompa el aire acondicionado. Que a tu alrededor se abra un hueco. Que te chupe la falla lacaniana. Que seas absorbida, desaparecida por inadvertida" (330). Entonces, Socorro se dirige a la casa del ser ("Domus Dei"). Pero la casa no es una metáfora heideggeriana, sino que literalmente es una casa. Socorro golpea y la atiende la mucama. El personaje se excusa porque no avisó que venía. Pero es que ha llamado por teléfono

y nadie contestó. Pero la mucama le dice que no está. Cuando abre un poco más la puerta, lo que aparece es el brillo, no la fuente. La aclaración de la mucama es simple: “Brilla por su ausencia”. Lector de Lacan, para Sarduy el ser está barrado.

Auxilio, transformada en una alegoría de la muerte, se junta con Socorro y se van a comer a un autoservicio. Allí se encuentran con un general español. Luego, como si fuera la falla lacaniana, Auxilio se convierte en un vacío que empieza a tragar el mundo que la rodea. Primero atrae al general. Después se suman una negra y una china. Escribe Sarduy:

Estaba ya el cuarto elemento que es siempre la Pelona Innombrable, estaba pegado al tercero, que siempre está teorizado en el sentido de la fuerza, pues bien, acudieron los dos que faltaban. Allí llegaron, piedras gemelas, peces de ojos iguales, a prenderse en el pelo y las medallas, a enredarse en Auxilio Concepción del Universo:

1. una asiática, empolvada con cascarilla, diva de la Ópera del barrio de Shanghai,
2. una negra de redondas nalgas y pechos, muy semicircular, muy cosena, apretada toda en una tela rojo vivo y con el pelo recién planchado como un río de lianas (336).

De donde son los cantantes se estructura a partir del movimiento doble de la diseminación y la totalización. En “Currículum cubense”, toma el significante vacío de Cuba e integra todas las corrientes inmigratorias que conformaron la población de la Isla. Así, cuando Auxilio se transforma en la falla lacaniana, absorbe al general blanco, de una ostensible prosapia española, junto con las mujeres proceden a de África y de China. Se trata de los tres lugares de donde provienen los cantantes o los habitantes de Cuba. Pero si por un lado propone esta estructura alegórica total, por el otro Sarduy elabora una diseminación. Así, la novela es un mosaico de tres relatos, unidos por la presencia, en todos ellos, de Auxilio, Socorro y el General. El primero representa la cultura china, el segundo la afrocubana, y el tercero la blanca, procedente del tronco español. Cada una establece una imagen particular de lo cubano. Para Sarduy, hay una Cuba china, una Cuba española y una Cuba africana. Tomemos esta última para comenzar.

El archivo de la patria

La parte más representativa del trabajo de Sarduy con el archivo es “La Dolores Rondón”. El relato tiene como propósito contar la historia del personaje al que se refiere el título. Como en “La entrada de Cristo a La Habana”, la parte española de la novela, el tiempo histórico es el último período de la época republicana, que a grandes rasgos podemos identificar con los años finales de Batista. Como sucede con *Gestos*, *De donde son los cantantes* es explícita en este sentido (se lee en la didascalia del primer tramo del relato: “En la provincia, época republicana reciente” (360)). Pero lo importante es la caracterización que Sarduy hace de ese período. “La Dolores Rondón” narra la trayectoria política del personaje. Su suerte está unida a la de Mortal Pérez, un político blanco que gana su primer cargo legislativo en la provincia y llega a senador. La imagen del período de Batista es la de un gobierno absolutamente corrupto. Sarduy lo

expresa a través de una implacable cadena de mandos que va del presidente a Dolores Rondón, amante del senador Mortal Pérez. Semejante estructura no está hecha para el gobierno del país, sino que tiene como cometido proporcionarle prostitutas y diversión al presidente. En este sentido la Dolores Rondón juega un rol en el sistema de poder. Si por un lado es una militante territorial, por el otro ese conocimiento de los sectores populares únicamente tiene utilidad para proporcionar los objetos de goce de los que ocupan los cargos institucionales. Como en *Gestos*, Sarduy mantiene la imagen de que la época republicana estaba minada por la corrupción.

Pero "La Dolores Rondón", como el resto de la novela, no puede reducirse al contenido. El texto es originariamente un guión de radioteatro, que Sarduy escribió por encargo para la radio alemana SDR de Stuttgart en 1964⁹⁰. Independientemente del interés que tiene esta curiosa inscripción literaria del escritor, pone en primer plano que lo que está en juego son los signos y no la realidad de la época de Batista. Sarduy enfatiza esta cuestión desde el principio del relato. En el pasaje inicial, un narrador introduce el texto de la siguiente manera:

-Como hace tanto calor, no nos vendría mal un paseíto por el cementerio: el mármol refresca, casi como una limonada. No hay mesitas ni traganíquel en este jardín de piedra, pero a eso llegaremos. En éste de Camagüey, en el centro de Cuba, no faltan retratos al óleo, con el muerto negro más rosado y más saludable que lo que nunca lo estuvo en vida, ni capillas de dos pisos, ni lectura. Aquí, por ejemplo, en el cruce de estas dos avenidas, se puede leer el poema de Dolores Rondón (359).

Para el Sarduy de *De donde son los cantantes*, Cuba es un cementerio en el cual se han fosilizado los discursos y los lenguajes de la nación. Entre las tumbas de la patria, el narrador encuentra el epitafio de la tumba de Dolores Rondón:

Aquí Dolores Rondón
Finalizó su carrera,
Ven, mortal, y considera
Las grandezas cuáles son.
El orgullo y la presunción,
La grandeza y el poder,
Todo llega a fenecer.
Y sólo se inmortaliza
El mal que se economiza
Y el bien que se puede hacer (359).

Este presentador, que funciona como el prólogo de las obras teatrales del siglo XVII, adelanta la forma en la cual se va a conducir el relato: "dejemos la palabra a los dos narradores. Que ellos nos presenten la vida de Dolores Rondón. No lo harán en el orden cronológico, sino

⁹⁰ Aparte del radioteatro, la novela recopila los siguientes textos: "Curriculum cubense", *Sur*, N° 297, Buenos Aires, 1965, 42-49, "Junto al río de Cenizas de Rozas", *Mundo Nuevo*, N° 5, París, 1965, 83-88, "Rosado y perfectamente cilíndrico", *Mundo Nuevo*, N° 16, 1967, 24-27, "En el bosque de La Habana", *Zona Franca*, N° 15, Caracas, 1965, 25-27, "Con fondo verde y gritando", *Diálogos*, N° 6, México, 1965, 15-17, y "Las poco pelo", *Papeles de Son Armadans*, N° 123, 1966, 303-320.

en el del poema, que es, después de todo, el verdadero” (359). La historia de Dolores Rondón está armada a partir de lo que podríamos llamar *glosas* de cada uno de los versos de la décima que escribió como epitafio para su tumba. A cada línea del poema le corresponde un tramo narrativo. Sarduy elige el orden del lenguaje y no el del tiempo cronológico. El neobarroco es una proliferación del significante sobre el vacío de lo real.

La décima recupera la gran antítesis barroca de la vida y la muerte. El relato se mueve de manera circular, señalando que el principio y el fin se tocan. Así, la Dolores Rondón comienza y termina su carrera en la provincia de Camagüey. Pero además, Sarduy concentra la oposición al situar en los primeros dos episodios justamente esos extremos de la biografía del personaje. En el primero, “Aquí Dolores Rondón”, presenta a la mujer en una casa de empeño, vendiendo lo poco que tiene para marcharse del pueblo a la capital de Camagüey. En esas circunstancias, mientras los narradores le advierten que el destino será funesto, la Dolores conoce a Mortal Pérez, a quien se unirá en suerte. El segundo episodio, “Finalizó su carrera”, muestra el extremo opuesto de la vida. Dolores, caída en desgracia, olvidada y sola, declama su monólogo antes de morir. El relato continúa contando con linealidad la curva o la parábola de su vida. Mortal Pérez, que va a tener de amante a la Dolores, sale electo concejal. Los dos se mudan a la capital de Camagüey. Luego obtiene su puesto como senador. En La Habana, en el fragmento “La grandeza y el poder”, la Dolores llega, según uno de los narradores, a su barroco (371). Llena la bañera de ron. Se cambia de peinado y se acostumbra al derroche suntuoso. Pero su rol en la política, como ya se dijo, es conseguirle diversión a los superiores. El Presidente se harta de una bailarina, que lo único que hace es bailar. Se lo reprocha al Primer Ministro. El Primer Ministro se descarga con el Secretario. La cadena se corta por el eslabón más débil. Entonces, Mortal es “acusado públicamente de trata de blancas, contrabando de drogas, importación clandestina de licores, atentado contra la moral pública, traidor del partido, etc.... y declarado persona non grata” (373). El destino se precipita. En tres fragmentos Dolores escribe la décima que le sirve de epitafio y se prepara para morir.

Como ya se dijo, este uso de la décima tiene como propósito romper la linealidad cronológica para presentar la idea de que el pasado y la realidad están estructurados por el lenguaje. En la misma línea, Sarduy explota la teatralidad que le otorga el hecho de que el texto sea un guión para la radio. Así, en lugar de uno hay dos narradores, que por otra parte tienen sus debates y sus diferencias en cuanto a la interpretación de los hechos. Intervienen el lector y el autor y a través de didascalias se remarca el histrionismo declamatorio de las intervenciones de los personajes. Por otra parte, todos los discursos están atravesados por los medios de comunicación. En algunos pasajes, Sarduy remarca la cercanía de lo que dicen con las frases de ciertos jingles radiales o los discute por el impostado énfasis declamatorio, que evidentemente los personajes copian de lo que escuchan o leen. Por ejemplo, cuando se entera de su caída en desgracia, la Dolores alterna entre el tono que se emplea en un té-canasta, mediante el cual

evalúa el batido de mango que le alcanzan, y el que se usa ante una situación trágica, que retoma cuando recuerda la desgracia que se abatió sobre ella:

Dolores (*tan despreocupada como si estuviera en una canasta-party*): ¡Ay, qué sabroso está! ¡Qué dulcecito! ¡Mango filipino puro! ¡Qué suerte, después de todo, haber conservado la batidora! (*Y volviendo a la tragedia*) ¡Mírenme camagüeyanos, hijos de la provincia más plana, la sin montañas, la del Laberinto de las Doce Leguas y los Jardines y Jardinillos de la Reina; mírenme, gloriosa estirpe del ganado vacuno! (374).

Pero la décima no sólo estructura el relato. Tiene también un segundo sentido. Con esa forma estrófica, Sarduy propone una imagen de la cultura afrocubana. Por supuesto, la décima proviene de España. Pero en “La Dolores Rondón” aparece como la expresión del sincretismo religioso y constituye por consiguiente un fenómeno neocultural. Podemos verlo a partir de la importancia que adquiere el destino en el relato. En primer lugar, al estar armado con la estructura de un epitafio, la historia de la Dolores está contada desde la fatalidad. En segundo término, el destino juega un rol preponderante en la cosmovisión de la Dolores. El personaje es una practicante de los cultos yoruba. En la novela, Sarduy remarca la importancia del destino en esa religión. En el anteúltimo pasaje del relato, llamado “El mal que se economiza”, la Dolores se encuentra todavía en la provincia, antes de la candidatura de Mortal. Entonces va a visitar a dos adivinos yorubas, que en realidad parecen ser los dos narradores. Cuenta un sueño hermético que tuvo la noche anterior y los practicantes tiran caracoles sobre una estera. Entonces le cuentan su destino y le advierten sobre los peligros de atravesar algunos límites: “vas a encontrar un blanco de hablar mucho y muy fino. Con él vienen el oro y los manteles. Pero quédate allí. No quieras más. Ten cuidado. Cuida de ofrecer todos los días, de no escandalizar a los dioses. No reniegues. Son como perros, se van si no reconocen la mano del amo” (377). La tradición hispánica y la tradición africana se unen en la estructura neocultural que la décima le proporciona al relato. Producción poética de la propia Dolores Rondón, los versos que la componen expresan en español el destino implacable que le anuncian los adivinos de la religión yoruba. Como dato formal se puede mencionar la circularidad del relato, similar a la espiral de los caracoles, que sirven para adivinar el futuro.

La vida de Dolores está subordinada a la del blanco Mortal Pérez. Lo mismo sucede con la imagen de la cultura afrocubana que Sarduy propone en este relato. Por cierto, se puede reconocer un evidente proceso de transculturación. La importancia del destino y la forma acaracolada de la narración parecen provenir de la cultura subordinada procedente de África. Pero ésta se expresa a partir de los códigos dominantes de los blancos y de la tradición española. Algo semejante ocurre con la sección que se ocupa de la raíz china. Pero en ese relato el sincretismo es más acusado. El español ostenta el poder (es un general) y sin embargo no puede evitar irse a vivir al barrio chino. A ese texto se hará referencia a continuación.

La china y el mirón

En la introducción a *El pop-art* (1967), Oscar Masotta señala que las artes plásticas reproducen símbolos y no cosas. Según sostiene, en estética el realismo es una posición débil. Antes de la obra no existe una realidad en crudo, sino un mundo que ya está simbolizado. Masotta sostiene que así funciona la pintura a lo largo de la historia. Por ejemplo, “Ucello trasponía al dominio de lo visual ciertos temas de una literatura petrarquizante y ciertas escenas extraídas de los “misterios”, verdaderas formas simbólicas encarnadas en las representaciones populares de su época” (2004: 115). Sin embargo, para Masotta la hipótesis recién estuvo disponible con el pop-art. Lichtenstein, Warhol e Indiana no informan sobre la realidad, sino sobre la información preexistente. El pop-art, nacido de la extensión de los medios de comunicación tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, puso en evidencia lo que definía desde el principio el acto de la representación. No hay realidad, sino símbolo, no hay significado, sino significante. Para Masotta, el mundo está estructurado por el lenguaje.

En *De donde son los cantantes* y *Escrito sobre un cuerpo*, Sarduy llega a la misma conclusión. En la novela el escritor trabaja desde la perspectiva del pop-art. Esto es claro en algunos pasajes de “Junto al río de Cenizas de Rosa”, la parte china de *De donde son los cantantes*. Como en “La Dolores Rondón”, en este relato hay una enfática demostración de su teatralidad ficcional. Por otra parte, Sarduy trabaja con los signos, o más bien con la pacotilla oriental. Pero además usa directamente algunos temas interesantes desde el punto de vista del pop-art. En el siguiente pasaje aparecen Auxilio y Socorro en motocicletas. Al lado, el General (G.), primera de las formas que asume el hombre blanco, que luego será Mortal Pérez:

Sin embargo, a G. se le moja todo cuando ve que se acercan las Peripatéticas. Vestidas de cuero negro de la cabeza a los pies, ornan los cascos antes citados con fotos en colores de Elvis Presley, medallas de James Dean, autógrafos de Paul Anka, mechones de pelo de Tab Hunter, huellas digitales de Pat Boone y “medidas” de Rock Hudson. ¡Qué bien les queda todo! Paradas en una esquina, en plena oferta y demanda ante un afiche de pasta Gravi (la reina de las cremas dentales) quedan entre el cepillo de dientes gigante y la espiral rosada (345).

En “La Dolores Rondón” se produce un sincretismo entre lo blanco y lo negro. Pero lo blanco domina claramente lo africano. La Dolores ata su suerte a Mortal Pérez y se expresa a partir de los códigos del español. En la parte china, Sarduy también narra una historia de persecución y seducción. El general, aparecido en el “Currículum cubano”, en cuyo pecho viril resuenan las medallas de honor, persigue a Flor de Loto, una cantante de la Ópera del Barrio Chino de La Habana. Pero como no logra someterla nunca, le pide a Auxilio y Socorro que le lleven a Flor de Loto un regalo. Se trata de una pulsera que, cuando se cierra en la muñeca, suelta dos navajas de afeitar, que cortan las venas. El relato termina con el General esperando a

que a la noche saquen el cadáver por la puerta del teatro. El final tiene un sentido alegórico. Como la cultura china no se subordina, la cultura blanca decide su eliminación.

Pero Sarduy cuenta la historia desde la perspectiva del pop. Esto no significa que constantemente reponga signos de la cultura de masas. Por el contrario, se mueve sin dogmatismos, tomando sólo como eje la idea de que la realidad está estructurada por el lenguaje. Podemos verlo a partir de los escenarios por los cuales transitan los personajes. Sarduy se maneja con una visible libertad en cuanto al entorno. Por ejemplo, en las primeras páginas describe un bosque de La Habana, marcadamente oriental. La china practica su yin. Está “Cosida en aquel paisaje” (337). Entonces la sorprende el “el humito del Romeo y Julieta” y el ruido de las medallas en el pecho del General. Flor de Loto (o Cenizas de Rosa) se mimetiza entre las ramas: “Cenizas de Rosa se le vuelve nube, cervatillo, rumor del río entre las piedras” (338). Pero el paisaje no es un espacio que ocupan los personajes. Por el contrario, son los personajes los que generan el paisaje de acuerdo con las acciones que realizan. Así, “El bosque de La Habana es el del Palacio de Verano, y las aguas del Almendares son las del Yang-Tzé” (338). Sarduy no representa la realidad, sino que le impone signos a la realidad, como si fueran decorados teatrales, de acuerdo con las situaciones en las que coloca a los personajes.

La clave de este tratamiento de los entornos se encuentra en la relación que existe entre el General y Flor de Loto. En realidad, la china es un espejismo. Cada vez que el General está por atraparla, se le escapa de las manos, como si se tratara de un fantasma. En un momento, Auxilio y Socorro se lo revelan, pero él no lo quiere creer: “La Emperatriz –le dicen a dúo- es un espejismo, un trompe-l’oil, una flor in Vitro” (347). Podemos comprender esta situación a partir del modelo óptico que Lacan propuso en *Los escritos técnicos de Freud*. Como se recordará, en su primera fórmula, extraída de un libro de óptica de Henri Bouasse (1866-1953), Lacan coloca un espejo curvo, enfrente una caja, sobre la caja un jarrón y oculto en la caja, que tiene el huceo vuelto hacia el espejo, se encuentra un ramo de flores invertido. Si el observador se coloca en el lugar adecuado, logra ver las flores adentro del florero. En ese seminario Lacan introduce una modificación. Enfrenta el espejo curvo con un espejo plano. En el medio, coloca la caja. Asimismo, invierte los objetos. Dentro de la caja se encuentra el florero y sobre ella el ramo de flores. Si el sujeto nuevamente se coloca en el lugar adecuado, ve aparecer en el espejo plano el ramo dentro del florero. El experimento demuestra una estructura similar a la que aparece en “Junto al río de Cenizas de Rosa”. El sujeto que mira es el General. El vaso dentro de la caja es su cuerpo, al que sólo tiene acceso a través del espejo. Flor de Loto está representada por el ramo de flores. Como el general únicamente la contempla a través del espejo plano, está en la ambigua situación de ser un personaje real y al mismo tiempo un espejismo virtual.

Este cruce de miradas es el responsable de la organización del relato. El General no mira a la china en una realidad desnuda, sino que asiste todas las noches al teatro, a ver su representación. En este sentido, se asoma a esa suerte de ventana que constituye la cuarta pared

del escenario. El mundo que percibe el General, en el centro Flor de Loto, está elaborado por los signos culturales, falsamente teatrales, de la Ópera China de La Habana. Pero hay también una relación inversa que es importante destacar. El General no busca únicamente verla todas las noches. Si se destaca respecto de los otros espectadores, es porque también busca ser reconocido por ella. El General necesita que Flor de Loto le devuelva su mirada. Por este motivo, no sólo asiste todas las noches a la función, sino que además se coloca en el cuadro que ella compone. Por esta razón se muda al Barrio Chino de La Habana. Enfrente del teatro abre un comercio en el que vende objetos de decoración y artefactos de todo tipo. En otras palabras, interpreta la mirada de la china. Entiende que desea determinadas cosas. Entonces monta su comercio, como si fuera un cuadro para capturar su mirada. Escribe Sarduy:

Aunque su vocación era grande, pronto rechazó el proyecto de la tienda de víveres. De la cocina de Flor, según las leyes de la Ópera, casi todo estaba excluido. El arroz con té que comía y el aceite de sésamo que usaba para darse masaje no valían la pena de una instalación. Se decidió por el resto. Así es que con sus últimos ahorros, la Generala, los gatos y la saltadora albina que acabáis de ver, además de algunos trofeos de guerra y de caza, G. se instaló en el Barrio Chino de plain-pied. Allí, frente al teatro, inauguró *La Divina Providencia*, tienda total (357).

La estética pop es una forma del archivo de la cultura. La literatura, como el arte, no representa la realidad, sino una tienda de objetos prefabricados, enfrentada a una China elaborada con tramoyas teatrales. Incluso en términos subjetivos, la mirada que percibe el mundo es un complejo entramado de proyecciones de fantasías y de deseos de reconocimiento, estructuradas por el lenguaje. Como en "La Dolores Rondón", el aporte chino aparece inserto en un esquema transcultural. Los elaborados cuadros que describe Sarduy son formas sincréticas mediante las cuales percibe el mundo oriental a partir de los ojos del General. Sin embargo, como ya se dijo, hay una diferencia importante en relación con el relato de lo afrocubano. En "Junto al río de Cenizas de Rosa", Flor de Loto no pone sus ojos en el General, como lo hace la Dolores en Mortal Pérez, sino que desaparece cada vez que éste se precipita sobre ella. La raíz china ejerce una fascinación tal que se vuelve irreductible para el español. Si, como quiere Sarduy, la historia de Cuba puede verse como la coexistencia de los blancos, los africanos y los chinos, las relaciones entre estos tres grupos son desiguales. Los españoles subordinan a los africanos y mantienen una lucha a muerte con los orientales.

La historia del español

El último relato de *De donde son los cantantes* es "La entrada de Cristo en La Habana". Con ese texto, Sarduy describe la raíz española de la Isla. Al principio, del relato, Auxilio y Socorro se encuentran en la España del 900, durante la lucha con los moros, buscando a Mortal. Zarpan en los barcos de Colón y llegan a Santiago de Cuba. Luego desempolvan una imagen de

Mortal, devenido en Cristo, e inician una procesión. Van de Oriente a La Habana y de la colonia a los tiempos actuales. El cuerpo de Mortal, mezcla de figura católica y esperpento a lo Valle-Inclán, se pudre en la capital y sufre su Pasión. Luego, unos helicópteros disparan sobre La Habana, curiosamente blanca por la nieve.

Usualmente, se ha considerado que este relato es una reescritura paródica de la entrada de Castro a La Habana. En "Cuba, el sexo y el puente de plata" (1986), Perlongher lo sugiere a partir del juego entre los dos nombres, entre los cuales cambia una sola vocal. Según se puede sospechar, ese texto fue uno de los motivos por los cuales Carlos Barral rechazó la publicación de la novela. La misma interpretación sugiere González Echeverría en su notable artículo "Plumas, sí: *De donde son los cantantes* y Cuba" (1999): "La sección final de *De donde son los cantantes* —comenta el crítico— es una parodia de esa procesión del Máximo Líder de Oriente a Occidente, de Santiago a La Habana" (1599). Por otra parte, la simbología católica está desde el principio rondando la Revolución. En *Retrato de familia con Fidel*, Carlos Franqui describe la entrada a La Habana de acuerdo con ese esquema. Llega Castro y dice que el pueblo es su escolta, y "como Moisés separando las aguas, atravesó el mar de gente de avenida de las Misiones a la bahía". Mientras marcha, "La paloma volando se posa en su hombro y fue como si Dios indicara con su dedo: he aquí el nuevo hombre" (1981: 25).

Esta interpretación tiene importantes justificaciones. Pero en realidad, hay pocos asideros textuales que ratifiquen que efectivamente Sarduy parodia la entrada de Castro. Cuando la procesión llega a Camagüey, el esperpento de Mortal cree que es "un patriota, un orador martiano detenido en los hilos de un grabado" (408). Pero, como se aclara poco después, estas ideas del muñeco se deben a un malentendido. La procesión había llegado a Camagüey justo en el momento en que se estaba preparando el acto de un político, que podemos identificar con el Mortal Pérez de "La Dolores Rondón". Otro pasaje en el cual Sarduy parece identificar su Cristo con el Castro de la historia se produce cuando la procesión entra en La Habana. El recibimiento es apoteótico, como el de los revolucionarios del '59. Su foto aparece pegada por todos lados. Pero, como sucede con su sueño de ser un político a lo Martí, en este caso también el sentido se frustra pocas páginas después. En La Habana, Sarduy hace una parodia de la Pasión. Por supuesto, las interpretaciones pueden continuar con la línea política, pero siempre en un potencial cada vez más improbable. Por ejemplo, con esto Sarduy demostraría que Castro debe abandonar el cuerpo de hombre y convertirse en religión.

Esto no significa que la identificación entre Castro y Cristo no funcione. Como Sarduy es un exiliado cubano, éste es casi un automatismo interpretativo. Pero "La entrada de Cristo en La Habana" presenta una mirada mucho más general sobre la cultura española, razón por la cual también la figura de Castro está implicada. Ante todo, el relato sigue las pautas semiológicas de toda la novela. En este sentido, Sarduy reemplaza la realidad por los signos de la realidad. Como vimos en los otros textos, el archivo de la patria sustituye una realidad irrecuperable. En

el caso de “La entrada de Cristo en La Habana”, el reemplazo de la historia por la historia de los signos se produce a partir de dos órdenes de cosas. En primer lugar, Sarduy elabora una historia de la lengua, en lugar de una historia de la raza; en segundo término, elabora una descripción que podríamos llamar estructuralista de la cultura española e hispano-cubana. Los dos elementos se integran con una notable perfección. Auxilio y Socorro son las oposiciones mínimas de lo hispánico. Viajan en procesión, buscando o llevando a Mortal. La historia avanza porque avanza la historia de la lengua, desde la Reconquista a la época cubana actual.

En *De donde son los cantantes*, el eje cultural está esclarecido en la “Nota” con la que concluye la novela, una suerte de epílogo en el que el escritor describe críticamente lo que ha desarrollado. En ese texto, destaca un episodio de los tiempos de la Reconquista. Auxilio y Socorro, de golpe enfrentadas, se dividen un tapiz, en el cual aparecen representadas las figuras alegóricas de la Fe y de la Práctica. Escribe al respecto Sarduy:

En *La entrada de Cristo en La Habana* Mortal es un joven amante ausente que va a metaforizarse en Cristo. Auxilio y Socorro lo buscan; el deseo de Mortal que las aqueja va a convertirse en sed de vida eterna. Las dos mujeres ilustrarían aquí dos vertientes de la hispanidad —en el tapiz, la Fe y la Práctica—, opuestos que imantan los continuos virajes del texto: si el comienzo evoca cierta fastuosidad, Zurbarán, pronto aparecen las *vanidades*, Valdés Leal; si Socorro quijotiza, Auxilio es un refranero sanchesco (422-423).

Sarduy coloca el nacimiento de la cultura hispánica, con la oposición entre la religiosidad y la practicidad, en los tiempos de la Reconquista. Auxilio y Socorro buscan a Mortal, que se ha convertido en un nuevo Cid campeador, entre los poblados cristianos y moros. En este sentido, recuerda las precisiones románticas sobre el espíritu nacional. Por ejemplo, los españoles Agustín Durán y el Duque de Rivas, durante las primeras décadas del siglo XIX, habían señalado ese momento de transculturación como el nacimiento del alma española. Pero Sarduy no se preocupa por la esencialidad inexpresable del origen. Por el contrario, se queda con las dos expresiones de la Fe y la Práctica que consigue a través de Auxilio y Socorro. La historia de lo hispánico se define por la oposición cambiante de un par binario que sin embargo permanece inmutable a lo largo de los siglos y de las geografías.

Esta estructura cultural se articula con la cuestión de la lengua. En “La entrada de Cristo en La Habana”, la marcha del pueblo se conjuga con la historia, y las dos se reducen a los cambios lingüísticos y los documentos que dispersa la procesión. Como ya se dijo, Socorro y Auxilio buscan o llevan a Mortal a lo largo del tiempo. Primero las encontramos en la España invadida por los moros, entre los siglos X y XII. Luego viajan al Nuevo Mundo con las naves de Colón. Llegan a América y se aclimatan en Cuba. En el clima caribeño, mientras se ejercitan en el órgano, olvidan a Mortal. Cuando lo recuerdan, es el momento de la salida de la época colonial. Inician la procesión con su figura a cuestas y van desde Santiago a La Habana, desde

la colonia a la Revolución. Pero toda esta historia se sustituye por una historia del archivo o la lengua española. Sarduy representa la Península invadida por los moros a través de poemas árabe-españoles, el viaje a América con citas del *Dirario* de Colón, la aclimatación cubana con la incorporación de las variantes sociolectales de la Isla y la procesión de Cristo a través de una representación de los diferentes lugares por los que pasan. Son las marcas del archivo cubano. En la época de la Reconquista, Auxilio y Socorro hablan de la siguiente manera:

—No por estos pedruscos, oh labradores, ni por joya arqueológica alguna venimos, no; sino por los indicios de nuestro dueño. Buscáis palacios vacíos; nosotros a un rey que los merece. Ya las piedras ascienden. Decidnos si por ellas ha pasado. Se llama Mortal y “viste traje celeste de los telares de Almería” —Sarduy añade en nota al pie que el entremillado es un verso de Ben Guzmán del siglo XII (383).

Auxilio y Socorro continúan su búsqueda en el viaje transatlántico hacia América. El diario de bitácora de los personajes es una reescritura del diario colombino:

Por la noche navegamos lentamente, por miedo a atropellar tritones; éstos nos asediaron en bandas de hasta ciento y no nos abandonaron sino hasta el alba, enredados entre los sargazos. Pasaron muchos pájaros y ángeles que no se alejan nunca a más de una milla de la costa, así es que la tierra debe estar cerca... *Vimos un ramo de fuego caer sobre el mar* —en otra nota al pie, la novela aclara que la frase en cursiva está extraída de Colón (394).

Una vez aclimatadas en Cuba, Auxilio y Socorro, entre el siglo XVIII y XIX, ya no buscan más a Mortal, lo que sorprende a Sarduy (transfigurado como Yo), y en las intervenciones se reconoce la dicción cubana:

YO: Pero, a todas estas, ¿qué se hizo de Mortal? ¿No lo buscan más, lo han olvidado?
—¡Ay, niño! —me responde Auxilio, y con una vuelta de carnero salta de la hamaca—. Toma, para que te refresques, chico —y me da una champola de guanábana.
YO (*¡qué rica!*): Empino el vaso. A través del fondo la veo en un redondel lechoso, manchada de azúcar, cóncava.
—¿Qué quieres, mi vida? —continúa (*¡cómo ha cambiado!* —me digo)—. La realidad es nacer y morir, ¿por qué llenarnos de tanta ansiedad? ¡El que no cambia se estanca, mi socio, así es que ni hablar (395).

La procesión de Santiago de Cuba a La Habana merece una mención aparte. Como ya se dijo, la crítica identificó en ese texto una parodia de la Revolución. Según vimos, las pruebas en ese sentido no son tan claras como para ratificar una afirmación tan fuerte. Si bien González Echeverría se hace eco de esa identificación, tanto en *La ruta de Severo Sarduy* como en “Plumas, sí” señala que, en realidad, la marcha de la provincia de Oriente a Occidente es uno de los tópicos de la historia cubana. Como sucede con la oposición entre Auxilio y Socorro, el recorrido de la Isla debe verse como uno de los mitos estructurantes que elabora Sarduy para trazar su historia de Cuba. Esto no significa que la identificación entre Cristo y Castro esté completamente errada. Por el contrario, el líder de la Revolución es un descendiente, por vía

paterna, de gallegos, un dato que se suma al camino triunfal, desde Sierra Maestra a La Habana. Asimismo, como ya se dijo, el hecho de que Sarduy es un exiliado cubano hace sobrevolar esta interpretación. Pero incluso si consideramos que esta lectura es efectivamente cierta, en realidad lo que hace Sarduy es demostrar que tanto Castro como el resto de los blancos de la Isla son el producto de una tradición lingüística, política y cultural que no ha cambiado en lo fundamental a lo largo de la historia. Esto es algo que se puede comprobar a partir de las figuras de los españoles que aparecen en los otros dos fragmentos de la novela. Tanto en "Junto al río de Cenizas de Rosa" como en "La Dolores Rondón", el español es lo que llamaríamos un caudillo. En un caso se trata de un político que pone su capital en las elecciones, en el otro de un General, acostumbrado al mando, que prefiere ver muerta a la china antes que sucumbir en un deseo siempre aplazado. Si Castro se incluye en esta tradición, es porque, según Sarduy, también él tiene como ancestro mítico el hombre de las cruzadas.

Podemos comparar este enfoque con el texto de Halperín Donghi "En el trasfondo de la novela de dictadores: la dictadura hispanoamericana como problema histórico" (1982). En ese trabajo, el historiador argentino busca la tradición política hispanoamericana en la época colonial. Resumido en sus líneas centrales, Halperín Dongui sostiene que, durante la colonia, existieron dos tipos de poder que se complementaron. De un lado estaba situada la Corona y del otro las diferentes élites locales de las Indias. La Corona fracasó en su intento de imponer un poder uniforme y centralizado. En consecuencia, las élites se apropiaron de una porción del poder. Paradójicamente, esto vivificó el sistema. Como el vasto imperio impedía un control absoluto, la Corona aprovechó su debilidad para reducir sus funciones al arbitraje entre los diferentes grupos en pugna. Con esto, evitó una burocracia y un aparato militar onerosos.

La larga experiencia de tres siglos hicieron que la América Latina independiente se moviera pendularmente dentro del sistema de poder instaurado durante la colonia, entre el centralismo y los grupos de poder. Según Halperín Dongui, ésas fueron las opciones que Alberdi sopesó en su proyecto de construcción de la nación, concluyendo que la única alternativa para liquidar la arbitrariedad política de la élite era el centralismo de su república posible, que cubría con un decoroso manto democrático un sistema que no era otro que el de la monarquía. El historiador utiliza este mismo esquema para pasar revista a los vaivenes políticos de los siglos XIX y XX. Para Halperín Dongui, esta tradición es la que pesa en las definiciones de la Revolución Cubana. En definitiva, el centralismo de un líder carismático se muestra inevitable a la hora de salvar un proceso tantas veces amenazado:

La Revolución iba a avanzar durante décadas entre rápidos y estrechos, afrontando casi constantes riesgos mortales; fue la identificación con un caudillo de popularidad inmensa, no limitado durante quince años por ningún marco institucional demasiado preciso, y aun después capaz de dominarlo con su presencia poderosa, la que aseguró su siempre amenazada supervivencia (1998: 38).

Por supuesto, las ideas de Sarduy no tienen semejante precisión. Pero en *De donde son los cantantes* la raza blanca también funciona como el poder político y militar que se le impone al resto de las culturas ejerciendo un poder centralista que busca o bien subordinarlas (es el caso de los afrocubanos) o bien liquidarlas (es el caso del Barrio Chino). En este sentido, para Sarduy la Revolución pone de manifiesto una continuidad histórica y no viene a definir una idea de nación distinta de la de la era republicana.

El neobarroco y los signos culturales

Cuando Cristo ingresa a la capital, acontecimiento apoteótico que debería acercar al lector con la verdad revelada del pueblo festejando el triunfo en el calor del trópico, Sarduy hace nevar sobre la ciudad, dejando de lado cualquier mimetismo y proponiendo su examen con la frialdad que se podría haber usado para cualquier otro proceso social. En su blancura, la extraña nieve sobre el trópico puede querer decir muchas cosas. Parece una condensación freudiana del paisaje habanero con los inviernos parisinos desde donde recuerda Sarduy (lectura que se refuerza con los subtes que incorpora en esa ciudad de la nostalgia). Puede ser también la denuncia literaria de que, según los cubanos en el exilio, Cuba se volvió estalinista a partir de la llegada del sistema soviético; en fin, también podemos imaginar que se trata de una expresión mediante la cual Sarduy demuestra que aquello que todos veían como una primavera era en realidad un invierno definitivo y duro. Las tres interpretaciones son posibles, pero no seguras. Lo único claro es el distanciamiento que la nieve genera respecto de Cuba. Con ese invierno extraño para el trópico, Sarduy aleja el presente cubano para convertirlo en una cristalización o un mosaico de lenguas, códigos y prácticas culturales.

Para Sarduy, en un exilio que para 1967 sabe definitivo, Cuba se cierra en un archivo de discursos y signos culturales. Esa experiencia se conjuga con las nuevas propuestas teóricas que toma del círculo francés en el cual se mueve. A partir de las dos perspectivas, se puede comprender su poética inicial del neobarroco. Se trata de una estética del vacío, que supone que la realidad está perdida detrás del muro del lenguaje. En consecuencia, comprende la literatura como un trabajo con los signos que, por convicción teórica y experiencia personal, han reemplazado el trópico y la vida cubana.

IV. AÑOS DE CONSAGRACIÓN

Para Sarduy, los '60 fueron años convulsiones. En ese breve lapso de tiempo, fue revolucionario, becario cubano, apátrida y francés. Por el contrario, los '70 fueron para él años de tranquilidad política y de consagración literaria e intelectual. Por una parte, al haberse naturalizado francés, Sarduy resolvió los problemas diplomáticos. Por la otra, sus relaciones afectivas e intelectuales con los parisinos y con varios españoles e hispanoamericanos, exiliados o turistas en Europa, le permitieron tener un público y una inserción institucional a la cual dirigir su narrativa y sus reflexiones ensayísticas. Así, Sarduy publicó *Cobra* (1972) y la tradujo al francés con la colaboración de Phillipe Sollers. Aparecida en Sudamericana y en du Seuil, obtuvo el Prix Médicis Étranger. Poco después, en 1974, sacó *Barroco*, tal vez su libro de ensayos más logrado, pero con seguridad el más leído y comentado, y *Big Ban*, un libro-objeto, en el cual recogió además los poemarios *Flamenco* (1970), *Mood Indigo* (1970) y *Overdose* (1972). Como señaló Wahl, en estos años se multiplicaron los artículos sobre su obra, comenzaron a invitarlo a América y obtuvo, entre 1975 y 1976, la beca Guggenheim (1999: 1487-1488). A fines de esa década sacó, en fin, la obra de teatro *Para la voz* (1978) y *Maitreya* (1978), su cuarta novela, que vino a cerrar el ciclo más productivo de su vida.

La obra de Sarduy fue a contramano del clima latinoamericano. En general, los '60 estuvieron marcados por el optimismo ante un futuro que se mostraba promisorio. Por el contrario, mientras Sarduy llegaba a la plenitud de su producción, los '70 comenzaron bajo el pulso de las convulsiones políticas, que plantearon interrogantes nada auspiciosos. En lo que respecta a los intelectuales latinoamericanos, uno de los ejes en este sentido se encuentra en torno de Herberto Padilla. Como se sabe, Padilla comenzó a tener problemas políticos con la publicación de *Fuera del juego* (1968). Tres años después fue arrestado por actividades contrarrevolucionarias. Luego de una encendida política internacional, quedó libre e hizo una deshonrosa inculpación pública. El escenario literario latinoamericano se conmovió y varios intelectuales rompieron relaciones con la Revolución. Durante este tiempo, Sarduy no hizo pública ninguna opinión. Con ese silencio, llegó a la cúspide de su carrera como escritor.

Pero esta despolitización admite algunos matices importantes. Como tuvimos oportunidad de ver en algunas cartas, en privado Sarduy opinó sobre la situación de Cuba. Con Padilla, esta actividad no desapareció. En 1969, bajo el título *Hors-jeu, Fuera del juego* apareció en Du Seuil, con traducción de Claude y Carmen Durand. Según los comentarios del propio Padilla, volcados en su autocrítica, adornaba el volumen una faja que contenía la conspirativa leyenda: "¿Se puede ser poeta en Cuba?". Como se recordará, desde 1960 Sarduy trabajaba como editor de lenguas hispánicas en Du Seuil. Su rol en ese campo tuvo que haber sido de peso, si recordamos sus tratativas para publicar la traducción de *Paradiso*, que se remontan a 1963.

Como ejemplo, se puede citar el primer párrafo de la carta que Lezama le escribió el 14 de marzo de 1968:

Amigo Severo Sarduy: 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 a publicar la traducción. Desde hace tiempo le debo unas letras y ahora es la oportunidad para darle las gracias (1979: 113).

Por lo que se ve, el grado de influencia de Sarduy en du Seuil debe haber sido considerable en lo que respecta a las lenguas hispánicas. En este sentido, es poco probable que hubiera desconocido la traducción, en esa misma editorial, de *Fuera del juego* y de la faja políticamente tendenciosa con que se adornó la traducción francesa. Por otra parte, la carta recién citada refleja el contacto con escritores, intelectuales e instituciones extranjeras por parte de los cubanos, una de las cuestiones centrales que la Revolución Cubana señaló con una severidad crítica implacable a través de Padilla. No se trata únicamente de que Lezama Lima hubiera entrado en contacto con Sarduy para la traducción al francés de *Paradiso*. De manera más profunda, en esa carta le comentó que había recibido *De donde son los cantantes* y, evidentemente, el número homenaje que le dedicó *Mundo Nuevo*, que contenía el ensayo que le había dedicado Sarduy. Lezama Lima no sólo aprobó ambos textos, señalando su acierto crítico, sino que además le confesó haber leído la novela de un tirón⁹¹.

Por otra parte, la situación del exilio lo situó a Sarduy en un campo que podemos considerar como el resto o la parte caída de la totalización revolucionaria de Cuba. Si por un lado su narrativa de los años '70 terminó de desvincularse definitivamente de su pasado y de la Isla natal, su trabajo con el erotismo y la subversión textual puede considerarse también como un desarrollo de lo reprimido en Cuba. También en este aspecto, su silencio político tiene un peso y un sentido.

Este capítulo aborda tres temas. Primero, propone una interpretación del "caso Padilla". Luego se comentan los dos textos centrales de Sarduy: la novela *Cobra* (1972) y el ensayo *Barroco* (1974). Empecemos, pues, por el primero de ellos.

Reordenamiento internacional

La crónica de los hechos es muy conocida. Padilla nació en Cuba en 1932. Entre 1949 y 1959 vive en los Estados Unidos. A su regreso, con el triunfo de la Revolución, colabora en *Revolución* y *Lunes de revolución*. En medio del clima jacobino, es un jacobino. Pide los fusilamientos y enjuicia severamente al grupo de Lezama Lima. Poco después, asume funciones

⁹¹ Sin embargo, es llamativo que, en una carta a González Echeverría de 1979 no mencione la publicación del volumen de Padilla como uno de los reproches que le harían si volviera a la Isla: "Creo que una vez allí -le escribe Sarduy- temería que se me reprochara mi participación en *Mundo Nuevo*, mi beca Guggenheim y las ediciones si no de Lezama, al menos de Arenas" (González Echeverría 1999: 1589).

como corresponsal para Prensa Latina y viaja a Londres y Moscú. Desde 1968 comienza a rodearlo el escándalo público. El hecho más resonante (no es el único) es que ese año gana el premio de la UNEAC por *Fuera del juego*. La institución, en total desacuerdo con el veredicto del jurado, repudia sus versos, juzgándolos contrarrevolucionarios. El 20 de marzo de 1971 lo arrestan. La medida levanta la crítica internacional. Varios intelectuales, entre ellos Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, le envían a Castro una carta abierta solicitándole una rectificación de la medida⁹². El 27 de abril Padilla sale en libertad. A la noche, hace una extensa y famosa autocrítica en la UNEAC. En el transcurso de su inculpación, se pone como ejemplo de la desviación contrarrevolucionaria y arrastra consigo, a ese difícil lugar, a su esposa, Belkis Cuza Malé, y a Pablo Armando Fernández, César López, José Yanes, Norberto Fuentes, Manuel Díaz Martínez, José Lezama Lima y David Buzzi. Publicada en *Casa de las Américas*, la autocrítica provoca una nueva carta de los intelectuales extranjeros. El texto es mucho más duro, con un número aumentado de firmas, con ausencias resonantes, como la de Cortázar, García Márquez y Barral, pero también con ratificaciones que deben haber sido dolorosas, como las de Sartre y Simone de Beauvoir⁹³. En 1980, Padilla finalmente logra salir del país. Muere en el exilio norteamericano en el año 2000.

La importancia del hecho hizo que proliferaran a su alrededor las interpretaciones críticas. Gilman consideró que los diversos sucesos por los que atravesó el poeta llevaron al quiebre de la escena intelectual latinoamericana. Entre 1968 y 1972, varios de los escritores que habían apoyado públicamente la Revolución, como Fuentes y Vargas Llosa, se separan de ella. Más recientemente, Nicolás Casullo dio un paso más. Consideró que Padilla escenifica uno de los conflictos irresueltos de los años '70: la contradicción entre la política revolucionaria y el quehacer intelectual (Casullo 2008: 289-290). Pero los contemporáneos del poeta también

⁹² Todos los documentos del caso Padilla se citan por Casal (1971). La carta, usualmente titulada "Primera carta de los intelectuales europeos y latinoamericanos a Fidel Castro", fue publicada en *Le Monde* el 9 de abril de 1971 y lleva las siguientes firmas: Carlos Barral, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, José María Castellet, Fernando Claudín, Julio Cortázar, Jean Daniel, Marguerite Duras, Hans Magnus Enzensbeger, Jean-Pierre Faye, Carlos Franqui, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Alain Jouffry, André Pieyre de Mandiargues, Joyce Mansour, Dionys Mascolo, Alberto Moravia, Maurice Nadezu, Hélène Parmelin, Octavio Paz, Anne Philipe, Pignon, Jean Pronteau, Rebeyrolles, Rossana Rossanda, Francisco Rossi, Claude Roy, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprún y Mario Vargas Llosa.

⁹³ La segunda carta no repite todas las firmas de la primera. Desaparecen los nombres de Julio Cortázar, Carlos Barral, Jean Daniel, Octavio Paz, Jean-Pierre Faye, Gabriel García Márquez, Alain Jouffry, André Pieyre de Mandiargues, Maurice Nadezu, Hélène Parmelin, Anne Philipe, Pignon, Francisco Rossi. De los veinte nombres que firman las dos cartas, cabe resaltar, por su importancia simbólica, a Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa. Se agregan nombres recordados y otros olvidados. Ellos son: Claribel Alegría, Fernando Benítez, Jacques-Laurent Bost, Tamara Deutscher, Roger Dosse, Giulio Einaudi, Francisco Fernández Santos, Darwin Farkoll, Jean Michel Fossey, Ángel González, Adriano González León, André Gortz, José Agustín Goytisolo, Rodolfo Hinoztrosa, Mervin Jones, Monti Johnstone, Monique Lange, Michel Leiris, Lucio Magri, Daci Maraini, Juan Marse, Plinio Mendoza, Istvan Meszaris, Ray Miliban, Carlos Monsivais, Marco Antonio Montes de Oca, Maurice Nadeau, José Emilio Pacheco, Pier Paolo Pasolini, Ricardo Porro, Alain Resnais, José Revueltas, Vicente Rojo, Juan Rulfo, Nathalie Sarraute, Jean Shuster, Susan Sontag, Lorenzo Tornabuoni, José Miguel Ullán, José Ángel Valente.

hicieron sus propias interpretaciones de los hechos. Los que participaron de las polémicas fijaron sus posiciones alrededor de un eje concreto. La cuestión pasaba por definir si, con Padilla, la Revolución había cambiado o siempre había sido igual.

La primera respuesta fue la de los intelectuales que dirigieron la primera y la segunda carta a Fidel Castro. Para ellos, la Revolución había cambiado. Ciertamente, aparte de la diferencia que existe entre los firmantes de las dos cartas, el tono es distinto de un texto al otro. La primera, publicada en *Le Monde* el 9 de abril de 1971, pocos días después del arresto de Padilla, es un prudente pedido de explicaciones y una humilde expresión de temores ante lo que evidentemente se prejuzga como un error. La segunda, publicada en *Madrid* el 21 de mayo de 1971, luego de que *Casa de las Américas* difundiera el texto de la autocrítica de Padilla, empieza, sin medias tintas, señalándole a Fidel Castro lo que sigue: “Creemos un deber comunicarle nuestra vergüenza y nuestra cólera. El lastimoso texto de la confesión que ha firmado Herberto Padilla sólo puede haberse obtenido por medio de métodos que son la negación de la legalidad y la justicia revolucionarias” (123). Pero el humilde temor de la primera carta y la prepotente exigencia de la segunda apuntan en el fondo a la misma respuesta ante la prisión del escritor: como posibilidad o como certeza, la Revolución se transformó respecto de lo que había sido en el origen. La amargura con la que concluye la segunda carta es, en definitiva, lo que en la primera se encuentra sobrevolando inconfesadamente como sospecha: “Quisiéramos –dicen los intelectuales de este grupo, entre los que se encuentran Carlos Franqui, García Márquez, Cortázar, Fuentes y Sartre- que la Revolución Cubana volviera a ser lo que en un momento nos hizo considerarla un modelo dentro del socialismo” (123).

Ésta no fue la única respuesta. En “¡Vergüenza y cólera!”, un artículo publicado en *Triunfo* de Madrid el 5 de junio de 1971, Alfonso Sastre les contestó a esos “sesenta intelectuales, europeos o establecidos en Europa, [que] han creído conveniente expresar su “vergüenza” y su “cólera” con motivo del curso que ha venido tomando el llamado “caso Padilla” en aquel país” (125). Escribe Sastre, desmintiendo los denunciados cambios en el rumbo político cubano:

Los autores de la carta “prefieren” a cualquier otra hipótesis –¿por qué?, ¿desde qué criterios?, ¿con qué información?- la de una “violencia” ejercida sobre el poeta durante su arresto. ¿O es el hecho del arresto lo que se denuncia? ¡Pero arrestos se han dado no pocas veces en Cuba después del triunfo de la revolución! ¿Porqué la cólera y la vergüenza de estos escritores *empiezan ahora*? Veamos que ellos nos dicen haber defendido vehementemente la revolución cubana. ¿Cómo, de pronto, ante la opción entre la conducta de un hombre –respetabilísimo, por cierto, pero “uno”- y un proceso tan complejo (y hasta ahora, según nos dicen, tan satisfactorio) toman las armas, ¡y con qué vehemencia!, contra aquella revolución como “oscurantista”, “dogmática”, “culturalmente xenófoba” y “represiva”? ¿Qué ha pasado de ayer a hoy? (126-127).

A continuación, Sastre ironiza a los escritores de la carta. Les enrostra que hubieran hecho turismo en Cuba, manteniéndose en un plano superficial, sin capacidad para ver, comprender ni enterarse de los verdaderos lineamientos y dilemas de la Revolución. Sus preguntas ofrecen la segunda respuesta. El caso Padilla no es sino *un caso*, un precio a pagar, por una revolución que, desde el principio, se mantuvo firme en sus ideales y no cambió de modo alguno.

El caso Padilla fue lo suficientemente complejo como para recibir interpretaciones unívocas como las que se acaban de citar. Por otra parte, todos los intelectuales que entraron en la polémica no lo hicieron desde afuera, sino que se involucraron porque la cárcel del escritor los involucró. Visto a más de treinta y cinco años del suceso, se puede decir que tanto Sastre como los que firmaron las dos cartas tenían algo de razón. La Revolución era la misma y a la vez había cambiado. Era la misma porque la polémica en torno a Padilla fue un acto equiparable al de una década atrás, con la censura a *PM*. En los dos casos se tomó un hecho cultural y a partir de él se definieron los principios básicos, entre los cuales el primero fue la subordinación del arte y la literatura al poder político de la Revolución. Ciertamente, hay una diferencia entre la censura de una película y la prisión de una persona. Pero en definitiva se trata de la misma práctica y los postulados que se esgrimen, en los dos períodos, son similares. Como lo ponen en evidencia las cartas entre Sarduy y Lezama Lima o la publicación de *Fuera del juego* en Francia, se puede presumir que durante los años '60 hubo un relajamiento de las directrices culturales, razón por la cual la Revolución tuvo que recordar cuál era el rumbo a seguir.

Pero también es cierto que el caso Padilla marcó algunos cambios significativos. A diferencia de la censura a *PM*, acto mediante el cual se establecieron límites internos, la prisión del escritor marcó límites internos pero también externos en lo que respecta a la política y al alineamiento de intelectuales latinoamericanos y europeos. En definitiva, los escritores extranjeros tuvieron desde el principio una posición ambivalente. En rigor, el lugar de Fuentes, Vargas Llosa, Cortázar y Sarduy, por poner cuatro nombres que por diversas razones resultan significativos, no diferían demasiado en cuanto a la inserción en el mundo editorial y las actividades literarias en general. El apoyo o el rechazo a la Revolución no cambiaba, por lo menos en lo profundo, sus condiciones materiales de existencia ni tampoco su libertad y su derecho a la crítica, que creían consustancial con la función del intelectual. Una de las pruebas más significativas, en este sentido, es que, cuando Fuentes y Vargas Llosa dejaron de apoyar la Revolución, continuaron escribiendo dentro de los mismos lineamientos generales⁹⁴. El caso

⁹⁴ Podemos comprobar este lugar de los escritores a partir de *Primera Plana*. En 1968, la revista argentina publicó una serie de entrevistas de Tomás Eloy Martínez a Cabrera Infante, Sarduy, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez y Fuentes. La revista ubicó a los escritores en una línea y una situación idénticas: eran jóvenes, exitosos, exiliados. A sordina, se puede decir que quedaban colocados en un campo intelectual burgués, autónomo y modernizado. En definitiva, si Sarduy y Fuentes habían participado de *Mundo Nuevo*, Cortázar, García Márquez y Vargas Llosa, a pesar del rechazo a la revista de Rodríguez Monegal, no estuvieron muy lejos en lo que respecta a lo que entendían que debía ser la tarea del intelectual. Representativa del grupo es la opinión que, en la entrevista de *Primera Plana*, ofreció Vargas

Padilla modificó esta situación. Si bien en un principio el Estado pudo no haber tenido en mente trazar su clivaje en el escenario internacional, los hechos lo llevaron a hacerlo con una contundencia inusitada. Tanto a través de Padilla como de pronunciamientos directos de intelectuales y aun del propio Castro, la política y la cultura de la Isla pusieron de manifiesto qué es lo que se entendería de ahí en más con el nombre de escritor revolucionario. En otras palabras, entre *PM* y Padilla la Revolución es la misma. Se trata de una vuelta a la línea original. La novedad se encuentra en que la frontera se corre, de lo interno a la política exterior.

Este desplazamiento puede comprobarse a partir de un hecho. El escándalo en torno a Padilla, desde sus polémicas opiniones de 1968 a su autoconfesión de 1971, coincidió con otro acontecimiento significativo: la invasión soviética a Praga. El proceso abierto en Checoslovaquia había recibido la adhesión de muchos intelectuales de izquierda del mundo (ya desde antes contrarios a la stalinización), la mayoría de los partidos comunistas europeos, los reformistas húngaros y los regímenes comunistas independientes de Yugoslavia y Rumania (Hobsbawm 1997: 398). De golpe, no sólo se enteraron de la invasión soviética, sino también del apoyo de Castro a esa decisión. La adhesión cubana era en realidad una consecuencia de la política que había emprendido desde la crisis de los misiles, una respuesta lógica dentro de las posibilidades reales de Cuba, esa Isla que, como se repitió ininidad de veces durante estos años, se encontraba a un paso de los Estados Unidos. Para decirlo de otro modo, la decisión cubana era comprensible ya que en definitiva la Unión Soviética le proporcionó a Cuba un mercado estable a corto plazo para las exportaciones de azúcar e incrementó el volumen y el precio de compra (Furtado, 338). Sin embargo, fue una de las claves de la crisis de muchos intelectuales con la Revolución. Entre ellos, por supuesto, cabe señalar a Fuentes, quien lamentó el fin de la Primavera en el ensayo *La nueva novela hispanoamericana* (1969).

El apoyo a la Unión Soviética y el caso Padilla no están unidos por una mera coincidencia de actitud en lo que respecta a la política exterior cubana. En realidad, Praga apareció, al menos ocasionalmente, como un esquema desde el cual interpretar la peligrosidad que implicaba una actitud como la suya. Padilla se colocó en ese lugar tras una breve pero intensa polémica en torno a *Pasión de Urbino*, una novela de Lisandro Otero, por entonces Vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura. En 1968, *El caimán Barbudo* propuso una encuesta sobre el texto. Padilla atacó la novela y propuso *Tres tristes tigres* como ejemplo de excelencia literaria. Desde Londres, Cabrera Infante aprovechó la ocasión. En una entrevista que Eloy Martínez le hizo para *Primera Plana* en 1968, hizo pública su defección de la Revolución (desde 1965 se encontraba como agregado cultural en Bruselas), y aprovechó la ocasión para recoger el elogio de Padilla y dirigirlo contra la política cultural cubana. Allí vaticinó la problemática situación en

Llosa: "Un escritor demuestra su rigor y su honestidad poniendo su vocación por encima de todo lo demás y organizando su vida en función de su trabajo creador. La literatura es su primera lealtad, su primera responsabilidad, su primordial obligación" (Eloy Martínez 1968: 40).

la que éste se vería envuelto: “un exiliado interior con sólo tres opciones –el oportunismo y la demagogia en forma de actos de contricción política, la cárcel o el exilio verdadero” (49). La referencia para este vaticinio, que se cumplió palabra por palabra, era el estalinismo. *Primera Plana* siguió el caso y publicó en diciembre la respuesta de Padilla, donde discutió las afirmaciones de Cabrera Infante y dejó en claro su compromiso con la Revolución. En el copete, la redacción resumió las actividades del escritor durante los últimos diez meses, señalando que Otero tomaba, como esquema para comprender las críticas, la situación abierta en Praga:

A fines de Octubre, Padilla recibió el premio de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, discernido por un jurado internacional. El reclamo público de Otero no se hizo esperar: en un discurso pronunciado en Cienfuegos, a principios de noviembre, denunciaba la presencia “entre nosotros, de contrarrevolucionarios encubiertos que tratan de suscitar aquí los mismos problemas checoslovacos” (1968: 88).

El rechazo de la democratización checa, una actitud de la que Lisandro Otero se hizo eco para culpar a un escritor premiado, fue una de las tantas marcas de que a partir del '68 la política cubana afirmaba un rumbo en el que sin embargo ya había estado embarcada desde su primera celebración. Lo mismo puede decirse en relación con Padilla. Veámoslo con mayor detalle.

Como ya se dijo, en 1968 el jurado convocado por la UNEAC para su concurso anual le adjudicó el premio de teatro a Antón Arrufat por su obra *Los siete contra Tebas* y el de poesía a Heriberto Padilla, por *Fuera del Juego*. En el caso de *Fuera del juego*, luego de marcar el obligado vínculo del libro con “la idea de la Revolución como única solución posible para los problemas que obsesionan a su autor”, el jurado (integrado por J. M. Cohen, César Calvo, José Lezama Lima, José Z. Tallet y Manuel Díaz Martínez) destacó que su fuerza se encontraba en “el hecho de no ser apologético, sino crítico, polémico”⁹⁵, es decir, de mantener una posición libre sobre la creación. El 15 de noviembre de 1968 el comité de la UNEAC expresó su total desacuerdo con lo decidido en virtud del derecho y el deber de defender la Revolución contra “los enemigos declarados o abiertos como –y son los más peligrosos– de aquellos otros que utilizan medios más arteros y sutiles para actuar”, como el caso de los dos autores premiados, cuyos textos mostraban puntos políticamente conflictivos que no fueron tomados en cuenta por el jurado. Con este fundamento, que es el mismo que había utilizado Castro en “Palabras a los intelectuales” (el derecho de la Revolución a la existencia y el deber de la población de defenderla), el comité de la UNEAC resolvió:

1. Publicar las obras premiadas de Heberto Padilla en poesía y Antón Arrufat en teatro.
2. El comité director insertará una nota en ambos libros expresando su desacuerdo con los mismos por entender que son ideológicamente contrarios a nuestra Revolución.

⁹⁵ “Dictamen del jurado del concurso de la UNEAC, 1968”, en Padilla (1969: 86).

3. Se incluirán los votos de los jurados sobre las obras discutidas, así como la expresión de las discrepancias mantenidas por algunos de dichos jurados con el comité ejecutivo de la UNEAC⁹⁶.

A esta resolución la acompañó una reseña del contexto en el que se otorgó el premio que vale en realidad para toda la década desde que la Revolución tomó el poder. La UNEAC señala que existían ideas, posiciones y actitudes burguesas que aún no habían sido barridas de la superestructura cultural por el reflejo de las transformaciones económicas vividas. Aunque disperso en textos, expresiones como las de Padilla confluían en un programa para socavar la firmeza ideológica de la Revolución: desde el título *Fuera del juego*, Padilla se separaba del juego comunista y revolucionario bajo la autonomía y el privilegio que se arrogó.

La resolución de la UNEAC fue una descalificación conjunta de las palabras de los autores premiados y del jurado. Por lo mismo, constituyó un acto de expropiación de la palabra pública a un réprobo que se había desagregado de la socialización, convertido por esa razón en un agente patógeno que amenazaba la realización del hombre nuevo. El centro de ese acto se encuentra en el momento en que el dictamen lee de manera más cercana el texto cuestionado:

En estos textos se realiza una defensa del individualismo frente a las necesidades de una sociedad que construye el futuro y significa una resistencia del hombre a convertirse en combustible social. Cuando Padilla expresa que le arrancan los órganos vitales y se le demanda que eche a andar, es la Revolución, exigente en los deberes colectivos quien desmembra al individuo y le pide que funcione socialmente. En la realidad cubana de hoy, el despegue económico que nos extraerá del subdesarrollo exige sacrificios personales y una contribución cotidiana de tareas para la sociedad. Esta defensa del aislamiento equivale a una resistencia a entregarse en los objetivos comunes, además de ser una defensa de superadas concepciones de la ideología liberal burguesa (89).

La lectura constituye una descripción somera del proceso de socialización. El hombre debe ser el combustible de la sociedad, desmembrando su individualismo a favor de la población y sacrificando sus miserias privadas. Pero el acto de expropiación simbólica no se centró en esos recuerdos, sino en cómo la UNEAC le devolvió el guante lanzado por Padilla al darle un sentido revolucionario y positivo a la exposición negativa de sus órganos despedazados. Expresó y resolvió la lucha por el control, creación y reproducción de los significados. Frente al individualismo, que reclamaba criticismo y antihistoricismo, se erigió un fuerte colectivo de enunciación que nacía de ese cuerpo compuesto de brazos, piernas y cerebros, cuerpo múltiple de la población socializada que se encargaría de asignarle un sentido a la patógena resistencia del individualismo burgués.

En rigor, esta expropiación de la palabra individual por parte del Estado ya había estado presente en 1961, con la prohibición de *PM* y "Palabras a los intelectuales". ¿Qué era, entonces, lo que había cambiado? Nada en términos de principios. De hecho, como se puede ver en la

⁹⁶ "Declaración de la UNEAC", 15 de noviembre de 1968, en Padilla (1969: 87).

serie de artículos de 1968 de Leopoldo Ávila (presumiblemente, pseudónimo de José Portuondo), las primeras polémicas en torno a Padilla constituyeron una oportunidad para recordar los principios que se habían establecido a partir de 1961. Publicados en *Verde Olivo*, órgano de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Cuba, el texto central en este sentido es el aparecido el 24 de noviembre de aquel año, titulado “Sobre algunas corrientes de la crítica y la literatura en Cuba”. En ese artículo enérgico, en el que puso una frase tan tajante como “Nosotros no les hacemos estatuas a los gusanos” (39), Ávila lamentó que no se hubieran debatido todo lo necesario los lineamientos culturales que habían establecido Castro con “Palabras a los intelectuales” y Guevara con “El hombre y el socialismo en Cuba”. Según su lectura, en esos textos se ponía como principios la necesidad de elaborar un arte revolucionario, al paso que se rechazaba la reducción de la cultura al panfleto. Por eso recordó el eje trazado en 1961, en el cual se subordinaba toda expresión artística e intelectual a la defensa de la revolución. Escribe Ávila:

Nuestros criterios no forman parte de las viejas polémicas de figurativos o abstractos, metáforas o lenguaje directo, retórica o antirretórica, teatro absurdo o realista, etc. Eso lo dejaron atrás, en Cuba, el arte y la política hace rato. Este es un problema de revolución o contrarrevolución. Dentro de la Revolución, todo. Unas cosas nos gustarán más que otras (tenemos esa libertad), pero no por eso vamos a forzar o a perseguir a nadie en razón de determinados gustos estéticos. Ahora, contra la Revolución, nada. Ahí sí que no transigimos. Y aún más; combatiremos tanto toda manifestación contrarrevolucionaria como el toallazo envolvente que intente algún mal intencionado, y que posición artística alguna sirva para atacar la Revolución (39).

Los principios bajo los cuales se censuró *PM* fueron los mismos que se tomaron ahora para repudiar primero a Padilla y luego para encarcelarlo por sus actividades fuera de la Revolución. Como ya se dijo, las alarmas y los recuerdos de Ávila pueden estar motivados por un olvido de los lineamientos básicos de la política cultural que se había fijado con “Palabras a los intelectuales”. En todo caso, así lo atestiguan las cartas y el premio a *Final del juego*. Pero el eje de estas discusiones se encuentra en que, iniciada en 1968, esta polémica en torno de Padilla terminará llevando la frontera de la Revolución al escenario internacional.

La dialéctica de la Revolución

Como había sucedido durante la situación crítica de *PM*, en 1971 el gobierno salió del conflicto que había generado la prisión de Padilla a través de un evento público mediante el cual se establecieron las definiciones básicas en materias de política y cultura. Así, mientras se definía la liberación y la autocrítica del escritor, el 27 de abril, entre el 23 y el 30 de ese mes se celebró el *Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura*. Con la atención que Cuba había despertado luego del escándalo en torno a Padilla, tanto las conclusiones del evento como el discurso de clausura de Castro no hicieron otra cosa que repetir, ahora para los

latinoamericanos, la tesis de que los intelectuales debían subordinarse a la ideología revolucionaria, en tanto era ésta la que tenía todo el capital simbólico, mientras que el arte y la cultura sólo podían ser la expresión, sofisticada o no, de esa verdad.

Las conclusiones del Congreso lo propusieron con dos consignas: “El arte es un arma de la revolución” y “Un producto de la moral combativa de nuestro pueblo” (110). Lo mismo se puede advertir en el discurso de Castro. En su caso, la cultura se identifica prácticamente con la educación, forma instrumental, según se deduce de sus palabras, a través de la cual se puede incorporar a todos los cubanos a la Revolución. Así, en uno de los pasajes iniciales del discurso, Castro sostiene, sobre el Instituto del Libro, que “la primera prioridad la deben tener los libros para la educación, la segunda prioridad la deben tener los libros para la educación, ¡y la tercera prioridad la deben tener los libros para la educación! Eso está más que claro” (115). Como sucedió durante las jornadas que concluyeron con “Palabras a los intelectuales”, Castro puso de manifiesto que primero estaba la Revolución y después el arte y la cultura:

Y desde luego, como se acordó por el Congreso —comenta Castro—, ¿concursitos aquí para venir a hacer de jueces? ¡No! ¡Para hacer el papel de jueces hay que ser revolucionarios de verdad, intelectuales de verdad, combatientes de verdad! Y para volver a recibir un premio, en concurso nacional o internacional, tiene que ser revolucionario de verdad. Eso está claro. Y más claro que el agua. Las revistas y concursos, no aptos para farsantes. Y tendrán cabida los escritores revolucionarios, esos que desde París ellos desprecian, porque los miran como unos aprendices, como unos pobrecitos y unos infelices que no tienen fama internacional (118).

Ahora bien, sobre este principio incommovible, que estuvo desde el principio de la política cultural de la Revolución, hubo una serie de cambios significativos. El primero de ellos consiste en que, a diez años de “Palabras a los intelectuales”, no podía tratarse de nuevo de una conversación, como entonces Castro identificó la reunión, entre los que hicieron la Revolución y los representantes de la cultura. La política, la ideología, dejó de quedar representada por los héroes de Sierra Maestra. Pasó a ser ahora, en cambio, la identidad nacional cubana. El *Primer Congreso* sintetiza el proceso de su constitución con tres frases significativas:

Durante la etapa colonial, lo africano, a pesar de la brutal opresión, se funde con lo español formando las bases de lo que será la cultura cubana.

En las primeras décadas del siglo pasado se conforman los rasgos iniciales de nuestra nacionalidad, la cual se va reflejando en el arte y la literatura.

Las luchas independentistas de nuestro pueblo afianzan la cultura nacional portadora de características propias, y a la vez, capaz de asimilar los elementos culturales universales (108).

La verdad, la identidad, la esencia total de un pueblo, no son cosas que se dan simplemente a las personas, sino que por el contrario se deben descubrir. Pero más interesante aún es que el núcleo de lo nacional no puede encontrarse si no se distingue aquello que lo ha

traicionado. Por eso tiene sentido hablar de la revolución como una vuelta a los orígenes, como un regreso a las fuentes de lo cubano. Esto significa que el núcleo de la identidad está definido menos por los principios orientadores que se establecen que por la denuncia de la falsedad. La revolución es un descubrimiento de lo nacional. De ahí que se convierta en un proceso dialéctico. Se desmiente la falsedad de acuerdo con algunos de los principios aceptados de lo que es la verdad. Este acto genera, en consecuencia, una mayor determinación del núcleo nacional. Pero lo fundamental es que el todo sobre el cual se sustenta la Revolución no puede plantearse sino a partir de la forma mediante la cual la cultura y la política desarma los restos que quedan fuera de esa totalización. En los años '60 y '70, de acuerdo con el modelo cubano, la Revolución está definida por esta vuelta a los orígenes a través de la crítica a lo que no se adecua a ese movimiento de restitución.

“Palabras a los intelectuales” ya lo había propuesto en lo que respecta a la situación interna cubana. El caso Padilla, y en parte también el apoyo a los tanques sobre Praga, no hicieron sino situar la dialéctica de la Revolución en el plano internacional. En primer lugar, los discursos que giran alrededor de ambos acontecimientos asentaron la idea de que lo que había pervertido al pueblo cubano era la penetración extranjera. Según una metáfora que tuvo una gran operatividad, el imperialismo se pensó como una enfermedad, como un virus, que se le había inoculado a la población. El *Primer Congreso* lo estableció con contundencia:

La neocolonia instaurada en Cuba supuso que las riquezas básicas pasaran a manos de los monopolios yanquis, que se ejerciera la política que más convenía a los designios de la nueva metrópoli, que se reprimiera al pueblo y que se pusiera en marcha todo un plan de aplastamiento de la cultura nacional.

Despreciaron y pretendieron destruir nuestras manifestaciones culturales, para imponernos el criterio de que carecíamos de una tradición propia.

Introdujeron sus ideas en los textos escolares para tergiversar nuestra historia. Mediante el control de los medios de comunicación masiva, ridiculizaron a nuestro pueblo, impusieron los esquemas del llamado “modo de vida americano” y desataron una campaña de embrutecimiento colectivo, a través de la colonización del gusto estético (108-109).

Para 1971, esta caracterización de la historia de Cuba, sometida como todo el Caribe a los intereses económicos y políticos norteamericanos, no era una novedad. Gravitó en importantes círculos intelectuales al menos desde la Reforma Universitaria y, como vimos, fue una de las claves de los proyectos editoriales de Lezama Lima. Pero la Revolución, por lo menos desde las definiciones culturales de 1961 y su ingreso al socialismo, creó una dialéctica para la liberación de este sistema opresivo. A principios de los años '70, el proceso se identificó como una dialéctica entre la enfermedad proveniente del extranjero y la identidad nacional. Por supuesto, esto impactó en todos los órdenes del pensamiento político y cultural. Pero lo más significativo es que transformó la comprensión de lo que era la isla. Como vimos, la insularidad había sido un tema omnipresente, y sobre todo lo fue en Lezama Lima. Ahora la Isla dejó de ser una tierra

que transformaba las corrientes universales y se convirtió en una trinchera rodeada de la enfermedad internacional que impulsaban los enemigos del mundo burgués. No hay mejor definición de esta nueva caracterización que la que propuso Padilla en su autocrítica:

Porque, compañeros, vivimos y habitamos –perdóneme este tono- ¡vivimos y habitamos una trinchera en la América Latina! ¡Vivimos y habitamos una trinchera gloriosa en el mundo contemporáneo! ¡Vivimos, habitamos una trinchera contra la penetración imperialista de nuestros pueblos en América Latina! (103).

En 1971, el descubrimiento de la enfermedad comenzó a operar en el plano internacional y en el cuerpo del intelectual. El *Primer Congreso*, el discurso de clausura de Castro y la autocrítica de Padilla situaron claramente un nuevo clivaje en lo que respecta al alineamiento de los escritores latinoamericanos. Existieron, por supuesto, los apoyos sinceros; pero bajo la fachada de la izquierda y el progresismo llegaron a Cuba varios agentes de la enfermedad imperialista. Se lee en las conclusiones del *Congreso*:

La Revolución cubana contó desde el primer momento con la solidaridad de todos los pueblos y de la parte más valiosa de la intelectualidad internacional. Pero junto a quienes se unían honestamente a la causa revolucionaria, entendían su justeza y la defendían, se insertaron intelectuales pequeñoburgueses pseudoizquierdistas del mundo capitalista que utilizaron la Revolución como trampolín para ganar prestigio ante los pueblos subdesarrollados. Estos oportunistas intentaron penetrarnos con sus ideas reblandecientes, imponer sus modas y sus gustos e incluso, actuar como jueces de la Revolución (109).

Si Padilla había reivindicado la libertad y el criticismo y había buscado la fama, residuos burgueses del intelectual, esto se debía a que se había contaminado por sus relaciones con escritores extranjeros. Por esta razón pronunció su autocrítica y en base a esta misma idea de la enfermedad el poeta denunció a otros de actividades contrarrevolucionarias. La parte contaminada debía convertirse en una vacuna para otros posibles casos de corrupción: “pero ese cúmulo de errores –asegura Padilla en su autocrítica- tiene que tener un valor, tiene que tenerlo, tiene que tener un valor ejemplarizante para cada uno de nosotros” (100).

Por esta corrupción de la enfermedad, la dialéctica entre identidad e imperialismo burgués se tradujo a partir de un esquema moral. En este sentido, el *Primer Congreso* trazó lineamientos sobre modas, costumbres y extravagancias, religión y delincuencia juvenil. Todos ingresaron en el esquema de la salud y la enfermedad. Como observa Lourdes Casal, la delincuencia juvenil comenzó a comprenderse como una consecuencia del retraso mental, el retraso escolar, ciertas condiciones familiares y religiosas, particularmente “las sectas “procedentes del continente africano (ñañigas y Ayacuá)”” (105). En materia religiosa, el *Congreso* admitió ciertos valores de la Iglesia Católica, pero se rechazaron como “sectas oscurantistas y contrarrevolucionarias” a los Testigos de Jehová, el Bando Evangélico Gedeón y los Adventistas del Séptimo Día. Finalmente, en lo que respecta a las costumbres, se rechazó tajantemente la homosexualidad y

toda aquella expresión cultural, desde la moda al arte y la literatura, que exhibiera ese tipo de “aberraciones sociales”. Señalan las conclusiones del *Congreso*:

Los medios culturales no pueden servir de marco a la proliferación de falsos intelectuales que pretenden convertir el esnobismo, la extravagancia, el homosexualismo y demás aberraciones sociales, en expresiones del arte revolucionario, alejados de las masas y del espíritu de nuestra Revolución (107).

Esta condena a la enfermedad de los restos no totalizables estuvo planteada desde la prohibición de *PM* en 1961. Esto se puede comprobar en otro artículo de Leopoldo Ávila, de noviembre de 1968. El trabajo estaba dedicado a criticar severamente la celebración que Padilla había hecho de *Tres tristes tigres* en detrimento de *Pasión de Urbino*, de Lisandro Otero. Ahí denunció que la novela de Cabrera Infante era un texto “sobre una parte de La Habana (tres cuadras de una calle: La Rampa, según confesión del autor), una Habana que ha existido, es cierto, pero no la única. Es La Habana de los borrachos, los homosexuales, los toxicómanos y las prostitutas” (22). Poco después, Ávila retorna a *PM* y “Palabras a los intelectuales”, transformando 1961 en el verdadero eje de la definición cultural:

En entrevista con Monegal, Caín vuelve a “PM” —la vieja y tediosa pelucita sobre la prostitución y el homosexualismo que hizo célebre a su hermano- y dice que cuando la Revolución rechazó esa película él —el sagaz Caín- se dio cuenta de que en realidad no se condenaba a la película, sino a lo que ella representaba. Es decir, que al barrer la Revolución con aquellos vicios y problemas que venían del pasado, Cabrera se sintió barrido (23).

En definitiva, con Padilla la política cubana volvió a ratificar la frontera interna y estableció un clivaje internacional para la producción cultural. Para esto, estableció una dialéctica que, en sus rasgos elementales, se reduce al proceso de constitución de la identidad nacional. Pero al convertir esta totalización en frontera interna y exterior, la Revolución dejó en claro que existían restos, partes caídas. Se trata de los residuos burgueses, como la búsqueda de fama y distinción, así como también de las inmoralidades de la homosexualidad, la droga y el *flower power*. Como toda totalización dialéctica, la Revolución también estableció con esto lo Otro. Sarduy, parte caída de la población revolucionaria, desarrolló su literatura desde ese lugar. En definitiva, buscó lo reprimido de la sociedad.

Sarduy en escena

La Revolución Cubana se basó en una dialéctica entre ideología revolucionaria y restos no totalizables, que finalmente en 1971 se integraron en el marco de la enfermedad. Si por un lado esa dialéctica fue una de las respuestas más contundentes de la época para la liberación latinoamericana, por el otro su propuesta implicó desde el principio los moralismos de Ávila y la subordinación de la libertad intelectual a la política de la Revolución. Se trata de las dos caras

de una misma moneda. Entre 1968 y 1971 Cuba volvió a las fuentes de 1961, desbaratando las redes intelectuales que habían crecido debajo de la doctrina oficial, y llevó esta dialéctica al terreno internacional encarnándola en el cuerpo de Padilla. Dividió el campo a través de un caso singular. Pero no sólo puso en cuestión los apoyos intelectuales, denunciando que los firmantes de la carta a Castro habían apoyado la Revolución para vender libros e instalarse en el plano internacional de la cultura, sino que además dejó claramente establecido lo que estaba adentro y lo que estaba afuera. Para la liberación política, necesitó una represión moral. Por supuesto, la homosexualidad, los deseos e identidades subalternas, las sexualidades y los placeres marginales no dejaron por eso de estar reprimidos en las sociedades capitalistas. Pero en este punto existe una diferencia sustancial. En el capitalismo, la expresión estética, la manifestación política, la reivindicación marginal fueron escándalos a partir de los cuales se pudo plantear una “revolución cultural”. Sin embargo, como claramente analizaron Deleuze y Guattari en *El Antiedipo*, el capitalismo funciona a partir de la ruptura de los códigos y la desterritorialización. Pudo tolerar las subversiones minoritarias, circunscribiéndolas al terreno experimental del arte o a los escondites marginales de la noche. Tarde o temprano las asimiló, como lo demuestra, en nuestro país, la reciente sanción del matrimonio igualitario. En esto el capitalismo superó al socialismo. El primero pudo relegar las ansias de totalidad para abrirse, de manera compleja y desigual, a la diferencia de los restos no totalizables; el segundo, en cambio, se mantuvo rígido en cuanto a su normativa.

Como ya se dijo, Sarduy estuvo al tanto del caso Padilla. Posiblemente fue el responsable directo de la traducción de *Fuera del juego* en 1969. Por otra parte, Díaz Martínez recuerda que le dejó de escribir durante el tiempo de la prisión del poeta, por temor al espionaje del Estado. Según sostiene, mantenían su contacto a través del padre, a quien Sarduy telefoneaba todas las semanas (Díaz Martínez 1996: 16). Pero lo central se encuentra en que el escritor se colocó en el campo de lo Otro de la Revolución. En rigor, esta colocación de Sarduy no era, sin embargo, una novedad. En *De donde son los cantantes* había discutido la esencialidad de la nación con una contundencia llamativa para la América Latina del período. Si la Revolución planteaba una vuelta al origen de la patria, Sarduy demostraba que el origen no era otra cosa que un recuerdo a posteriori, hecho a partir de fragmentos, restos e hilachas de la actualidad. Asimismo, desde ese entonces se interesó por aquello que la Revolución había descartado: los erotismos, la droga, la marginalidad. Pero con el caso Padilla ese lugar se hizo visible con una notable intensidad.

Prueba de esto son las opiniones de Fernández Retamar. Para la época, Fernández Retamar no era un crítico o un escritor más. Aparte de que dirigía *Casa de las Américas*, su lugar parece haber sido, además, el de jefe político del grupo de intelectuales latinoamericanos solidarios con la causa cubana. En la correspondencia de Cortázar encontramos ejemplos de todo tipo en ese sentido. Su referencia, su orientación política, es la que le proporciona Fernández Retamar. Cuando toca el tema de *Mundo Nuevo*, por ejemplo, Cortázar se reporta

ante él. El 23 de enero de 1966 le escribe: “He seguido atento al problema de Emir Rodríguez Monegal. Comí con él y me entregó copia de la respuesta a tu carta”; o bien, “Emir ha tenido la inteligencia de no pedirme colaboración, limitándose a darme sus puntos de vista” (2000: II, 985). Éste es el marco en el que Retamar publica *Caliban* (1971). El ensayo salió en el n° 68 de *Casa de las Américas*, en septiembre-octubre de 1971. Recordemos que el momento álgido del caso Padilla fue la autocrítica, del 27 de abril de ese año. Para intervenir en ese momento turbulento, Retamar se hizo eco de las ideas morales de Ávila, presentando el siguiente panorama, en el que no se olvida de calificar la obra de Sarduy como “mariposeo neobarthesiano”, en alusión a su homosexualidad:

Fuentes [...] es una de las más destacadas figuras entre los nuevos escritores latinoamericanos que se han propuesto elaborar, en el orden cultural, una plataforma contrarrevolucionaria que en apariencia vaya más allá de las burdas simplificaciones propias del programa *Cita con Cuba*, la Voz de los Estados Unidos de América. Esos escritores contaron ya con un órgano adecuado: la revista *Mundo Nuevo*, financiada por la CIA, cuyo basamento ideológico está resumido en el mentado librito de Fuentes [*La nueva novela hispanoamericana* (1969)] de una manera que difícilmente hubieran podido realizar la pesantez profesoral de Emir Rodríguez Monegal o el mariposeo neobarthesiano de Severo Sarduy –los otros dos críticos de la revista (1998: 57).

Efectivamente, Sarduy trabajó el campo de lo reprimido social. Pero, además, su red en París es mucho menos el entrelazado político que denuncia el partido cubano que un haz de afinidades basadas en la literatura, la teoría literaria, el erotismo y la subjetividad homosexual. Por un lado, Sarduy se hizo eco de las impugnaciones a la cultura patriarcal y machista. Según los descubrimientos de Deleuze y Foucault, asentó su obra en la idea de que el familiarismo, el amor conyugal y la fidelidad forman parte de una construcción social estratégica que digita los comportamientos de los sujetos. Por otro lado, participó de las prácticas “libertarias” del amor libre y, en menor medida, de la búsqueda de una religiosidad oriental, que jugaban un papel preponderante en lo que Fernández Retamar considera como “el desvarío” de “fenómenos como los *hippies* o el *flower power*” (75). En este campo de intereses, la homosexualidad tenía un brillo contestatario y subversivo. Un ejemplo entre muchos. En 1968, Sarduy y Wahl sufren un accidente automovilístico. Recuerda Wahl:

Fue un accidente milagroso. Todo voló por los aires y nosotros salimos indemnes. Durante el accidente, Severo me tomó la mano de cierta manera, tierna y protectora, y cuando le conté eso a Lacan, se puso a llorar: “Dios sabe que no creo en el pathos amoroso”, dijo, “pero esa historia me parte el corazón”⁹⁷

Una de las cosas que sugiere la anécdota es que Sarduy se mueve en esa red entre secreta y pública, por lo tanto fuerte aunque perennemente rebelde, que es la homosexualidad. Esto es

⁹⁷ Citado por Roudinesco (2005: 471).

algo que salta a la vista en sus relaciones con escritores. En uno de los textos del ensayo autobiográfico *El Cristo de la rue Jacob* (1987), menciona por ejemplo a algunos de los amigos muertos: Calvert Casey, Héctor Murena, María Rosa Olivier, Roland Barthes, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Witold Gombrowicz, Ítalo Calvino, Emir Rodríguez Monegal y José Bianco. Extraído de su agenda de direcciones, la mayoría de estos escritores son homosexuales. Otro tanto, e incluso con mayor razón debido a su propensión a remarcar la homosexualidad propia y ajena en homosexuales y heterosexuales, se agita alrededor de Puig, cuyo periplo de relaciones narra Suzanne Jill-Levine en su biografía. Semejante visibilidad pública hace que, en los '60 y '70, se convierta en uno de los epicentros de la época, a juzgar por las líneas de fuerza que la cruzan. Símbolo de modernización, o más bien de glamour en el juego de veleidades que se arma en torno al cosmopolitismo de New York y París, punto de referencia de cierta vertiente del rock de los '70, en la homosexualidad se mezclan la frivolidad de las plumas y las divas de Hollywood con el espesor crítico e intelectual de la nueva narrativa o los recientes desarrollos intelectuales. Pero al mismo tiempo no hay que olvidar que, a diferencia del socialismo, la subversión de las costumbres que encabeza va siendo captada por ciertos sectores cada vez más numerosos del mercado y los medios de comunicación. Liberación y sujeción a la vez, como se lo reconocerá después del sida, esta explosiva salida a escena no queda ajena a los debates en torno a la revolución cubana. Fácil de reivindicar y promoverla en los medios liberales, difícil, quizá por esa época imposible, en territorio cubano.

Pero si Sarduy estaba del lado de lo que desde Cuba podía llamarse la enfermedad, desde el punto de vista ideológico tanto como del sexual y moral, incluso durante el caso Padilla su figura fue insoslayable para los intelectuales latinoamericanos. Por supuesto, esto se debió al poder que le otorgaba ser editor de *du Seuil*. París todavía era una fiesta, la traducción al francés una consagración mundial y Sarduy tenía una de las llaves de acceso. Intentó publicar en *du Seuil* *La traición de Rita Hayworth*, novela que, según Jill-Levine, no había logrado convencer a Carlos Barral (quizá porque Puig era homosexual, quizá porque, como lo tachó Puig, el editor era un "marxista de champagne"). En cambio, Sarduy tuvo éxito con sus gestiones para traducir *Cien años de soledad* y *Paradiso*. Si era un réprobo de la Revolución, para algunos no era conveniente repetir por todos lados este calificativo. Al respecto, es elocuente el trato cambiante que Cortázar le dio en las tres únicas menciones que hizo de él en su correspondencia. En carta a Ullán del 21 de octubre de 1970, le dijo lo siguiente sobre la aparición de la revista *Libre*:

Sobre la famosa revista, no sé nada aparte de que ha habido rumores, peleas, en fin, lo que corresponde dentro del gremio. Si quieres aclarar este asunto, sería mejor que te dirigieras a Sarduy, que al parecer es el que tiene por ahora más hilos en las manos. Fuentes y Goytisolo se han marchado y yo no soy amigo de Sarduy, de modo que carezco de información directa, aparte de que dicho entre nosotros no me interesa demasiado la revista (2000: 3, 1428).

En 1968, dirigiéndose esta vez a Lezama Lima, el tono de Cortázar es distinto. Sin embargo, la situación no es más leve. Estamos en pleno momento de crisis, con las denuncias sobre el financiamiento de la CIA a *Mundo Nuevo*. Sin embargo, Cortázar le comenta los avances sobre la traducción de *Paradiso*. Entonces escribe:

Quiero decirte que vi a Sarduy en París, que me confirmó la higiénica y necesaria eliminación de Couffon (cuántas veces te habré dicho en La Habana que Couffon no era el hombre para esa batalla, y tú me mirabas levemente sorprendido, porque tu bondad es demasiado grande cuando se trata de tus cosas). Un trabajo emprendido conjuntamente por Durand y Sarduy puede marchar muy bien, y desde luego a mi vuelta a París, en octubre, veré a Severo y me ofreceré para lo que venga, como dicen en Murcia (2000: 2, 1251).

Como se recordará, Durand fue una de las traductoras de *Fuera del juego*. Cortázar le recomienda a Lezama a un exiliado y una persona que indirectamente participará del conflicto más significativo que vivirá la Revolución desde su triunfo en 1959. En este sentido, Sarduy no sólo trabajó el territorio de lo reprimido. Fue, al mismo tiempo y de manera pasiva, uno de los puntos de fuga de las hablas, las escrituras y las personas concretas respecto del socialismo real. Si se llamó a silencio durante el caso Padilla, según una estrategia que había diseñado desde su época en *Mundo Nuevo*, esto ahora tuvo un nuevo sentido. La Revolución había planteado una dialéctica entre la patria y la enfermedad. Si bien desde el partido cubano éste era un esquema de interpretación apto para comprender su lugar en el mundo (Fernández Retamar así lo demuestra en su ensayo), Sarduy se separó de esa dialéctica y se puso a trabajar en otra cosa. En lugar de convertirse en un contrarrevolucionario, como Cabrera Infante, se acomodó tranquilamente en su ciudadanía francesa y aceptó lo Otro social.

El barroco como crisis

Como ya se dijo en el capítulo anterior, inicialmente Sarduy planteó sus ideas sobre el barroco a través de la estética del vacío del primer Lacan. Así, entendió que la cultura del siglo XVII descubrió por primera vez en la historia que el hombre es un efecto del juego de las representaciones. Como puntos de referencia teóricos, podemos recordar los planteos de “El estadio del espejo”, “Observación sobre el informe de Daniel Lagache” y las reflexiones sobre la Cosa de *La ética del psicoanálisis*. Con esta compleja selección bibliográfica, Sarduy sin embargo estableció una imagen simple del barroco. En los ensayos de *Escrito sobre un cuerpo*, se trata de una retórica del significante y del vacío. Ahora bien, tomando como referencia el exilio de Sarduy, hay que agregar que esta idea del barroco coincide con la propuesta del Otro de lo social. En efecto, como lo reflejan las novelas *Gestos* y *De donde son los cantantes*, el escritor se colocó en las zonas reprimidas de lo lingüístico, lo cultural y aun lo urbano. Si por un

lado Sarduy vacía de contenido lo Otro, tiene como proyecto narrativo la recuperación de los significantes interdictos de la sociedad.

En los años '70, sobre todo a partir de *Barroco*, Sarduy continuó con esta concepción del neobarroco como una poética del vacío, pero le dio mayor complejidad a sus lineamientos centrales. En primer lugar, comenzó a poner en el centro de la poética la subversión del sujeto propuesta por Lacan. Correspondientemente, elaboró una imagen del barroco basada en la idea de que el siglo XVII vivió una crisis profunda, epistemológica, cultural y existencial. Para exponer esta idea de un tiempo discontinuo, segmentado por umbrales a través de los cuales se recortan cosmovisiones, Sarduy se apoyó en un uso metafórico, y por consiguiente efectista, de la historia de la cosmología. Las razones para priorizar este campo del saber se encuentran en los primeros párrafos de *Barroco*:

esta ciencia, en la medida en que su objeto propio es el universo, considerado como un todo, sintetiza, o al menos incluye, el saber de las otras: sus modelos, en cierto sentido, pueden *figurar* la episteme de una época –aun si consideramos la indagación cosmológica como simple región de un discurso datable, esos esquemas serán válidos: reflejos de otros, generadores de la episteme dada, *sinopia* del fresco visible (1197).

A grandes rasgos, Sarduy recuerda que, entre el renacimiento y el barroco, la cosmología ptolemaica se derrumbó. Hasta que se estabilizaron las nuevas concepciones, el hombre se encontró perdido. Según Sarduy, la época contemporánea sufrió un cataclismo similar. Las innovaciones de la ciencia, la ruptura de las vanguardias, la masificación de las ciudades y el descubrimiento del inconsciente conmovieron el sustento del hombre. Uno de los tantos efectos de esta inestabilidad consistió en que los escritores, artistas e intelectuales buscaran en el pasado momentos más o menos similares. Por esta razón hubo un retorno al barroco, período igual de crítico, que tiene notables semejanzas en cuanto a sus exploraciones literarias y plásticas.

Esta idea de que el siglo XVII constituye uno de los momentos críticos de la historia cultural no es una verdad indiscutible. En realidad, se trata de una interpretación sumamente tardía. Durante mucho tiempo, se utilizó en cambio la palabra decadencia para hablar del siglo XVII. Entre los dos conceptos existe una diferencia semántica importante. La decadencia supone declinación, fin de un ciclo, curva descendente. Más aún, la raíz de la palabra significa repetición de fenómenos que se suceden regularmente. Por otra parte, este sentido cíclico, ligado a la concepción de las edades, está presente desde la primera edición del *Diccionario de autoridades*. En 1737 se lee, así, la siguiente definición: “Declinación, descaecimiento, menoscabo, principio de la ruina de algún Imperio, Monarquía y otra cosa semejante” (32, 1). En cambio, la palabra crisis contiene en su seno la idea de un futuro nuevo, porque está referida a los umbrales entre los que se desenvuelve el paso de una época a otra. En castellano, este último significado es muy tardío. En el *Diccionario de autoridades* (1729), la palabra significa “juicio que se hace sobre alguna cosa, en fuerza de lo que se ha observado y reconocido acerca

de ella" (661, 1). En la edición de 1780 aparece un segundo significado, que se acerca en parte al actual, aunque como término técnico de la medicina: "Mutación considerable que acaece en alguna enfermedad, ya sea para mejorarse, o para agravarse más el enfermo" (229, 1). Recién en 1852 (han pasado ocho ediciones), se le añadió al significado médico la idea de que "por extensión se dice del momento decisivo de un negocio grave y de consecuencias importantes" (199, 2). En 1899, tres ediciones después, se especifica un significado para la frase "crisis ministerial", acerándola a la idea de interregno: "Situación de un ministerio cuando todos o parte de sus individuos pretenden abandonar sus puestos por hallarse en disidencia entre sí o con el jefe del estado" (284, 1). Recién en el suplemento de 1970 se ofrecen dos definiciones que coinciden con nuestro uso actual: "1. Mutación importante en el desarrollo de otros procesos, ya de orden físico, ya históricos o espirituales. 2. Situación de un asunto o proceso cuando está en duda la continuación, modificación o cese" (1388, 2).

Como siempre sucede en estos casos, los significados de las palabras no pueden determinarse por las listas de los diccionarios. Sin embargo, el largo proceso de la palabra crisis y la segura circularidad de la decadencia ponen de manifiesto que durante largo tiempo primó esta última a la hora de referirse a la cultura del siglo XVII. Como vimos, incluso cuando con el modernismo la palabra adoptó rasgos positivos, la inminencia de lo nuevo no estaba presente. Se trataba más bien, como claramente se lo puede ver en Darío, de la declinación de una sociedad aristocrática y la nostalgia por el paraíso perdido. La idea de crisis como umbral entre dos épocas, que Sarduy empleó como esquema para su idea del barroco, apareció con fuerza recién en el siglo XX.

Como ejemplo se puede recordar una famosa polémica sobre la época aparecida en la revista *Past and present*. En un gran artículo, Hobsbawm propuso que el siglo XVII había asistido a una crisis económica, generada por los obstáculos que la estructura medieval le imponía al desarrollo del capitalismo, derrumbe que preparó en este sentido las condiciones que harían posible la revolución industrial. Condenado al olvido durante mucho tiempo, el siglo XVII resurgió así con el rostro desencajado de la crisis general. Algunos años después, Trevor-Roper discutió la hipótesis de Hobsbawm. El historiador sostuvo, en primer lugar, que no se trató de una crisis económica, sino de un derrumbe político, ocasionado por el peso creciente de los estados europeos sobre la sociedad; en segundo lugar, propuso que la salida no fue la invención de un nuevo sistema político-económico (el capitalismo), sino que por el contrario los contemporáneos buscaron las soluciones en el mercantilismo y la austeridad del pasado.

En lo que respecta al plano cultural, la idea del barroco como crisis se remonta a los rescates de la primera posguerra. Si bien la tesis de Benjamin influyó en América Latina muy tardíamente, en este sentido el eje pasa por el gran crítico alemán. En su caso no se trata, como en Trevor-Roper o Hobsbawm, de un desequilibrio político o económico, sino de un sacudimiento de la concepción de mundo que primó hasta el siglo XVI. Para Benjamin, el

barroco emerge de una cristiandad dividida y de la prohibición de la Reforma y la Contrarreforma de que los hombres pudieran dirimir sus inquietudes religiosas. El mundo es un montículo de ruinas en la medida en que se derrumbó la arquitectura medieval organizada en torno al más allá; se impone por eso la técnica de la alegoría, una forma de juntar de manera precaria algunos fragmentos para darles una significación pasajera. Otro tanto se puede decir de Werner Weisbach. En *El barroco, arte de la Contrarreforma*, el historiador señala que la cultura del siglo XVII es un emergente de la crisis del humanismo. Como en Benjamin, se trata de un intento de restaurar el orden de la cristiandad.

Sarduy hizo suya la tesis de la crisis, sustituyendo el enfoque espiritual por el epistémico o conceptual. Este reemplazo es importante por dos razones. En primer lugar, con esto Sarduy transformó el legado de Lezama Lima y de hecho la concepción general que la primera mitad del siglo XX se había hecho sobre el barroco. En el barroco de Sarduy, el acento no está puesto en el sentido, sino en la estructura simbólica, en las reglas discretas que definen una cultura. En segundo lugar, esto supone una segunda diferencia, esta vez en lo que respecta al hombre. Como ya se dijo, la referencia más importante de Sarduy fue Lacan. Pero tomó con particular énfasis la tesis de que el sujeto es una estructura proyectada sobre un vacío. Incluso la idea del Otro permite recordarlo de manera sintética. En efecto, el sujeto se define por su subordinación al Otro. En principio, ese Otro puede funcionar como la madre, el padre o el inconsciente. Pero en rigor no es nada de eso, no se trata de un ser, no es el centro de una ontología. Por el contrario, se trata de un lugar. En otras palabras, el sujeto es un nudo, con lo que eso implica no sólo en relación con la topología, sino con el sentido literal de que hay que comprenderlo como un cruce de líneas en un plano.

Estas dos ideas son centrales para comprender la crisis a la que Sarduy se refiere en *Barroco*. Por un lado, si hay corte epistemológico, esto se debe a que hay una mutación simbólica en un tiempo que es claramente discontinuo; por el otro, si una crisis impacta en todos los órdenes de la vida, la razón última hay que buscarla en que el hombre no es un ser inmutable que preexiste a lo simbólico, sino un pliegue de las coordenadas culturales. En este sentido, toda crisis viene a poner en juego una mutación del orden intelectual hasta entonces vigente a la vez que descubre, de manera violenta, que el hombre no es nada en términos absolutos, sino un efecto del lenguaje y de la estructura epistemológica dada.

La cosmología antes del barroco

Como ya se dijo, en *Barroco* Sarduy expuso estas ideas a partir de un uso de la cosmología. El eje del ensayo está planteado en la oposición entre Copérnico y Kepler. Sarduy tomó la idea de Lacan. En el seminario *Aun*, dictado en 1972-1973, Lacan se refirió a los dos astrónomos como una forma de explicar la sentencia de Freud de que con su obra había dado un

giro copernicano⁹⁸. Según comenta en la clase del 16 de enero de 1973, habría que corregir eso que en el fondo le parece un error. Lacan recuerda que Copérnico demostró que la Tierra giraba alrededor del Sol. Pero este cambio no afectó la estructura. Según Lacan, Copérnico ratificó la idea de centro, estableciendo ahora, con pruebas empíricas, que todo el universo giraba alrededor de él. Por eso afirma que “La subversión, si es que existió en alguna parte y en algún momento, no está en haber cambiado el punto de rotación de lo que gira sino en haber sustituido un *gira* por un *cae*” (2001: 56). Eso es lo que hizo Kepler:

El punto álgido, como se les ocurrió percibir a algunos no es Copérnico, sino más bien Kepler, debido a que en él la cosa no gira de la misma manera: gira en elipse, y eso ya cuestiona la función del centro. En Kepler las cosas caen hacia algo que está en un punto de la elipse llamado foco, y, en el punto simétrico, no hay nada. Esto ciertamente es un correctivo respecto a esa imagen de centro (56).

Para Lacan, esto está profundamente ligado al descubrimiento del inconsciente porque también en su caso lo que se produjo es un fuerte cuestionamiento de la idea de centro. Y esto no se debe tanto a que, como se suele decir, a partir de Freud el sujeto está descentrado. Si tiene, como la elipse, dos focos, el inconsciente y la conciencia, que aplastan el círculo copernicano, esto se debe a que el psicoanálisis destituye la idea de que el hombre es una esencia, un ser eterno e inalterable a lo largo de la historia, al reemplazar el centro del significado por la función significante. Como vimos a partir del modelo óptico, el sujeto no está parado en un lugar en particular. Por el contrario, es un efecto que circula entre el ojo que ve la imagen y la mirada, situada en el inconsciente. Si comprendemos esta estructura a partir del significante (son, respectivamente, el “yo” y el rasgo unario), se puede comprender la tesis de Lacan de que un significante es lo que representa a un sujeto para otro significante.

Sarduy tomó estas ideas y las expandió. Más que referirse al hallazgo de Kepler, tomó la sugerencia de Lacan para desarrollar una historia de la cultura occidental a partir de las transformaciones de la cosmología. Podemos ver esta expansión a partir de la arquitectura del volumen. *Barroco* está dividido en dos partes. En la primera, luego de dos introducciones, llamadas “Cámara de eco” y “La palabra “barroco”, Sarduy estableció tres cortes en la historia: “La cosmología antes del barroco”, que va de Platón a Galileo, “La cosmología barroca: Kepler”, centrada en el siglo XVII, y “La cosmología después del barroco”, en donde trabajó las dos teorías opuestas de la contemporaneidad: el Big Ban y el Steady State. Concluyó esta

⁹⁸ Si bien Sarduy no tuvo ocasión de leer el seminario *Aun* al menos en su versión oficial (éste se editó, recién, en 1975), pudo acceder a estas ideas a través de la asistencia a las clases, o bien gracias a versiones extraoficiales, proporcionadas por apuntes o bien por las grabaciones que manejó la editorial du Seuil. En cualquier caso, Sarduy entendió que la crisis del barroco puede comprenderse a partir de ese giro que le dio Kepler a la comprensión del universo y, por consiguiente, gracias al impacto que este cambio produjo en el hombre y el lugar en el que se sitúa. En otras palabras, la crisis de *Barroco* es, a grandes rasgos, un despliegue de las ideas de Lacan. Sin embargo, todavía en este ensayo Sarduy se mantiene en su idea primigenia. El barroco no es un misticismo de lo real, sino una estética del vacío.

primera parte con los párrafos finales de “El barroco y el neobarroco” (1972), un ensayo-manifiesto, publicado en *América Latina en su literatura*, el famoso volumen colectivo, preparado por César Fernández Moreno, uno de los más importantes colaboradores de *Mundo Nuevo* durante la dirección de Rodríguez Monegal. La segunda parte de *Barroco*, muy breve, está conformada por tres ensayos sobre pintura, sobre la figura del círculo y sobre la obra del artista plástico argentino David Lamelas. En este sentido, si bien Sarduy retomó la idea de Lacan sobre Kepler, la utilizó como punto de partida para un desarrollo mucho más dilatado. Como ejemplo, veamos algunos de los capítulos de “La cosmología antes del barroco”.

Si hacemos a un lado las reflexiones sobre Ptolomeo, el punto de partida de Sarduy es la reforma de Copérnico. La influencia de Lacan es muy clara en ese tramo:

La destitución copernicana –resurrección del planteo de Aristarco– destruye la superestructura tolemaica, altera enérgicamente el modelo fijado por la tradición platónica, aunque no su fundamento epistémico: descentra, instituye, a su modo, una relatividad de centros, pero respeta el área que los comprende; al considerar que la esfera exterior, la de las estrellas fijas, se encuentra a una distancia “incommensurable”, dilata el andamiaje fundamental, pero respeta su constitución primaria; modifica el sistema, no lo subvierte; no revoluciona, reforma (1209).

Ahora bien, Sarduy registra un hecho sumamente interesante. Uno de los hallazgos de Copérnico es que propuso una visión homogénea del espacio. Hasta entonces, existía la famosa división entre las regiones supra y sublunares, cada una de las cuales tenía sus propias leyes. De manera suplementaria, esto suponía que la Tierra era un ámbito degradado de la perfección celeste. Contra esas tesis, Copérnico presentó una visión uniforme del espacio a partir de la geometría. Esto impactó en la pintura y la arquitectura. En la primera se pudo concebir, a partir de la idea de un espacio uniforme y divisible, la perspectiva a partir del punto de fuga. Cada cosa no es más grande o más chica por cuestiones intrínsecas a su sustancia, sino que lo es porque, para la vista, ocupa un lugar en el espacio, está adelante o atrás. Las consecuencias arquitectónicas de la innovación de Copérnico son igual de importantes. Por primera vez se empleó el cálculo para la solución de los problemas que podía presentar la edificación:

Aplicando por primera vez el cálculo a la solución de un problema técnico, el de cubrir un espacio tan vasto que excluía toda posibilidad de construir sobre andamios, Brunelleschi, en efecto, substituyó al empirismo medieval un método racional fundado en la geometrización del espacio, en la asimilación del espacio arquitectónico al espacio euclideo (1211)⁹⁹.

Asimismo, como la Tierra dejó de ser un reflejo de la vida celeste, “la existencia terrestre ya no es considerada solamente como una etapa hacia la vida celeste: el *hombre que mide* no está de paso, su vida no es olvidable prólogo, vale la pena mejorarla, prolongarla” (1213). En

⁹⁹ La frase es una cita de Aragan (*The architecture of Brunelleschi and the origins of perspective theory*).

consecuencia, se instituyó un orden urbano a partir de pautas racionales, de centros fijados *ex profeso* y planos geométricos diseñados de manera racional.

Para Sarduy, el complemento de la reforma de Copérnico fue Galileo. Luego de pacientes observaciones, éste descubrió que “el Sol no es un globo pulido, uniformemente brillante [...]: tiene manchas; la Luna no es plana [...]: como la Tierra, es irregular y montañosa; la Vía Láctea no es un astro esplendente y continuo, sino un vasto conglomerado de estrellas” (1215). La constatación de Galileo supuso un cambio equiparable al que motivó la tesis copernicana:

Materia homogénea: las mismas leyes matemáticas y físicas son aplicables a los fenómenos que tienen lugar a nuestro alrededor y a los que se producen en los objetos celestes; la física aristotélica, fundada en esta diversidad y por ellō en el filtraje o deformación que la Tierra impone a la perfección de los movimientos, se revela inoperante: no hay espacio cósmico, con diferencias cualitativas, sino universo indefinido y sin regiones; el espacio concreto de la física es tan continuo como el espacio abstracto de la geometría (1215).

Al lado de esta verdadera innovación científica, Sarduy observa que Galileo mantiene dos ideas del pasado. La primera de ellas es la noción de centro. Apoyándose en Koyré, Sarduy sostiene que Galileo desconoció las innovaciones de Kepler y empleó los hallazgos de Copérnico en su versión más simple, aceptando la idea de que el Sol se encontraba en el centro y los planetas giraban alrededor en órbitas circulares. Esto se debía a dos razones. En primer lugar, Galileo tomó como premisa que todos los cuerpos cósmicos eran, por naturaleza, móviles, lo cual lo obligaba a suponer que el movimiento debía ser circular. Esto se debe a que, si hubiera supuesto que se desplazaban de manera rectilínea, habría tenido que concluir que todos los cuerpos estaban alejándose de su punto de partida, lo cual suponía una estructura del universo imperfecta. Como era perfecta, el movimiento era circular. Complementariamente, Sarduy repone una segunda razón: “La prioridad de la superficie esférica sirve a Galileo para mantener uno de los residuos del orden cósmico: la disposición concéntrica de los elementos” (1218). Según esta idea, los cuerpos más pesados se ubican en el centro del globo del Universo y los más ligeros se van agrupando en estratos a su alrededor.

Para Sarduy, las consecuencias culturales de Galileo se encuentran en la defensa de una expresión natural en detrimento de los lenguajes artificiales. En *Barroco* sostiene así que “A la dicotomía aristotélica natural/violento, que se aplica al movimiento, la rutina represiva que comienza con la interpretación moralizante del texto galileano, irá substituyendo progresivamente la oposición natural/artificial” (1216-1217). Sarduy repuso dos acercamientos entre la figura de la esfera, esa perfección sin máculas alrededor de un centro pesado, y la expresión natural. El primero es el de Rafael. Rafael, según recuerda Sarduy, manejó de manera admirable el círculo. Esto se debe a que le dio prioridad como forma de organizar el espacio representado en la pintura: “El círculo –escribe Sarduy- organiza toda la composición, obliga a

las figuras a insertarse en él, forma emblemática, reflejo único del orden” (1218). Con esto, Rafael reprodujo la forma perfecta que, a pesar de la materia degradada, organizaba el universo de Galileo. Sus cuadros de líneas clásicas, equilibradas, genialmente simples y etéreas, estarían así planteados a partir de la forma más natural y perfecta de las que se disponía:

Cada personaje, a pesar de la espontaneidad de sus gestos, de la libertad de sus trazos, se inserta con perfecto rigor en esa geometría y garantiza, al plegarse a ella sin esfuerzo, *naturalmente*, la euritmia como cualidad implícita de su generador, el círculo, su poder teológico (1219).

Sarduy pone de manifiesto las consecuencias literarias del círculo de Galileo a partir de su rechazo de la alegoría. En efecto, si Galileo abogaba contra la poesía alegórica, rechazando a Tasso, esto se debía a que, según creía, “La alegoría obliga a la narración espontánea, “originalmente bien visible y hecha para ser vista de frente”, a adaptarse a un sentido encarado oblicuamente, implícito” (1219). En este sentido, Sarduy cita *Consideraciones a Tasso*, en las cuales Galileo repudia la pérdida del significado y compara las alegorías con las anamorfosis:

la poesía alegórica oscurece el sentido original y lo deforma con sus invenciones alambicadas e inútiles como “esas pinturas que consideradas de lado y desde un punto de vista determinado, nos muestran una figura humana, pero están construidas siguiendo una regla de perspectiva tal que, vistas de frente, como se hace natural y comúnmente con las otras pinturas, no dan a ver más que una mezcla confusa y sin orden de líneas y de colores, donde con mucha aplicación se puede formar la imagen de ríos y de caminos sinuosos, de playas desiertas, de nubes y de extrañas quimeras” (1219).

Aunque no trabaja con la seguridad con la que señala las consecuencias culturales de la reforma copernicana, Sarduy propone una unidad simbólica entre la pintura, el rechazo de la alegoría y el sistema concéntrico de Galileo. Se pregunta así, afirmando y dudando a la vez, si su rechazo de la alegoría y del desplazamiento al que obliga la anamorfosis “no será una versión más del empecinamiento de Galileo por el centro único –el círculo- y de su aversión por el doble centro de la elipse” (1220).

Las crisis de los barrocos de Sarduy

Según Sarduy, el abandono del centro del universo por parte de la Tierra hizo que en su lugar apareciera el hombre. Esto se debe a que con esta transformación cosmológica la religión perdió legitimidad. Por esta razón, en lugar de tomar como referencia la Ciudad de Dios, ganó plena importancia el hombre en esta vida mundana. Si el espacio es uniforme en todos sus rincones, si la materia es la misma en el suelo terrestre y en las estrellas, en fin, si este globo que habitamos gira alrededor del sol, lo que se produce es un desplazamiento, de manera tal que el ser humano pasa a ocupar el lugar central. Tomando como referencia este estado de cosas, Sarduy entiende que, con Kepler, el barroco pone en cuestión el mundo centrado. El

descentramiento obedece a la elipse de los planetas y los dos centros entre los cuales se mueve. Pero, como recuerda Sarduy, Kepler planteó también que el universo no es infinito, sino que está limitado. Ahora bien, ¿qué es lo que establece esa frontera? En rigor, la clausura del sistema supone que hay un afuera. Pero si el espacio es finito, esto significa que lo que limita el cosmos es lo infinito. Si la reforma de Copérnico centralizaba al hombre, la descentralización lo destituye. Esto se debe a la forma mediante la cual Kepler entiende el cosmos. El hombre está situado dentro de un cosmos con límites fijos. Sin embargo, lo que define la frontera y por lo tanto le da entidad al cosmos, es lo infinito. Ahora bien, como lo infinito es impensable, el hombre está ubicado en el espacio y el tiempo no a partir de lo que le es dado pensar, sino a partir de lo que le resulta absolutamente imposible de comprender. El renacimiento coloca al hombre en el centro, en la unidad, en el punto de fuga de la perspectiva del cuadro; el barroco corre al margen al hombre y coloca como Causa el foco oscuro e impensable de lo Otro.

Por supuesto, con esto Sarduy retoma la subversión del sujeto de Lacan. Pero la estructura de Kepler, tal cual la expone Sarduy, es representativa de porciones más vastas de la cultura. No hay Uno sin un Otro, no hay Occidente sin Oriente, tema crucial de *Cobra*. Por otra parte, expone una forma adecuada para pensar su propia situación. Como ya se dijo páginas atrás, Sarduy sepultó sus opiniones políticas en la escritura privada. Su interés público por la cosmología y la liberación deleuziana de los pliegues tuvo como correlato el foco privado de sus opiniones como exiliado y su participación en la Revolución. Desde el ángulo opuesto, con su obra Sarduy se colocó en el foco oscuro cubano, esto es, del lado de la enfermedad que la Revolución reprimió a través del cuerpo de Padilla.

Si le damos una mayor generalidad, la elipse kepleriana sitúa en el lado visible la modernidad y en el oscuro el barroco. Sarduy establece estos lugares a partir de una reflexión sobre la suerte que corre la cosmología a partir del siglo XVIII. Según sostiene, el pensamiento se racionaliza a partir de Newton y el espacio euclidiano. El triunfo es tan implacable que “nada viene a subvertirlo hasta la intervención de la Relatividad Restringida, en 1905, así como nada subvierte, aun si mucho lo había criticado, el espacio de la perspectiva, hasta su relativización en *Les Demoiselles d’Auvignon*, de 1907” (1241). Debido a que Sarduy identifica crisis y barroco, el sacudimiento que provocan las innovaciones científicas de principios de siglo, junto con sus repercusiones en el arte y en el trabajo intelectual, restituyen la liberación de los pliegues, de acuerdo con la conceptualización posterior de Deleuze. La repercusión más importante, en el siglo XVII y en el XX, ocurre en la ciudad. Para Sarduy, el espacio urbano prebarroco y el espacio racional del siglo XIX buscan organizarse a partir de un significante totémico. En este sentido, si tomamos como referencia el esquema de la sexuación de Lacan, los períodos clásicos tienen una organización masculina. El significante fálico y logocéntrico organiza la superficie simbólica de la ciudad y se convierte en el punto de referencia desde el cual se establece la ley que rige las identidades. En cambio, los períodos barrocos están

orientados hacia el no-todo del lado de la mujer. Se trata de culturas abiertas, contactadas con un vacío irrepresentable, que lleva a liberar los pliegues, para decirlo con Deleuze. El espacio urbano se fragmenta en series diferenciales, como la perspectiva, el tiempo, el dinero, las calles cambiantes y las fachadas urbanas. Escribe Sarduy:

El discurso urbano prebarroco, aun el más reformador o crítico, opera siempre en función del “centramiento”, distribuye en función de motivación; así la reforma Sixtina dispone las edificaciones significantes con relación a un monumento único –Santa María Mayor- y no hace más que “adaptar a una situación orográficamente compleja y condicionada por las preexistentes el esquema radiocéntrico de los utopistas”; la ciudad barroca, al contrario, se presenta como una trama abierta, no referible a un significante privilegiado que la imante y le otorgue sentido: Pietro de Cortona “prolonga el discurso arquitectónico a la escena urbana circundante y expresa así, de modo clarísimo, la nueva concepción del monumento como elemento de un tejido continuo al cual se conjuga dialécticamente” (1226).

Sarduy toma el punto de vista de Wölfflin. Para él, los períodos clásico y barroco se alternan a lo largo de la historia del arte. Pero esto no se debe, como en Wölfflin, a los gustos cambiantes de artistas y espectadores, sino a la alternancia entre períodos prolijamente consolidados y períodos desbordantes, en los que lo aceptado entra en crisis, umbral entre épocas que impulsa la creación barroca. En este sentido, a semejanza de los planteos de Hauser sobre el manierismo, en Sarduy ese estilo es la expresión de lo Otro crítico, oscuro, reprimido, de la modernidad. Escribe al lado de la ciudad barroca, tomando de golpe referencias actuales:

Apoteosis, casi histérica, de lo nuevo, y hasta lo estrafalario: obeliscos, fuentes *grotescas* para desvirtuar la monotonía de las avenidas, ruinas, o falsas ruinas, para ahondar y negar el cauce mudo del pasado cuya historia “se encuentra más bien en las huellas que ha dejado en las formas vivas”. Los periódicos envejecen el acontecimiento de ayer con la galaxia sin conexión alguna –excepto su simultaneidad- de acontecimientos de hoy; la moda, siempre cambiante, ridiculiza el traje ya visto: es imposible –no hay grado cero del vestuario- no seguirla (1227).

En literatura, la elipse kepleriana significa correr la mirada, desde el significante que funciona como sujeto del enunciado, ficción simbólica de la identidad del hombre, al foco oscuro de los significantes reprimidos, que no sólo están vinculados con los deseos primordiales, sino que además desbaratan la subjetividad. En este sentido, el neobarroco es un ejercicio de la crisis y una forma de subversión textual. Para referirse a este tema, Sarduy profundiza la lectura de Góngora que había presentado en “Sobre Góngora”. En este artículo, el escritor había ofrecido una imagen simple del barroco, Los escritores del siglo XVII metaforizaron el lenguaje ya metafórico del renacimiento, rompiendo la unidad del signo y estableciendo un significante abierto a la infinita posibilidad del sentido. En *Barroco*, Sarduy profundiza estas consideraciones a partir del foco oscuro de la elipse kepleriana, tomando como referencia el inconsciente de Lacan.

En el ensayo el escritor sostiene que la metáfora del renacimiento es un tipo de operación lingüístico que se llama *supresión*: “operación psíquica que tiende a excluir de la conciencia un contenido desagradable o inoportuno” (1234). Pero esta exclusión no significa inaccesibilidad del término elidido. En efecto, la metáfora renacentista tiene una equilibrada simpleza, los tropos están controlados en su cantidad y en lo que respecta a las posibilidades de interpretación. En este sentido, continúa Sarduy, “el significante suprimido, como el elidido, pasa a la zona del preconscious y no a la del inconsciente: el poeta tendrá siempre *más o menos presente* el significante expulsado de su discurso legible” (1234). Al metaforizar lo ya metaforizado, el barroco se mueve en otro nivel. No elabora una supresión, sino una represión del término originario. Con esto, Góngora elide términos poéticamente desagradables, particularmente “nombres de animales considerados fatídicos o vulgares” (1233). Pero lo fundamental es que la represión de su metáfora introduce el significante elidido en el inconsciente; por esa razón, al quedar vinculado con los deseos primordiales, Sarduy logra dar vuelta los términos para señalar que la compleja superficie retórica del poema, los tropos, los giros, los brillos y las oscuridades, son el resultado de la pulsación de esos deseos. Al contrario del *desciframiento* de Dámaso Alonso, que busca el código a partir del cual se puede descodificar la densa retórica barroca, Sarduy retoma la línea de la lectura poética, presente desde Rubén Darío a Lezama Lima, pasando por supuesto por García Lorca y Gerardo Diego. Pero le da una explicación concreta, poniendo de manifiesto que el empuje, el ímpetu del deseo es lo que produce la poesía de Góngora. Escribe Sarduy en un párrafo excesivamente intenso, luego de citar un pasaje de los comentarios de Lacan sobre el diario del psicópata Schreber:

Los términos elididos –en ambos discursos- son pocos: aquellos “representantes de la representación” ligados, directamente o no, a ciertas pulsiones: la de muerte, no por azar, en el barroco, que, por denegación, multiplicó el ornamento funerario; las escatológicas, como ya se ha dicho en ese derroche de oro. Los recursos simbólicos de la elisión, al contrario, son tan ilimitados como el lenguaje –la sinonimia de la expulsión es vasta (1236).

Efectivamente, el catálogo de las pulsiones es limitado. Se ubican en todas las partes del cuerpo en las que existe una hendidura, a partir de la cual se puede considerar que se produjo una separación (Lacan incluye en ese catálogo, en consecuencia, el ojo y el oído, en tanto el sujeto quedó separado del acceso a su mirada y a su voz). Ahora bien, si se habla de representantes de la representación, es decir, de significantes, no es en tanto existan términos que puedan significar las pulsiones; por el contrario, los representantes constituyen las operaciones del lenguaje que cortaron específicamente esas partes del cuerpo y, por lo tanto, están articuladas a la castración. Según Sarduy, la metáfora barroca sepulta el término elidido a ese nivel de los representantes de la representación, lo cual significa que, o bien se identifica con ellos, o bien constituye lo que él mismo llama el inconsciente cultural de la época. Así, la

pulsión de muerte y las pulsiones escatológicas tienen un privilegio destacado durante el siglo XVII. Pero este núcleo en el cual el lenguaje empalma con lo real, en el sentido de que se trata de una frontera con ese vacío, no es la Cosa en tanto referida, sino que por el contrario la proliferación de sinónimos y búsquedas retóricas, los infinitos pliegues y repliegues de la literatura barroca, pueden considerarse como la floración de ese agujero.

Pero, como sucede con la ciudad, ésta es una consecuencia del enfrentamiento sincrónico entre el barroco y la actualidad. En efecto, Sarduy trasladó la crisis del psicoanálisis al siglo XVII. Su propuesta consistió, de hecho, en leer en Góngora lo que Lacan acababa de plantear:

Queda por elucidar, en este funcionamiento del discurso, un sitio: el del sujeto. Éste, si en efecto se trata de él –toda la topología lacaniana no hace más que probarlo-, es porque no está donde se le espera –en el sitio donde un Yo gobierna visiblemente el discurso que se enuncia-, sino allí donde se le sabe buscar –bajo el significante elidido que el Yo cree haber expulsado, del cual el Yo se cree expulsado (1237).

Con este enfrentamiento sincrónico, Sarduy terminó de componer una nueva versión del barroco contemporáneo. En primer lugar, lo unió a los desarrollos teóricos franceses. Esta articulación tiene dos sentidos. Ante todo, sustentó el barroco con un discurso prestigioso y por el otro condujo su retórica a una indagación lacaniana de lo real. Esta unidad haría época, sobre todo en nuestro país, con Néstor Perlongher y Nicolás Rosa. Pero más importante aún es que supo calibrar el siglo XVII como un espejo de nuestra contemporaneidad. Porque, en definitiva, ¿por qué se podría pensar que el barroco fue la expresión artística y cultural de una crisis? En los términos de Sarduy, si el siglo XVII pudo abandonar el término de decadencia, es en la medida en que la retórica exuberante demostraba que había habido un sacudimiento general de los cimientos sólidos del mundo de la cultura. Esta inestabilidad es el descubrimiento de que el hombre se disuelve en los juegos de espejos y en la estructura del lenguaje. Si esta idea se formuló teóricamente con el psicoanálisis, ya se había anunciado durante el siglo XVII. Sarduy toma como referencia la lectura de Lacan sobre Velázquez:

El cuadro –añade Lacan- es una trampa: pide al ojo que deposite en él ese objeto parcial que es la mirada –interior de la visión-, la cual “se da con el pincel sobre la tela para que usted dé a luz la suya ante el ojo del pintor”.

Y si todo pudiera leerse en función de intersticio, de ranura; falla constituyente del sujeto cuya metáfora repercute en cada ilusión de unidad: la del autor, la del espectador, la del logos; ranura del párpado, desdoblamiento del nombre y hasta –no especularizable, escondida bajo la espejeante falda-, el sexo de la Infanta; Lacan hace un juego de palabras Infanta y *fente*, ranura (1240).

En definitiva, la elipse kepleriana hace coincidir tres cosas: la colocación de Sarduy en lo Otro de la Revolución, la definición del barroco como lo Otro crítico de la modernidad y la afirmación de que lo Otro es la estructura significativa primordial de lo reprimido. Según los textos, el escritor acentúa una u otra dimensión. Como vimos, a partir de *De donde son los*

cantantes Sarduy suprime del texto público sus opiniones sobre Cuba. Sin embargo, no deja de situarse del lado de los deseos reprimidos y de la crisis de las grandes totalizaciones. A pesar de su discreción, o bien a pesar de su ocultamiento de las operaciones políticas secretas que realiza desde du Seuil, Sarduy se coloca claramente en el espacio que Ávila le reserva a los desperdicios de la dialéctica de la Revolución. Ese lugar es el de *Cobra*, novela publicada dos años antes de *Barroco*, a la cual nos referiremos a continuación.

Cobra: neobarroco y utopía

En 1972, un año que para América Latina estuvo signado por éxitos, fracasos, promesas, críticas, autocríticas, explicaciones y encrucijadas, Sarduy publicó *Cobra*, su tercera novela. Si nos ajustáramos a las ediciones, concluiríamos que, en medio de una resonancia sin precedentes de la narrativa latinoamericana, el texto pasó casi inadvertido. Tuvieron que pasar casi diez años para que Edhasa, de Barcelona, volviera a publicarla en 1981. Pero *Cobra* tuvo lo que llamaríamos un “público lector intenso”. Como ya se dijo, ese mismo año Sarduy la tradujo al francés, con la colaboración de Sollers, y obtuvo el Prix Médicis Étranger.

La consagración que le proporcionó *Cobra* se basó sobre todo en la atención que la novela le despertó a Barthes. El crítico ya había trabajado sobre los textos de Sarduy. En mayo de 1967, en *La Quinzaine Littéraire*, publicó “Sarduy: la face baroque”, reseña de *De donde son los cantantes*; poco antes, en *Crítica y verdad* (1966), había retomado la idea del barroco que Sarduy había propuesto en “Sur Gongora” para reafirmar su propuesta de una lectura de la forma y el lenguaje literarios. Pero el verdadero punto de inflexión lo constituyó *Cobra*, porque en *El placer del texto* (1973) Barthes leyó la novela como uno de los grandes ejemplos de la literatura moderna. Por su acierto crítico y por tratarse de una serte de coronación literaria de Sarduy, merece citarse el párrafo entero que le dedica:

En *Cobra*, de Severo Sarduy (traducida por Sollers y por el autor) —escribe Barthes—, la alternancia es la de dos placeres *en estado de competencia*; el otro límite es la otra felicidad: ¡*más y más todavía!*, otra palabra más, otra fiesta más. La lengua se reconstruye en *otra parte* por el flujo apresurado de todos los placeres del lenguaje. ¿En qué otra parte? En el paraíso de las palabras. Es verdaderamente un texto paradisíaco, utópico (sin lugar), una heterología por plenitud: todos los significantes están allí pero ninguno alcanza su finalidad; el autor (el lector) parece decirles: *os amo a todos* (palabras, giros, frases, adjetivos, rupturas, todos mezclados: los signos y los espejismos de los objetos que ellos representan); una especie de franciscanismo convoca a todas las palabras a hacerse presentes, darse prisa y volver a irse inmediatamente: texto jaspeado, coloreado; estamos colmados por el lenguaje como niños a quienes nada sería negado, reprochado, o peor todavía, “permitido”. Es la apuesta de un júbilo continuo, el momento en que por su exceso de placer verbal sofoca y balancea en el goce (1997: 17-18).

El párrafo permite reponer algunas razones del éxito restringido de la novela. Siempre es importante recordar que se trata de un exiliado cubano, lo cual entorpecía su llegada a un

público latinoamericano masivo. Pero, a diferencia de *De donde son los cantantes*, ésta no es en modo alguno la razón principal. Si bien se puede decir que a grandes rasgos se trata de una novela, el texto de Sarduy es un experimento en el que lo que verdaderamente está en juego no son los conflictos de una historia, lo que se puede llamar “lo novelésco”, sino el lenguaje, la superficie de la escritura. Si se quiere, se trata de un texto de derroche, que arrincona la historia casi hasta su disolución. Además, *Cobra* es una novela controvertida para la época, porque describe los pormenores del transexualismo y la homosexualidad.

En una entrevista de 1978, Sarduy presentó una breve síntesis de *Cobra* que nos puede servir como punto de partida, razón por la cual no será abusivo citar *in extenso*:

Me movió [a escribirla], casi compulsivamente, una frase escuchada en una playa: “Cobra murió en jet en el Fukiyama”. Todo el libro puede ser, de modo muy transparente, el desarrollo de esa frase, su sacudimiento como decían los surrealistas. Cobra existió: era un travesti del Carrousel, de París, que efectivamente se mató en un accidente en Japón cuando la *troupe* regresaba de una gira por ese país. Está su vida, su transformación en otra cosa, y también la de su doble, un Cobra-macho que es un *blouson-noir* y que tiene mucho que ver con los que aparecen en la película *Scorpio Rising*, de Kenneth Anger, aunque con una diferencia: los de *Cobra* siempre “cortan” lo que puede volverse enfático con un acto anti-ritual: la sangre de una ceremonia sádica puede volverse Ketchup, el semen de la misma ceremonia, yogurt.

Cobra, que también es anagrama de Copenaghe, Bruselas y Amsterdam, trata de anular esa contradicción sexual, ese par de opuestos; creo que por eso tuve que ir a concluirla en el lugar donde, por excelencia, los opuestos se anulan y desaparecen, es decir, en un monasterio tibetano¹⁰⁰.

Como señala Barthes, la novela es una u-topía, con el doble significado de paraíso y de no lugar. Sarduy trabaja varias dimensiones de ese espacio. Ante todo, la posibilidad de una anulación de las oposiciones sexuales. Como veremos, ese proyecto tiene sus limitaciones. Asimismo, *Cobra* es, más que ningún otro de sus textos, el diseño de una patria imaginaria. Con esta tercera novela, el tema de Cuba desaparece por primera vez en su carrera, consagrándose a temas europeos y parisinos. El trabajo con el título, anagrama de las tres ciudades y nombre de un travesti de un club de París, lo exhiben con perfecta claridad. Sin embargo, como sucede con el resto de sus novelas, Sarduy la escribió en castellano y buscó una traducción y publicación simultánea en francés. Nacionalizado en ese país, el texto no fue un retorno nostálgico y literario a la patria, sino la elaboración de lo que Mary Louis Pratt llamaría una “zona de contacto” entre los dos países. Cuba es un significante reprimido, núcleo irrecuperable, caído, pulsional, del cual su texto sería el síntoma manifiesto. *Cobra* constituye el ejemplo más concreto, el eje alrededor del cual Sarduy elaboró esta relación elíptica con la isla natal. Como rastros, quedan en la novela dos citas centrales. La primera es un extenso fragmento del *Diario*

¹⁰⁰ La entrevista, titulada “Severo Sarduy: lluvia fresca sobre el flamboyant”, fue realizada por Danubio Torres Fierro y se publicó en la revista neoyorkina *Escandalar*, el número 3. Se cita por la reproducción de la *Obra completa* (1999: 1818).

de Colón, del 27 de octubre de 1942, que registra la llegada a la isla de Cuba. La segunda es una frase de Lezama Lima: "Prepárame la sopa mientras le pinto un ángel más", perteneciente como vimos a "Razón que sea", de *Espuela de plata*. Verdaderas amarras a la patria, este tipo de citas ponen de manifiesto que, del mismo modo que lo había propuesto Lezama, la novela desborda el plano real para abrir el campo de lo irreal. Pero ahora Sarduy planteó ese campo utópico a partir de las moralidades que surgieron con el caso Padilla y en consecuencia a través de su exaltación de la homosexualidad, el travestismo, la droga y la experimentación literaria, todos elementos que no tenían lugar en la escena pública cubana y que por lo tanto constituían lo reprimido.

Como en el resto de la obra de Sarduy, la crítica que se refirió a *Cobra* subrayó cuidadosamente su teatralidad. La posibilidad de suprimir los opuestos, y por lo tanto de poner en cuestión la subjetividad a través de un espacio utópico, está planteada, en *Cobra*, en este campo autónomo de la representación. Rodríguez Monegal hizo una lectura sumamente acertada en este sentido. En "Sarduy: las metamorfosis del texto" (1974), el crítico uruguayo anota prolijamente las transformaciones más claras que sufre el personaje. *Cobra* tiene muchas máscaras y ninguna esencialidad. En primer lugar, es un travestido que actúa en el Teatro Lírico de Muñecas. Luego aparece una réplica, un doble reducido, que llama Pup (nombre de una estrella, que se encuentra en la fase de enana blanca). Más tarde, *Cobra* es, entre otras cosas, el integrante de una banda de motociclistas, un lama tibetano que a la vez parece un hippie, un transexual y un turista que recorre la India. La novela no es la historia de un personaje, sino su transformación libre en el espacio abierto de la escritura. Rodríguez Monegal le da un sentido muy preciso a esta libertad textual respecto de las leyes referenciales del mundo cotidiano:

no hay tales metamorfosis del "protagonista", o de sus acólitos; hay sólo metamorfosis del texto: un texto que se vuelve sobre sí mismo (como una cobra) para citarse, criticarse, parodiarse, morderse su propia cola, formando una estructura perfectamente circular en cuyo centro sólo es advertible la ausencia del sujeto. Las máscaras de que se vale la protagonista (Pup, o la señora enajenada del sombrero cardenalicio el *blouson-noir* de Saint-Germain des Près, el falso lama/hippie auténtico de Ámsterdam, la cobra que se revuelve sobre sí misma) son apenas eso: representación de una representación de una representación que sólo existe a nivel del discurso (1999: 1737).

En *La estrategia neobarroca* (1987), Gustavo Guerrero continuó este enfoque. El crítico propone un esquema de lectura estructuralista, entendiendo este concepto no sólo en términos metodológicos, sino en lo que respecta al sustento ideológico más duro de esa perspectiva: analizar pero no interpretar, describir la forma sin apelar, prácticamente, al significado. En la introducción del volumen, el crítico explica estas elecciones a partir de la narrativa del escritor. Guerrero señala así que la obra de Sarduy "constituye un esfuerzo formidable por librar al género novelesco del sistema representativo de la "fábula" y por afirmar la autonomía verbal del texto literario ante las exégesis referenciales". Por esta razón, "concentrarse en una tópica sería

así no hacer justicia al texto”. A su vez, “el nivel en que puede plantearse con verdadero interés una lectura barroca de los relatos neobarrocos no es el de las semejanzas temáticas –siempre posibles, siempre virtuales–, sino el de las correlaciones estrictamente discursivas” (24). *Cobra* es sin duda el ejemplo acabado de esta lectura.

Huelga decir que en este trabajo hemos tomado un enfoque opuesto. Por muchas vueltas que se le dé al asunto, Sarduy fue un cubano exiliado, lo cual le da un sentido evidente a su obra. Pero *La estrategia neobarroca* es un volumen fundamental en dos sentidos. Por un lado, es un desarrollo de la teoría textual de Sarduy, una inscripción en la discursividad que, si no es del escritor, sí al menos lo es de la teoría literaria y los desarrollos psicoanalíticos y filosóficos franceses de los años '60 y '70. Por el otro, la delimitación formal de Guerrero le permite plantear una serie de precisiones insoslayables, la más importante de las cuales, en relación con *Cobra*, es la que establece sobre el personaje.

En la literatura moderna, la historia del personaje describe, de acuerdo con Guerrero, una parábola perfecta: “La curva se inicia con el esfuerzo de caracterización de la novela inglesa en el siglo XVIII, alcanza luego su apogeo con los Julien Sorel, los Heathcliff o los Raskolnikov, origen de tantas discusiones en materia de psicología” (111). Efectivamente, desde Jane Austen a las novelas de Dostoievski, la novela fue dándole cada vez mayor importancia al personaje. Planteó figuras problemáticas, contradictorias, cuyos conflictos fueron en ascenso, de manera tal que hay un contraste de énfasis, más que de concepción, entre las dificultades por las cuales atraviesan los personajes de *Orgullo y prejuicio* para lograr un buen casamiento y el profundo drama psicológico de una novela como *Crimen y castigo*. Según Guerrero, el personaje ganó con esto el centro de la narrativa, convirtiéndose en el foco casi exclusivo del interés del escritor. Sin embargo, se observa una declinación a partir de principios del siglo XX, primero a través de Proust y Kafka, y finalmente con el *Nouveau Roman*. Este sector de la curva puso en crisis la identificación entre personaje y persona. Así, se llegó a constatar que entre ambos conceptos existen discrepancias fundamentales. Como ya se dijo, el punto de partida de Sarduy, con *Gestos*, fue el *Nouveau Roman*. Pero, como observa Guerrero, Sarduy avanzó un paso más en el cuestionamiento de la noción de personaje:

Siguiendo la evolución descrita –continúa el crítico–, la configuración de los protagonistas en las novelas de Severo Sarduy expresa una crítica de la noción tradicional. Sin embargo, su estrategia es aquí muy distinta a la de los *nouveaux romanciers*. Más que hacer abstracción del personaje (piénsese en algunos de los “tropismos” de Nathalie Sarraute) o reducirlo a su campo focal (piénsese en el hipotético marido-narrador de *La jalousie*), Sarduy va a jugar con los diversos elementos que lo constituyen componiendo y descomponiendo a placer, página en página, una serie de criaturas en constante metamorfosis que representan una burla del “efecto-personaje” dentro del texto, una nueva carnavalización de la seriedad realista (1987: 113).

Como en las otras novelas de Sarduy, *Cobra* rompe el nexo entre personaje y persona, y por lo tanto entre literatura y realidad, al poner un marcado énfasis en la teatralidad. La primera imagen que tenemos del/la protagonista, al principio de la novela, es precisamente la de alguien disfrazado (se trata de un travesti) que actúa en el “Teatro Lírico de Muñecas”. El nombre del establecimiento, incluso, establece una gran ambigüedad respecto de los integrantes de la *troupe*. Están en una zona difusa entre el género humano y los muñecos de plástico. En las primeras páginas de la novela, Sarduy explota esta confusión. Cobra, en lugar de peinarse, “se alisaba las enmarañadas fibras de vidrio” y “Empezaba a transformarse a las seis para el espectáculo de las doce; en ese ritual llorante había que merecer cada ornamento: las pestañas postizas y la corona, los pigmentos, que no podían tocar los profanos, los lentes de contacto amarillos” (428). La directora del teatro se dedica con especial cuidado a Cobra:

Desde que amanecía escogía sus trajes, cepillaba sus pelucas, disponía sobre los sillones victorianos casacas indias con galones de oro, gatos vivos y de peluche; ocultaba entre cojines, para que la sorprendieran a la hora de la siesta, acróbatas de cuerda y encantadores de serpiente que al ser tocados ponían en marcha un *Vals sobre las olas* con chirridos baritonales, de flautilla de lata (429-430).

Además de la teatralidad, Sarduy rompe el vínculo entre el personaje y la persona al eliminar, como en la mayor parte de sus novelas, la estructura familiar. En “La nación desde *De donde son los cantantes a Pájaros de la playa*”, González Echeverría sostiene en este sentido que “El conjunto de personajes se constituye de manera más bien fortuita, y estos se relacionan o reproducen de forma teogónica, nunca de la manera biológica convencional. En Sarduy hay matronas, pero no madres; proxenetas, pero apenas padres” (1997: 61). En *Cobra*, lo mismo que en sus primeras novelas, no hay psicología ni conflicto existencial, no hay familia ni complejo de Edipo. La ausencia de novela familiar es la responsable de otro de los rasgos que González Echeverría distingue con claridad en *La ruta de Severo Sarduy*: la falta de “un foco de sentido que cohesionen los elementos que lo arman”. Por esta razón, “el lenguaje está constantemente lanzando destellos de significación que no son recuperables desde un centro emisor o receptor, que no constituyen unidades de sentido pertenecientes a un sistema superior” (155).

Entre estas dos observaciones, la falta de un foco de sentido y la ausencia de grupos familiares, existe una importante relación. En la novela del siglo XIX, que es la expresión clásica del género, el núcleo familiar es determinante para la trama: Jane Austen y los conflictos para conseguir un matrimonio adecuado, Balzac y la repetición de las prácticas de los padres, como en *Eugenia Grandet*, Zola y la herencia de sangre, Dostoievski y la psicología atormentada, Tolstoi, en la gran *Ana Karenina*, y Flaubert, en *Madame Bovary*, textos sobre el hartazgo matrimonial y la infidelidad. Todavía en la narrativa del *boom* la novela es en parte una novela familiar. *Cien años de soledad*, *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces* son ejemplos conspicuos en este sentido. En estas novelas, la familia, el foco de sentido y los

vínculos representativos entre el personaje y las personas conforman un todo. Por supuesto, aunque existen innumerables variaciones y matices, la presencia del padre, de la ley del padre, del apellido que establece los intercambios matrimoniales o de la sangre que transmite fatalidades, organiza las rebeldías de la trama y las aceptaciones del final.

Como señala González Echeverría, Sarduy se desentiende de la novela familiar. Sin embargo, no debemos confundir el ropaje imaginario con la estructura despojada que lo organiza. Podemos comprenderlo a partir de Lacan. Si bien Lacan expuso con notable claridad los tiempos del Edipo (una de las propuestas más instructivas, en ese sentido, es la de *Las formaciones del inconsciente*, en las clases del 22 y el 29 de enero de 1958), discutió cada vez con mayor insistencia esa reducción del psicoanálisis a la historia de un mito. Por esta razón, incluso en el seminario recién citado, prefirió el concepto de castración. En “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis” (1958), elabora este corrimiento al presentar la metáfora del nombre del padre como el significante de la castración y por lo tanto como el eje estructural del sujeto. Para decirlo de manera sintética, durante el estadio del espejo el infante comienza a establecer las primeras simbolizaciones. El deseo de la madre funciona como significante. El chico se posiciona imaginariamente como el significado, o bien como el objeto de ese deseo. El padre interviene como significante, estableciendo la sustitución metafórica, mediante la cual el sujeto ingresa al mundo de la palabra, al paso que la primera simbolización de la madre cae en lo reprimido. La metáfora paterna, que en los desarrollos teóricos posteriores se desdobra en función fálica y rasgo unario, es el significante que se extrae del conjunto y que por lo tanto organiza lo simbólico. Como tal, es irrepresentable. Pero todos los significantes que utiliza el sujeto lo representan a su vez. Para Lacan, la psicosis se explica por la forclusión de la metáfora del nombre del padre. Esto significa que el sujeto no pudo obtener el significante que lo separe del deseo de la madre y que lo instale correctamente en el cuadrante que le permite discernir y articular lo real, lo simbólico y lo imaginario.

Si bien, como señala González Echeverría, en todas sus novelas, con excepción de *Cocuyo* (1990), Sarduy suprimió la novela familiar, esto no significa que no hubiera seguido la estructura básica a la que se acaba de hacer mención. Como vimos, en *Gestos* la red semiológica de la ciudad está organizada a partir del significante de la Revolución; en *De donde son los cantantes*, la nación es la que cumple ese papel estructurante. En los dos casos, el concepto que se extrae de la trama constituye el “foco de sentido” al que se refiere González Echeverría. La diferencia que plantea *Cobra* se puede comprender a partir de la misma estructura. La novela es lo que podríamos llamar un “texto psicótico”. Esto se debe a que los personajes no están sostenidos por una metáfora unívoca de la ley. En *Cobra*, el lenguaje opera sobre el cuerpo. Si en Lacan la castración es un corte fundante e irreversible, mediante el cual el sujeto queda atado a lo simbólico, en el texto esquizofrénico de Sarduy los operadores del lenguaje en el cuerpo son ellos mismos cambiantes y pueden borrarse a poco de ser trazados. En ellos opera una

metáfora loca, sustituible y perecedera. Por esta razón, los personajes no tienen una personalidad estructurada, sino que se arman y desarman como si sus diferentes facetas fueran los efectos de una modulación del lenguaje.

Este aspecto desde las primeras páginas de la novela. Sarduy propone, en esos tramos iniciales, una mixtura entre teoría literaria y narración a través de una serie de fragmentos mediante los cuales elabora descripciones contradictorias de los pormenores del Teatro Lírico. Así, el relato avanza a partir de los siguientes enunciados: “La escritura es el arte de la elipsis”, “La escritura es el arte de la digresión”, “La escritura es el arte de recrear la realidad”, “La escritura es el arte de restituir la Historia”, “La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden” y “La escritura es el arte del remiendo”, debajo de los cuales se presenta un tramo del relato que, aparte de ser subrayadamente falso y contradictorio, establece, como un poliedro, lo que podría ser la narración. Por supuesto, como es lo único que se tiene, ante esas versiones el lector no tiene otra alternativa que aceptarlas y rechazarlas a la vez.

En estos pasajes, Sarduy describe de manera cambiante y de diferentes ángulos, como si fueran los mundos posibles de Leibnitz, a un personaje que se llama Eustaquio. En el Teatro Lírico, se ocupa de maquillar a las artistas del teatro y escribirles en los cuerpos los textos del libreto que deben representar. Como la propia Cobra, este personaje es irreal y contradictorio. En principio, aparece enmarcado debajo de la tesis de que “La escritura es el arte de la digresión”. Con olor a hachís y curry, con “un basic english”, es un indio costumista, es decir, proviene de la India y oficia como vestuarista de la compañía teatral. Pero, como ya se dijo, en lugar de vestir a las actrices, les pinta sus cuerpos con arabescos y les escribe en algunas zonas el texto de la pieza a representar: “En las manos les escribía, con azafrán y bermellón, los textos de entrada a escena, los más olvidables, y el orden en que debían recitarlos, y en los dedos, con diminutas flechas, un esquema de sus primeros desplazamientos” (432).

Cuando la novela cambia de registro y plantea que “La escritura es el arte de recrear la realidad”, el personaje se transforma en una figura viril, que ostenta su masculinidad en la corbata: “No ha llegado el artífice himalayano, como se dijo, alhjadito y pestiferante, sino con un recién planchado y viril traje cruzado color crema —en la corbata de seda una torre Eiffel y una mujer desnuda acostada sobre el letrero Folies Chéries” (432). Pero luego la novela niega con un rotundo “no” esta versión. Afirma que “La escritura es el arte de restituir la Historia” y a continuación presenta una biografía del personaje. “El orfebre dérmico”, como lo denomina en esta oportunidad, es un viejo luchador de la corte de un maharajá perteneciente a Cachemira. Luego de una revolución, que podríamos situar aproximadamente a fines de los años '40, escapa con una maleta llena de joyas, que dilapida en burdeles y apuestas pugilísticas. En Benarés anima una escuela de lucha y en Ceilan se dedica al comercio de infusiones. Pasa luego a Colombo, donde oficia de concesionario de especies, hasta que huye al perder una pelea, mientras el incendio arrasa la carpa del circo que alberga a los vencedores. En Esmirna, reduce a

golpes a seis luchadores turcos. En un lupanar, entre mujeres y eunucos, recibe el apodo de Eústaquio por parte de la matrona (en realidad, se trata de un griego obeso, de taco alto y flor en el pelo). Con ese nombre pasa a Occidente. Se dedica al contrabando de marfil en los rastros judíos de Copenaghe, Bruselas y Amsterdam, cuyas letras iniciales forman, como vimos, el nombre de la novela. Cultiva entonces “un inglés clásico y unos cabellos negros y brillantes que, sobresaliendo de un bonete de gamuza verde, se continuaban con una barba oficialmente oriental, peinada y lacia” (434).

En “La escritura es el arte de descomponer un orden y componer un desorden” se cuenta lo que sucedió después. La Señora del Teatro Lírico de Muñecas lo encuentra en un baño turco de los suburbios de Marsella. La primera sorpresa es la enormidad de su anatomía: Vishnú lo había agraciado, sin duda, al punto de que a la Señora se le pasó por la cabeza Ganecha, el dios elefante. A párrafo seguido hay un cambio de ambiente: “Aprovechemos esos vapores –dice el narrador- para ir disolviendo la escena” (435). Eustaquio aparece de nuevo con “plena posesión de su pericia escritural, “que vela sin vestir y orna sin ocultar”, aprestando para el espectáculo a las modelos del Teatro Lírico de Muñecas” (435). Pero una vez que ha dado las últimas pinceladas a esta biografía, hay un nuevo golpe y, debajo de la consigna de que “La escritura es el arte del remiendo”, desmiente todo lo dicho:

¡Sólo un tarado pudo tragarse la, a todas luces, apócrifa historietta del pugilista que, de buenas a primeras, aparece en un cuadro flamenco y renuncia a su fuerza de macho de pelo en pecho nada menos que para encasquetarse un bonete verde y ponerse a traficar florines! ¡Vamos, hombre!

Es cierto que Eustaquio amenizó la corte de un maharajá, pero, como era de esperarse, en tanto que bailarina desnuda y coreógrafo ritual; es cierto que peina “seda de caballos”: la guarnece de claveles –que se pega con scotch tape- para bailar bulerías (440).

Si bien el personaje exhibe la teatralidad de *Cobra* y es uno de los ejemplos más claros de las libertades literarias con las cuales trabajó Sarduy, al mismo tiempo es importante porque pone en evidencia uno de los axiomas de su literatura: la escritura opera sobre el cuerpo. Para Sarduy, la escritura y la pintura son libretos proyectados sobre el cuerpo. Otro tanto se puede decir del tatuaje. El tatuaje es una marca polimorfa en el cuerpo. Puede establecer sistemas de pertenencia y parentesco, puede exhibir intereses perdurables o pasajeros, formas de sentir y pensar, declaraciones de amor o de odio. En definitiva, en todos estos casos se trata de una imagen o una idea que se hace cuerpo en el sujeto. Como se trata de una exhibición, lo menos que puede decirse es que es una mancha que el hombre o la mujer generan bajo la luz de esa mirada. Lo mismo sucede en el Teatro Lírico de Muñecas. La escritura no es el cuerpo, sino que es una forma mediante la cual Eustaquio opera sobre el cuerpo, de manera tal de enmascararlo por un lado, y por el otro de situarlo, colocarlo, violentarlo para la actuación.

Según González Echeverría, una de las referencias insoslayables para la lectura del Teatro Lírico de Muñecas es *La farmacia de Platón* de Derrida. Escribe el crítico:

El relato principal de la primera parte toma lugar en el Teatro Lírico de Muñecas, burlesco que nos recuerda el Shanghai de *De donde son los cantantes*, pero que también evoca inmediatamente la Farmacia de Platón derridiana; es decir, el ámbito de la escritura y de la farmacopea destinada a la transformación física. En su conocido ensayo, Derrida demuestra cómo Occidente ha reprimido la escritura en favor de la voz, cómo aquélla se asocia al Oriente y encarna en un dios ambiguo que envenena y cura a la vez, y que lleva la cuenta de los muertos (1987: 156).

Eustaquio, que viaja de Oriente a Occidente y se convierte en un especialista de la escritura y la pintura en el cuerpo, representa perfectamente bien el mito al que alude Derrida. Su historia está contada a partir de las tesis sobre la escritura y su viaje es a la vez una transformación, del mismo modo que su arte consiste en metamorfosarse a los modelos del teatro. Pero en el caso de Sarduy la escritura no se enfrenta a la voz, sino al cuerpo. Opera sobre el cuerpo, lo transforma, lo obliga a que se coloque de un modo o de otro y a que se haga cargo de un relato. Es el artífice, doble del escritor, de las metáforas locas a partir de las cuales éste manipula a los personajes y los hace maleables, en el devenir utópico de la novela.

Los erotismos

La primera parte de *Cobra* pone en juego los dilemas del transexualismo. El personaje quiere ser Greta Garbo durante su actuación en *La dama de las camelias*. Sin embargo, hay una parte del cuerpo que resulta incongruente con esa imagen. Al principio del relato, ese resto, ese suplemento, se ubica en los pies. En el párrafo inicial de la novela, antes incluso de introducir su nombre, lo que Sarduy enfoca son esos pies que desentonan del resto del cuerpo, a los que somete a todo tipo de métodos de reducción. Los encierra en hormas, les aplica compresas de alumbre, los somete a baños calientes y fríos, los fuerza con mordazas, los introduce en un aparato de su invención, consistente en armaduras de alambre que va achicando, retorciéndolos con una tenaza; Cobra intenta también los curetajes y la magia, pero en vano. En el segundo capítulo, después de haber presentado a Eustaquio, Sarduy repite el mismo párrafo y avanza una nueva solución:

Un mediodía en que, vencidas las cambreras, indagaba en los ficheros de la Biblioteca Nacional, creyó encontrar la solución en el "*Méthode de réduction de testes des sauvages d'Amérique selon l'a veue Messire de Champignole serviteur du roy*". En el burlesco se corría que había fletado un comando para investigar el procedimiento in situ, sobornando etnólogos, hipotecado su alma; se aventuró que todo lo pagaba la CIA y no era más que una maquinación de su doble —la Cadillac— para arruinarla por la base y sustituirla definitivamente en el Teatro Lírico de Muñecas (442).

En principio, el trabajo sobre los pies no pasa de una mera corrección estética. Los cirujanos plásticos viven de este tipo de discrepancias entre el cuerpo propio y las imágenes retocadas de maquillaje material y tecnológico a través de las cuales se imponen estereotipos. Los pies están cargados de erotismo y, en lo que respecta al travestismo, es uno de los límites de la transformación, como sucede con las manos o con la nuez. Constituyen las partes visibles de la masculinidad. Pero con una de las drogas, que Cobra ingiere junto con la Señora, la novela toma un rumbo diferente. En lugar de reducir los pies, los narcóticos producen un efecto inesperado: aparecen en el mundo, súbitamente, un doble de Cobra y otro de la Señora, copias vivas pero reducidas, feas y arrugadas. Para caracterizarla, Sarduy introduce dos epígrafes tomados de textos de astronomía. En uno de ellos, de Fred Hoyle, se comentan algunas características de las estrellas llamadas “enanas blancas” y se añade que “Una enana blanca célebre es Pup, el compañero de Sirius”. El doble de Cobra se llama, en consecuencia, Pup.

Como todos los intentos de convertirse en mujer fracasan de manera cada vez más incontrolable, Cobra opta por la cirugía. Viaja en búsqueda del doctor Ktazob, “que en taimado raspadero tangerino arranca de un tajo lo superfluo y esculpe en su lugar lúbrica rajadura” (473). Primero llega a Madrid, donde quieren disuadirla por ser un acto pecaminoso. Pasa a Toledo, donde se encuentra con Auxilio y Socorro. En Tánger, ciudad de la utopía, el espionaje y el contrabando, célebre por su transculturación, comienza a encontrar pistas sobre Ktazob. Cuatro drogadictos de Ámsterdam “le susurraron en un fumadero del puerto que el Doktor había aparecido en una mancebía estrangulado con una máscara coreana, víctima sin duda de un marinero dejado, en la transformación, a medias” (481). Un curtidor de Marrakesh le advierte que desista de la búsqueda, después de seducirla y robarle el dinero. En un bar rococó se encuentra con William Burroughs. El escritor le anota en un ticket la biografía del Ktazob. El Doktor se había hecho rico con las operaciones de cambio de sexo y la desfiguración de viejos nazis. Su vida se desenvolvía, de un tiempo a esa parte, en los viajes de la droga. Cerca del Sahara, en el sótano de una choza, que disimula una Alhambra que a su vez disimula un burdel polinesio con biombos tapizados de azul, pasa sus días entre pipas de kif que nunca se apagan, narguiles de opio y frascos desbordantes de mescalina, harmilina, LSD, bufotenina, muscarina y bulbocapnina.

La búsqueda parece infructuosa. Pero una tarde alguien le comenta que fue ayudante del Doktor. Poco después, se aparece en su camerino la Cadillac, otra de las integrantes del Teatro Lírico, que había competido con ella por el lugar estelar. Con traje y fumando un cigarro, traficante de blanca, le comenta entonces que con algunos pinchazos Ktazob había logrado transformarla en hombre. Le revela entonces el paradero del cirujano:

Si quieres con estas gomas –con el índice y el pulgar, como si fuera a destornillarlos, le pellizcaba los pezones- botar lo que te sobra, no pierdas tu tiempo en los recovecos de la Medina: como una carta robada que la policía no encuentra porque está expuesta sobre la

chimenea, como el nombre del país entero, que nadie ve en el mapa, Ktazob se oculta en lo más visible, en el centro del centro. Dale ese enchufe a la anciana que te lo fletea. Ah, y ve de mi parte, rica; te dejará bien rajada. Me reservas, eso sí, el estreno (484-485).

El fragmento alude a "La carta robada". En este sentido, Ktazob se identifica con el significante (recordemos que en el seminario sobre el cuento de Poe Lacan comprende de este modo la carta, cuyo desplazamiento organiza las escenas y determina las diferentes posiciones subjetivas de los personajes). Cuando finalmente llega a la mesa de operación, Sarduy lo ratifica con toda claridad. El Doktor corta el cuerpo al mismo tiempo que funciona como significante de la castración. Para describir el procedimiento, Sarduy utiliza las siglas de la estructura lacaniana: el sujeto (S), el Otro (A), el objeto (a) y el Ideal del yo (I). Con esas letras, presenta un diagrama propio de la transformación sexual. En la operación intervienen, así, cinco personajes. Cobra es el sujeto, Ktazob el Alterador (A), Pup la alteradita (a); asimismo, hay dos instructores (I), que deben orientar al sujeto y al objeto. Según explica Ktazob, el desdoblamiento obedece a que la operación debe hacerse sin anestesia. Por consiguiente, a través de un procedimiento psíquico, los Instructores transfieren el dolor de Cobra a Pup.

Luego de la operación, Cobra aparece con un cuerpo femenino, pero con una cabeza deforme, caminando entre la gente a la salida del subterráneo. Poco a poco, sin embargo, la cara se va determinando. Primero se parece a Verónica Lake y luego a Theda Bara. Llega entonces, con los atributos de la mujer, al Teatro Lírico de Muñecas. Pero la castración real, que produjo en ella una imagen cercana al ideal, genera el efecto inverso en el plano simbólico. La Señora sale entre las otras, se acerca a ella y la reconoce, diciéndole: "Es él".

En la segunda parte, Cobra es un joven homosexual que se une a un grupo de motociclistas, luego transformados en peregrinos a la India. Sarduy explora las posibilidades de las hordas contemporáneas. Como reverso de la castración de Ktazob, el primer capítulo describe el rito iniciático mediante el cual otros cuatro personajes, Escorpión, Tótem, Tundra y Tigre lo incluyen en el grupo. Viajan en las motocicletas hasta un claro. Tundra le acerca una caja, de la que salta un animal baboso que se adhiere a su cara. Luego lo atan a un árbol y lo vejan. Finalmente le dan el nombre. Toman la campera de cuero y lo dibujan con pinceles en la espalda. A partir de entonces, Cobra pertenece a la horda y participa de los viajes de la droga, la peregrinación a la India, los erotismos grupales. Como en la primera parte, el nombre, como marca de pertenencia a la tribu, es precario. El personaje puede cambiarse de campera para ser otro. En este sentido, la segunda parte propone la misma plasticidad literaria de la primera.

En la entrevista citada al principio de este comentario, Sarduy afirma que *Cobra* trata de anular la contradicción sexual. Pero de la novela es inevitable concluir otra cosa. La operación quirúrgica que funciona como bisagra de las dos partes demuestra las libertades y los límites del texto. Por un lado, resulta llamativo que la castración sea en definitiva un fracaso. Cobra entra con un cuerpo de hombre y sale con uno de mujer; pero primero es ella y después él. Entre el

lenguaje y el cuerpo hay una contradicción. Esto parece sugerir que Sarduy logra su utopía. En los dos casos, el personaje es al mismo tiempo hombre y mujer. Por otra parte, la castración es un acto preformativo que tiene la misma plasticidad que las metáforas locas del Teatro Lírico y las metáforas drogadas de las hordas homosexuales. Pero si el personaje es simultáneamente hombre y mujer, lo menos que puede decirse es que cada una de esas caracterizaciones obedece a niveles diferentes. Antes de la operación quirúrgica, Cobra se asume como mujer en el lenguaje y es un hombre en cuanto a la imagen corporal; tras la castración de Ktazob, es una mujer en lo imaginario y un hombre en lo simbólico. Esta discrepancia es el límite con el que se topa el proyecto de Sarduy. La castración impone la diferencia sexual y elimina la posibilidad de una plenitud. No hay afuera del lenguaje, no hay posibilidad de sustraerse a la oposición él/ella, mucho menos en un texto literario. Éste es el límite de la novela de Sarduy.

Sin embargo, *Cobra* también propone una libertad. Podemos comprenderla a partir de las siguientes palabras de Barthes, de la *Lección inaugural*:

En la lengua, pues, servilismos y poder se confunden ineluctablemente. Si se llama libertad no sólo a la capacidad de sustraerse al poder, sino también y sobre todo a la de someter a nadie, entonces no puede haber libertad sino fuera del lenguaje. Desgraciadamente, el lenguaje humano no tiene exterior; es un a puertas cerradas [...]. Pero a nosotros, que no somos ni caballeros de la fe ni superhombres, sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas a la lengua. A esta fullería saludable, a esta esquiva y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo lo llamo: *literatura* (1997: 121-122).

En *Cobra*, las trampas a la lengua se encuentran en el uso loco de las metáforas de la castración. Sarduy coloca su texto en el límite de la utopía y hace maleable el significante de la ley. Ésa es su revolución. Y esto nos devuelve al principio de este capítulo. Si bien *Cobra* no toma a Cuba como tema principal, el texto puede pensarse como un trabajo con los restos no totalizados de la dialéctica de la Revolución. La rígida moralidad que se erigió tras el caso Padilla contrasta con la maleabilidad de la ley metafórica que propone Sarduy. La subversión literaria consiste en el enloquecimiento de las metáforas y el contacto con los deseos prohibidos y los restos caídos de la sociedad.

Pero ese sujeto maleable que propone Sarduy se parece, en términos estructurales, al tipo de subjetividades que habitan en la contemporaneidad. En las sociedades actuales, el control no se ejerce a partir de grandes totalizaciones, sino a través de formas abiertas, que cambian plásticamente de un momento a otro. Por poner un ejemplo evidente: en Internet, cualquiera puede asumir diversas personalidades a lo largo del día. El usuario a la mañana puede ser una mujer y a la noche un hombre que arropa a sus hijos antes de dormir. Pero para Sarduy no hizo falta que la existencia de Internet. En los años '80, el escritor comenzó a darse cuenta de que el neobarroco poco a poco pasó integrarse a la nueva hegemonía liberal. Como vimos, esto parecía

anunciado desde la época de *Mundo Nuevo*. Sarduy lo vio finalmente cuando los sueños de los '70 quedaron atrás.

A esos años de decepción se hará referencia en el capítulo que sigue, con el que se concluye este estudio de la obra del escritor.

V. AÑOS OTOÑALES

El último tramo de la vida de Sarduy, desde los años '80 a su muerte por el sida en 1992, es un período en el que la nota característica es un desengaño que al final se transforma en desolación. En principio, esta actitud se debe a su evaluación de la literatura y el arte contemporáneos. Para Sarduy, el ciclo de subversión del que participó en los años '60 y '70 comenzó a cerrarse irremediablemente, porque la estética de la ruptura progresivamente se fue institucionalizando. En una entrevista de 1985, le comenta lo siguiente a Julio Ortega:

En Nueva York, pero lo mismo puede ocurrir ahora en París, volví al hotel en un verdadero estado de depresión, simplemente porque mi primer reflejo no fue decir: "La pintura actual es pésima", sino "He envejecido" [...] Quizá, en estos países superdesarrollados, a nadie le interesa crear una significación, literaria o plástica, que resulte subversiva, irrecuperable, y que, de un modo u otro, amenace el sistema establecido, el confort, el pensamiento común¹⁰¹.

Al final de este último tramo de su vida, se le añade a Sarduy la constatación de la enfermedad. La muerte próxima lo sume en una desolación pronunciada y en una constatación del fracaso. Escribe, por ejemplo, en "El estampido de la vacuidad", un cuaderno en el que hace anotaciones hasta el último momento de su vida:

En el exilio elabora trabajosas ficciones en que seducen las frases cinceladas y la destreza con que se enlazan las volutas barrocas, aunque, llegado el punto final, todo se disuelva y olvide.

Esos modelos de perseverancia se publican con la condescendencia de los lectores, la indiferencia algo burlona de las multitudes y esa forma de postergación respetuosa que son las tesis universitarias y la traducción a idiomas inextricables (1999: 112).

El sida es una enfermedad simbólica para la subversión de los marginales y las identidades minoritarias. Como señala Perlongher en "La desaparición de la homosexualidad", es la frontera que demarca la extinción no de la homosexualidad, sino de la experiencia subversiva que ésta tenía como ruptura del familiarismo y las normas burguesas. Ciertamente, el sida constituye la constatación última de un largo proceso que viene de tiempo atrás. Pero es a la vez la prueba rotunda de que la experiencia homosexual comienza un nuevo período, que consiste en la integración a los dispositivos de normalización de la sociedad burguesa. Perlongher festeja, ya en 1991, el triunfo seguro de la diferencia sexual y de las luchas por el reconocimiento y el trato igualitarios (si bien, como sabemos, éste es un proceso que, en la Argentina, recién termina de consolidarse en el 2010). Pero encuentra al mismo tiempo que las identidades minoritarias, definidas a partir de la sexualidad, han perdido el poder subversivo del pasado. El último tramo de la obra de Sarduy integra estas dos cuestiones. Por un lado, el

¹⁰¹ La entrevista, titulada "Severo Sarduy: escribir con colores", se publicó originalmente en *Diario 16*, Madrid, 23 de junio de 1985. Se cita por la reproducción de la *Obra completa* (1999: 1824-1825).

desengaño ante un arte y una literatura que se han integrado finalmente a la cultura burguesa; por el otro, la amargura de la enfermedad y la muerte que sabe segura. En estos años de pesimismo, Sarduy redefine el barroco. Antes, como vimos, se trataba de una estética del vacío; ahora, con la amargura a cuestas, elabora un barroco místico, con el que intenta abordar el núcleo de lo real. A estos tres temas nos dedicaremos a continuación.

Transformaciones culturales.

Las razones para el desengaño de Sarduy hay que buscarlas en la transformación cultural que se operó entre los años '70 y '90. Si bien el escritor no participó de la gran oleada revolucionaria que atravesó el mundo (llamativamente, no le dedicó una sola línea al Mayo Francés), reivindicó para sí un espacio de subversión cultural, especialmente a través de *Cobra* y *Barroco*. Pero éste no es un espacio individual. Por el contrario, ambos son lo que llamaríamos "textos de época". Por un lado, con ellos Sarduy se inserta en lo que entiende como una crisis de la modernidad. Hay un quiebre epistemológico, cultural y urbano; la época se desarma bajo los efectos de un cáncer imparable y universal. Por otra parte, Sarduy no sólo pone de manifiesto esta inestabilidad del mundo en el que se incluye, sino que además se propone contribuir a la subversión cultural a través de esos vectores de fuerza que encuentra en la homosexualidad, la marginalidad y la experimentación formal. Escribe en *Barroco*:

Nada puede situarnos, definir dónde estamos en un espacio "absoluto, verdadero y matemático" —newtoniano—: el continente uniforme, el soporte infinito e imperturbable de las cosas, está desprovisto de toda realidad, nada podrá garantizarnos, ni siquiera, si estamos en reposo o en movimiento —a menos que giremos alrededor de algo o que seamos el centro de una rotación circular—, ni tampoco cuándo ocurre ese "estar": tiempos locales, fragmentados, contradictorios, envolventes; espacios variables, condicionados por la situación del que los mide: sólo una certidumbre impide la dispersión total, el desajuste de las redes: la velocidad, constante, de la luz en el vacío, poco importa la velocidad relativa del cuerpo que la emite, ni la del que la recibe. Fuera de esa abstracción, imposible determinar un punto, situar una referencia: de este lado, en el Espacio-Tiempo, sólo existen puntos eventos representables por líneas: su continuar a existir, su estiramiento en el tiempo; el punto sería un evento instantáneo, sin origen ni trazas: surgimiento del cuerpo, inmediata desaparición (1241).

Semejante inestabilidad de la experiencia, el pensamiento y la acción impiden que el ensayo pueda dar una visión lo suficientemente compacta como para que la pensemos como una ideología, mucho menos como una tradición que unifica el pasado para ratificar el presente, porque en definitiva ese presente no es un presente que pueda ratificarse, sino más bien una constatación del caos avasallador que el ensayista intenta comprender sólo parcialmente. La descripción vale además como una lectura de la propia obra de Sarduy. La explosión inicial de *Escrito sobre un cuerpo* se continúa en este desorden fragmentario al que lo único que podría ordenar es la incertidumbre, el vacío de una sustancia que causa la experiencia excesiva y

múltiple del mundo. Si la ciudad, el mapa habitable, el mapa epistemológico y el mapa político que se sobreimprimen en su cartografía, estalló en el '68, Sarduy lo único que puede hacer todavía en el '74 es ubicar un mosaico con demasiados agujeros, presentar una instantánea apenas comprensible. No, todavía no es el tiempo de presentar una tradición, una ideología, una visión de mundo nacida desde la hegemonía; al contrario, es aún el optimismo de que el mundo se fracture en múltiples puntos de fuga.

Otro tanto se puede decir del libro de poemas *Big Ban* (1974). En ese volumen recopila textos ya publicados (*Mood Indigo* y *Overdose*) y sin publicar (el inédito *Poemas Bizantinos* y la sección del libro llamada *Big Ban*). Desde el título revela su propósito. Sarduy busca asumir en términos literarios la inestabilidad que provoca la idea de que nos encontramos en un universo en expansión. La sección "Flamenco" es particularmente representativa del conjunto. El punto de partida lo constituyen cuatro poemas en prosa, que tienen una forma tradicional. Luego, los poemas comienzan a dibujar figuras en el espacio. Primero hay un pequeño texto, constituido por cinco versos que dicen "muros blancos", un sexto, corrido a la derecha, en el que se lee "puertas negras", y uno que concluye con "lejana y/o sola" (1974: 134). A partir de entonces, hay una alternancia entre el uso de la prosa y la disposición de caligramas abstractos. Sarduy propone una tensión entre el poema basado en el significante y el poema que disuelve el significado al convertir la palabra en una suerte de pincelada sobre la página. La siguiente sección, "Mood Indigo", exhibe el triunfo de esta perspectiva. Poco queda del sentido lingüístico (el jazz, nombres de integrantes de orquesta, menciones a la droga y a La Habana). Por el contrario, el lenguaje está prácticamente disuelto en el efecto plástico de la serigrafía.

En los años '70, Sarduy se incluyó en la perspectiva política de *El Antiedipo*, de Deleuze y Guattari. Si Sarduy abandonó la Revolución real de su país, no se incluyó simplemente en un capitalismo europeo, sino que trató de buscar las líneas de fuerza que lo revolucionaran. En este sentido, y aunque nunca abandonó la regulación del significante, Sarduy es un deleuzeano. Veamos, por ejemplo, este pasaje de *El Antiedipo*:

La axiomática social de las sociedades modernas está cogida entre dos polos, y no cesa de oscilar de un polo a otro. Nacidas de la descodificación y de la desterritorialización, sobre las ruinas de la máquina despótica, están presas entre el Urstaat que querrían resucitar como unidad sobrecodificante y reterritorializante y los flujos desencadenados que las arrastran hacia un umbral absoluto. Vuelven a codificar con toda su fuerza, a golpes de dictadura militar, de dictadores locales y de policía todopoderosa, mientras que descodifican o dejan descodificar las cantidades fluyentes de sus capitales y de sus poblaciones. Están presas entre dos direcciones: arcaísmo y futurismo, nearcaísmo y ex-futurismo, paranoia y esquizofrenia. Vacilan entre dos polos: el signo despótico paranoico, el signo-significante del déspota que intentan reanimar como unidad de código; el signo-figura del esquizo como unidad de flujo descodificado, esquizia, punto-signo o corte flujo (1974: 268).

Sarduy es el doble, entre el signo-figura de *Big Ban* y el arcaísmo de la castración significativa de *Cobra*. Pero poco a poco el destino de las partículas atomizadas de los años '70 comenzaron en la década siguiente a integrarse en una nueva hegemonía. En esto también el capitalismo se diferenció del socialismo. Así como en la economía la revolución tecnológica de la informática dejó atrás a una URSS cuyos países asociados no lograrían independizarse nunca (como el caso cubano) y que había duplicado su producción de acero y tractores justo en el momento en que esos productos dejaron de formar parte del centro del desarrollo económico mundial (Hobsbawm 1997: 250), en el mismo sentido la transformación burguesa de la cultura hacia la flexibilización y la liberación de las opiniones dejó atrás un cierre dogmático cada vez más pronunciado, como pudimos verlo a partir del *Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura*. En otras palabras, de este lado de la cortina de hierro la subversión que tan bien retrató y celebró Sarduy aseguró la hegemonía burguesa. Y esto se debe a que cada vez de manera más clara absorbió las nuevas identidades, las nuevas formas de producción cultural y las nuevas tecnologías de emisión y control de las comunicaciones que habían conmovido su orden. En términos de Williams, los emergentes novedosos asediaron la antigua cultura burguesa. Pero en lugar de liquidarla, la transformaron, fortaleciéndola a partir de los años '80 y '90.

La mirada retrospectiva de Hobsbawm permite ver los resultados de ese proceso:

Del mismo modo que nosotros damos por sentada la existencia de aire que respiramos y que hace posible todas nuestras actividades, así el capitalismo dio por sentada la existencia del ambiente en el que actuaba, y que había heredado del pasado. Sólo descubrió lo esencial que era cuando el aire se enrareció. En otras palabras, el capitalismo había triunfado porque no era sólo capitalista. La maximización y la acumulación de beneficios eran condiciones necesarias para el éxito, pero no suficientes. Fue la Revolución cultural del último tercio del siglo lo que comenzó a erosionar el patrimonio histórico del capitalismo y a demostrar las dificultades de operar sin ese patrimonio. La ironía histórica del neoliberalismo que se puso de moda en los años setenta y ochenta, y que contempló con desprecio las ruinas de los regímenes comunistas, es que triunfó en el momento mismo en que dejó de ser tan plausible como había parecido antes. El mercado proclamó su victoria cuando ya no podía ocultar su desnudez y su insuficiencia (1997: 344-345).

Esta es una mirada escéptica frente a los cambios producidos; la de Sarduy y la de Deleuze es optimista frente al futuro en que el capitalismo sería vencido precisamente por seguir las líneas de ruptura de las tradiciones que éste había heredado: si de éstas vivía, su liquidación significaría la muerte del capital. La revolución en la que participa el neobarroco alterna entre la insurrección de los marginales sexuales, étnicos, artísticos e intelectuales. Sin embargo, a partir de los años '80 se puede percibir que estos temas comienzan a incorporarse dentro de lo que podemos llamar la hegemonía burguesa. Como ya se dijo, el impacto en Sarduy genera una escritura desengañada, pesimista, mediante la cual redefine su concepción del barroco. Pero veamos primero algunos elementos de este proceso de integración.

La experiencia de Sarduy.

La literatura es una de las formas mediante las cuales los temas controvertidos de la sociedad se incluyen en un circuito culturalmente legitimado. Tal es el caso de los aspectos que aborda *Cobra*. En esa novela, Sarduy tomó cuestiones marginadas de la escena pública oficial, como la homosexualidad, el travestismo, el transexualismo, los grupos de motociclistas y la droga. Este tipo de trabajos literarios están basados en una profunda contradicción. Por un lado, los temas impactan en la escena pública debido a que chocan con las normas socialmente aceptadas, lo cual supone que éstas u otras novelas, poemas y ensayos tienen una fuerza subversiva. Pero, por otro lado, no hay que olvidar que la literatura es un discurso que está sostenido por las diversas instituciones culturales, desde las editoriales a la escuela. Para volver al ejemplo anterior, *Cobra* contiene esos elementos corrosivos. De todos modos, el texto se editó publicó y obtuvo el Prix Médicis. Si nos basamos en el caso de Sarduy, se puede decir que la literatura funciona como una de las fronteras de la hegemonía. Trabaja con los aspectos reprimidos de la sociedad, aquellos que no tienen representación en la escena pública. Pero a la vez los inserta en el circuito, dándole representación a los tabúes y las marginalidades culturales. Por supuesto, en los años '70 Sarduy no comprendió de este modo su trabajo. Con el desengaño de la década siguiente tampoco tomó conciencia de su rol en este sentido. Pero comprendió que la cultura había integrado o había comenzado a integrar ese tipo de prácticas anteriormente subversivas, estableciendo una normalización a través del mercado. En su caso, el proceso puede comprenderse a partir de su paso por algunas revistas literarias y su cada vez más clara inserción en el público minoritario e intenso de los lectores especializados.

En sus años iniciales del exilio, los dos medios mediante los cuales Sarduy se insertó en el público en lengua castellana son *Mundo Nuevo* y la *Revista Iberoamericana*. Como ya nos referimos a la primera, se vuelve necesario complementar la descripción con una breve semblanza de esta última. Fundada en México y orientada hacia las relaciones culturales entre las dos Américas, la *Revista Iberoamericana* comenzó a publicarse en 1939. Tuvo desde el principio un perfil académico y durante los años '40 y parte de los '50 se caracterizó por un perfil más bien tradicional. En 1956 trasladó su sede a los Estados Unidos y Alfredo Roggiano asumió la dirección, quien seguiría en el cargo hasta su muerte en 1991. El nuevo director transformó el perfil de la revista privilegiando la modernización y la autonomía del campo intelectual y acallando en sus páginas el debate político. Estas medidas profesionalizaron la publicación en tres aspectos significativos: la revista se dedicó a temas exclusivamente literarios y desaparecieron los debates ideológicos y políticos (algo que se refleja en la eliminación de los Editoriales característicos de la primera época), se comenzaron a publicar números especiales dirigidos por especialistas en la materia y se asentó un criterio de selección autónomo para los directores de número y para los artículos y reseñas (Roggiano 1984: 837-840).

A partir de la gestión de Roggiano, la *Revista Iberoamericana* orientó su rumbo hacia los principios de la modernización y el internacionalismo cultural que por la misma época había comenzado a plantear Rodríguez Monegal con *Mundo Nuevo*. Si bien las revistas apuntaban a públicos distintos, en tanto la primera estaba y está dedicada a los lectores relacionados con las academias mientras que la segunda aspiraba a un lector más general, coincidieron sin embargo en estas ideas de lo que debía ser la cultura. Mientras Rodríguez Monegal presentó su revista como un medio inédito que intentaba sobrepasar los “partidos políticos (nacionales o internacionales)” y las “capillas más o menos literarias y artísticas” (1966: 4), Roggiano eliminó los Editoriales y las polémicas ideológicas y privilegió la calidad crítica y literaria más allá de cualquier partidismo ideológico. Esta red terminó de cerrarse en 1968, cuando Rodríguez Monegal abandonó *Mundo Nuevo* para, al año siguiente, participar como colaborador y miembro del Comité Editorial de la *Iberoamericana*. Por supuesto, el corpus del crítico uruguayo migró con él. Entre ellos se trasladó Sarduy¹⁰².

La *Revista Iberoamericana* fijó una posición concreta sobre la cultura cubana. En 1975, salió el número especial *Literatura y revolución en las letras cubanas* (92-93). La revista le dio la dirección a Rodríguez Monegal. Por supuesto, la elección de este coordinador es todo un signo de lo que la *Revista Iberoamericana* pensaba sobre la Revolución. El crítico uruguayo, que hacía una década había sido denunciado por los cubanos y una serie de intelectuales latinoamericanos por sus contactos con la CIA, justificó su rol como director del volumen en una breve nota introductoria. Allí señala que “por razones hartamente conocidas, la literatura cubana se ha convertido en una de las más influyentes de América Latina” (1975: 393). El crítico, sin mencionar cuáles son esas razones tan conocidas por todos, comenta que sin embargo no existen hasta el momento estudios serios sobre el período: “poco de lo escrito alcanza un nivel de investigación y crítica que lo justifique” (393). Por esta razón, según le comenta al lector, organizó una serie de simposios, celebrados entre 1973 y 1974, algunos de cuyos trabajos tiene ahora el gusto de publicar. El número de la *Revista Iberoamericana* está dividido, así, en cinco secciones. La primera la constituyen tres artículos sobre Carpentier; la segunda, siete trabajos sobre Lezama Lima, entre los cuales se encuentran “Página sobre Lezama”, de Sarduy, un texto de González Echeverría (otro cubano en el exilio) y otro de Rodríguez Monegal. La tercera parte aborda lo que llama “Los nuevos novelistas”, entre los que significativamente predominan los artículos sobre los dos exiliados Sarduy y Cabrera Infante y sobre Reinaldo Arenas, que en ese momento se encontraba en prisión. Las secciones restantes, menos llamativas, están dedicadas a algunas novedades y a lo que la revista llama “La nueva crítica”.

¹⁰² Los primeros artículos que la revista le dedicó pertenecen a González Echeverría y están publicados en 1971 y 1972 (“Son de La Habana: La ruta de Severo Sarduy” y “Para una bibliografía de y sobre Severo Sarduy”). Como la entrevista de Rodríguez Monegal de 1966, ambos trabajos presentan al escritor ante los lectores en lengua castellana.

La posición de la revista se encuentra en el artículo "Literatura, cine, revolución", de Rodríguez Monegal. En ese texto, el crítico examina la novela *Memorias del subdesarrollo* (1965), de Edmundo Desnoes, y su realización filmica en 1968. Allí contabiliza los sucesos importantes de la cultura cubana desde 1959 (las creaciones del ICAIC, *Lunes de Revolución*, *Casa de las Américas* y la Casa Editora del Estado, junto con "Palabras a los intelectuales" y el caso Padilla) para luego leer la novela y el film "contra el fondo de esa "poética" oficial de la revolución cubana" (580). El análisis subraya el ambiguo pesimismo de la novela y las correcciones ideológicas que el ICAIC impuso para la versión filmica, y justifica la conclusión sobre la pobreza que el comunismo genera en la cultura cubana:

El éxito de la novela de Desnoes y del film de Gutiérrez Alea se basa, pues, en un equívoco "poético". Si el error es más disculpable en el extranjero (donde al fin y al cabo la simpatía que despierta la revolución cubana tiende a ablandar todo juicio crítico), no lo es en Cuba, donde resulta mayor la responsabilidad de hacer un arte verdaderamente revolucionario ("Dentro de la revolución, *todo*; fuera de la revolución, *nada*", como dijo Fidel, y ahora subrayo el *todo*): de hacer un arte verdaderamente complejo no sólo desde el punto de vista formal, sino también ideológico. *Memorias del subdesarrollo* (en sus dos versiones) no alcanza a cumplir ese proyecto. Lo cumplen, ya se sabe, dentro y fuera de Cuba otros novelistas: Carpentier en *El siglo de las luces* y Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*, Lezama Lima en *Paradiso* y Severo Sarduy en *Gestos* y *De donde son los cantantes*, Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante*. A partir de ellos se podrá postular una "poética" verdaderamente revolucionaria (1975: 591).

Contra la poética oficial cubana, Rodríguez Monegal advierte que sólo existe una verdadera literatura revolucionaria cuando se privilegia la autonomía, lo que en el '70 equivale a decir que sólo existe una cultura de importancia en sociedades modernas y liberales y que por ende es impracticable dentro del comunismo¹⁰³. Pero lo fundamental es que, con el número especial de 1975, la *Revista Iberoamericana* se colocó en el espacio creado por la disidencia cubana. Esto no significa que buscó orientar el público contra la cultura de la revolución (o por lo menos, ése no es el punto central). El eje se encuentra en que se apropia de lo que queda fuera de la dialéctica cubana. En este sentido, a través de una revista académica, la cultura de una sociedad liberal como la norteamericana se abre a aquellas subversiones culturales que resultan inaceptables para el socialismo real. Así, el número dirigido por Rodríguez Monegal se coloca como una suerte de frontera con Cuba, de manera tal que rearticula los emergentes marginales y corrosivos para la antigua cultura burguesa, transformando la hegemonía como un modo de superar en términos simbólicos al socialismo real.

En su camino de *Mundo Nuevo* al medio de Roggiano, Sarduy es representativo de estos fenómenos novedosos. El primer artículo que publica allí es "Notas a las notas a las notas... A

¹⁰³ Ésta no es una opinión aislada: aun muerto su recorte tiene peso en la *Revista Iberoamericana*, como puede verse en el segundo número especial dedicado a Cuba en 1991 con el nombre de *Proyección internacional de las letras cubanas*, que estudia exactamente los mismos autores que considera en esa cita como los representantes cabales de una poética revolucionaria.

propósito de Manuel Puig” (1971), un texto de un gay sobre un gay tratando temas gays con una forma fragmentaria, barroca y de estructuras incrustadas que se quiere la reproducción literaria del disfraz y el maquillaje del travesti. La *Revista Iberoamericana* avanza al desconocer abiertamente las segregaciones sexuales a la hora de evaluar a los escritores de importancia. Si en la década del '70 Sarduy todavía no percibe este proceso de integración de los temas marginales y subversivos, comienza a percibirlo con *La simulación* (1982), el volumen de ensayos que le siguió a *Barroco*. A él nos dedicaremos a continuación.

El desengaño.

La simulación está dedicado al arte plástico contemporáneo. Si bien, dentro de ese marco, es un libro heterogéneo en cuanto a los temas a los que se dedica, uno de los ejes pasa por las posibilidades que existen, a principios de los años '80, para la subversión estética. En general, la respuesta de Sarduy es negativa. La hegemonía burguesa se ha transformado de manera tal que los planteos corrosivos del arte son rápidamente integrados a los museos, neutralizando su impacto. Uno de los ejemplos centrales, en este sentido, es el de Rauschenberg. Representante del pop, Sarduy lo encuentra tranquilamente acomodado en la tradición de la subversión y aceptado dentro de la cultura burguesa:

Rauschenberg reincide en esta actitud y se integra en lo que, a su llegada –su primera exposición personal es en 1950, en Betty Parsons, Nueva York–, es ya una tradición: desconstitución de la imagen, práctica del arte por el absurdo, subversión de toda lógica del cuadro; se responde a la interrogación que plantea el arte con el humor y el desenfado con que se responde a un *koan*, pero la respuesta, para ser válida, tiene que surgir en el sitio más inesperado, contradictoria, múltiple, dispersa (1326).

Sorpresivamente, Sarduy encuentra que las rupturas de la década del '60, de las cuales él mismo participó, en realidad se encuentran neutralizadas. Por una parte, el dadaísmo ya había hecho escuela en ese sentido; por la otra, y de manera consecuente, el espectador no sólo ya no se sorprende, sino que espera con ansias el golpe que los artistas le propinan a una cultura que sin embargo ya no se conmueve en modo alguno. En esta lectura desencantada, subyace la idea de que en la historia del arte o en la historia literaria lo que evoluciona es el marco (museo o campo de recepción) que transforma el objeto en bruto o la subversión textual en un acontecimiento estético. Sarduy lo dice en la siguiente reflexión sobre el *ready made*. Pero lo más interesante es que reaparece su concepción del neobarroco de una manera particular:

Sin duda ese paso –el del objeto en bruto al objeto de arte– es el efecto de una veladura, de una erosión brusca: algo se borra. Se eliminan, o al menos se metaforizan, se *transponen* –que es el verbo que siempre se emplea en el vocabulario al uso, estetizante o no– todas las marcas que en el objeto indicaban el síntoma puro. Se practica, para franquear la clausura del arte, una metáfora al cuadrado, pues el síntoma es ya una metáfora (1320).

Como vimos, la “metáfora al cuadrado” es un concepto que Sarduy propuso en “Sobre Góngora”, de 1966. Pero en *Escrito sobre un cuerpo y Barroco* la idea describe los componentes subversivos del neobarroco. En primer lugar, una metáfora de metáforas rompe el signo lingüístico y hace que el significante quede abierto a una interpretación libre. En segundo término, el acto hace que el lenguaje atraviese la frontera de la represión y se vincule con los deseos primordiales. Ahora, con *La simulación*, Sarduy descubre que el mundo ha asumido el tipo de lógica que él reivindicaba con el neobarroco. Pero esto lo lleva a la decepción. El significante discursivo o el objeto visual constituyen metáforas en el sentido lacaniano del término, es decir síntomas que emergen en la superficie de lo simbólico social. En la experiencia de Sarduy, esas metáforas son las desterritorializaciones desperdigadas en los años '60 y '70 (la erótica del arte, la violencia del deseo en la sintaxis literaria, la subjetividad contraidentitaria, la subversión social). Pero Sarduy entiende ahora que esas metáforas están cruzadas por la gran Metáfora normalizadora de los museos, las editoriales y las universidades. En otros términos, por medio de la metáfora institucional, el síntoma se convierte en un hecho estético, controlándolo a partir del campo artístico.

Podemos comprender el razonamiento comparándolo con Bourdieu. En su propuesta teórica también se advierte la emergencia de síntomas artísticos, literarios y aun científicos, controlados sin embargo a partir de la lógica del campo en el que cada una de esas expresiones se incluye. Escribe en “La lógica de la ciencia” (1995):

Todas las propiedades [del campo científico] que tiene en común con los otros campos revisten, allí, *formas específicas*: por ejemplo, por muy descarnada que pueda ser allí la competencia, ella queda sometida, sino a reglas explícitas, al menos a regulaciones automáticas, como las que resultan del *control cruzado entre los concurrentes*, y que tienen por efecto convertir los intereses sociales tales como el apetito de reconocimiento en “intereses de conocimiento”, la *libido dominandi* –que está comprendida siempre por una parte en la *libido sciendi*– en *libido scientifica*, amor puro de la verdad, al cual la lógica del campo –que funciona como instancia de censura y principio de sublimación– asigna sus objetos legítimos y las vías legítimas para alcanzarlos. Las pulsiones sublimadas que definen esta *libido* específica se aplican a objetos en sí mismos altamente depurados (2003: 112-113).

Un campo de producción simbólica estructura una serie de discursos, agentes, instituciones y formaciones en torno a un capital simbólico en disputa. Pero a la vez, como se deduce de la cita, es una instancia de censura que sublima el deseo descarnado de dominio sobre los otros con fórmulas simbólicas en las que las luchas se continúan por medio del o los lenguajes. Lo mismo aparece en el *Malestar en la cultura* cuando Freud se aproxima al mandamiento “Amarás al prójimo como a ti mismo” y retrocede con horror: “Este ser extraño no sólo es en general indigno de mi amor, sino que –para confesarlo sinceramente– merece mucho más mi hostilidad y aun mi odio”, y aún más, “Siempre que le sea de alguna utilidad, no

vacilará en perjudicarme [...] le bastará experimentar el menor placer para que no tenga escrúpulo alguno en denigrarme, en ofenderme, en difamarme en exhibir su poderío sobre mi persona” ([1930] 1981, 3045). Lo que Bourdieu hace es manifestar que ese animal feroz que es el hombre sublima su violencia inherente a través de relaciones simbólicas complejas.

Sarduy sostiene el mismo proceso. Si el arte es la creación de metáforas deseantes, la institución establece una gran Metáfora que las resignifica, dándoles un marco de recepción y distribución. Pero en su caso ésta no es una cuestión que estuvo siempre presente en la cultura. Por el contrario, para Sarduy esta estructura simbólica se impuso a fines de los años '70. En este sentido *La simulación* es un ensayo del desengaño. Si bien no deja de anotar algunos gestos subversivos (habla, particularmente, de las muñecas de Martha Khun-Weber), Sarduy sostiene que los años '60 y '70 mostraban un mundo inestable, basado en la proliferación de metáforas, la dispersión esquizofrénica de nuevos códigos y el estallido liberal. Pero luego la sociedad asumió la lógica del neobarroco y estructuró una nueva hegemonía. Así, todos esos gestos subversivos que conmovieron los discursos tradicionales de las sociedades liberales generaron la totalización paranoica de la Gran Metáfora de la Institución. La metáfora al cuadrado es la que domina el mundo, el paso por el que la institución arte absorbe los síntomas emergentes que la cuestionaban en el pasado. En definitiva, la hegemonía en retirada del liberalismo se transforma para incorporar los emergentes y fortalecerse en los '80.

Podemos comparar el desengaño de *La simulación*, que transforma la idea de subversión de “Sobre Góngora” en un dispositivo para comprender el control en las artes y la literatura, con *El pliegue* de Deleuze. En ese texto, el filósofo concluye, al igual que Sarduy, que el mundo es neobarroco o neoleibniziano. La mónada del siglo XVII retorna y continúa teniendo un lugar preponderante el pliegue, el despliegue y el repliegue del Barroco, por ejemplo en las cadenas de ADN, en el más reciente genoma humano (el pliegue de la evolución y las características del hombre), en la música, los sistemas informáticos y la plástica. Sobre esa operatoria común, hay sin embargo un cambio sustancial. En el siglo XVII, la mónada leibniziana estaba cerrada y en ella se encontraba un mundo entero y ese mundo se distinguía netamente de otros mundos posibles. A fines del XX, la mónada está abierta y pone en relación el interior con el exterior, afirmando varios mundos posibles a la vez.

Esta argumentación crítica se esclarece cuando en los últimos textos a Deleuze lo domina el pesimismo. En un artículo de 1990, “Post-Scriptum sobre las sociedades de control”, piensa como Sarduy que la crisis del antiguo orden liberal del '68 produjo una sustitución de la antigua *sociedad disciplinaria* por las nuevas *sociedades de control*. Deleuze traduce al escepticismo lo que antes escribía con optimismo. Los moldes de las prisiones, las escuelas, las familias, las fábricas y los manicomios de la sociedad disciplinaria se definen con las dos máximas de las mónadas, el encierro y el hecho de que en ellas se encuentra el mundo (pues cada uno de los dispositivos está trabajado por la misma lógica, cada uno produce en el interior

el mismo poder que los otros, el mismo mundo). Sin duda eran repudiables. Pero los devenires minoritarios que socavaron la sociedad disciplinaria, los deseos liberados del '68 (la crisis de inteligibilidad de la ciudad de Sarduy) terminaron por ordenar su conmoción en un nuevo sistema, en lugar de moldes modulaciones, “suerte de moldeado autodeformante que cambia constantemente y a cada instante, como un tamiz cuya malla varía a cada punto” (279). El sistema de poder ahora es plástico, moldeable, neoleibniziano. Ya no trabaja con las mónadas cerradas de las disciplinas, sino que cada una, desde las instituciones a los individuos, está abierta al exterior, de modo que los deseos dejan de estar prohibidos para pasar a ser regulados en su propio movimiento. Es una reescritura del rizoma, concepto adecuado para Internet. En esta nueva versión, Deleuze advierte cómo su lógica pasó de la subversión global de la sociedad a un dispositivo de control eficiente, donde la masa y el individuo de las disciplinas deja paso a los mercados, las estadísticas, los datos, y en donde la disciplina a largo plazo (la formación de ciudadanos, por ejemplo) se transforma en un control a corto plazo e inacabable (la evaluación constante, la formación nunca terminada, la deuda que arrastra la escuela primaria al secundario, el secundario a la Universidad, las carreras de grado a la sociedad o los postgrados, los doctorados a los postdoctorados, una continua producción en la que las etapas nunca terminan el trabajo). “El hombre ya no está encerrado sino endeudado” (284) es la nueva situación en el sistema de control neoleibniziano, proyectado en el espacio abierto y no en el encierro. Para Deleuze, el mundo contemporáneo es barroco porque se ha vuelto un mundo de control en red.

En esta conciencia declina el neobarroco. Deleuze y Sarduy lo lamentan más o menos en los mismos términos. Pero el desprecio temprano de la sociedad posliberal, el examen frío de las nuevas tecnologías de poder y las relaciones económicas también novedosas levantan en el escepticismo en que los dos autores se dejan caer un pensamiento progresista: el mundo se ha vuelto tan despreciable que es necesario salir, ninguno de los dos lo duda, así como tampoco vacila en proponer una revisión crítica de su experiencia, su trayectoria y su vida intelectual para intentar buscar, al menos, algunas líneas de fuga. Sarduy va a realizar este giro con el abandono de la poética del vacío y la creación de una poética del desengaño y de lo real. Las claves, en este sentido, se encuentran en su inflexión autobiográfica y en *Cocuyo*, su anteúltima novela, dos temas a los que nos referiremos a continuación.

La inflexión autobiográfica.

Con el desengaño, Sarduy comenzó a interesarse por la escritura autobiográfica. *La simulación* es un ejemplo representativo. Entre los ensayos, el escritor intercaló una serie de estampas autobiográficas con las cuales ejemplifica algunos de los conceptos que pone en juego. Desde los años '80, y hasta su muerte, esta inclinación a representar su vida dominó su literatura. *El Cristo de la rue Jacob* es el texto más claro en este sentido. El volumen tiene dos secciones: “Arqueología de la piel”, compuesta por seis relatos donde narra los accidentes e

intervenciones quirúrgicas que originaron cada una de las cicatrices de su cuerpo, y “Lección de lo efímero”, miscelánea de ensayos publicados anteriormente. Sarduy presenta el volumen del siguiente modo:

Reúno en este volumen lo que por mucho tiempo llamé “epifanías”: en ésta época privada de religiosidad todo se bautiza con un nombre que lo ligue a lo absoluto.

Se trata, en realidad, de huellas, de marcas. Ante todo, las físicas, lo que ha quedado escrito en el cuerpo. Recorriendo esas cicatrices, desde la cabeza hasta los pies, esbozo lo que pudiera ser una autobiografía, resumida en una arqueología de la piel. Sólo cuenta en la historia individual lo que ha quedado cifrado en el cuerpo y que por ello mismo sigue hablando, narrando, simulando el evento que lo inscribió (51).

Si bien la segunda parte es una miscelánea de ensayos, Sarduy también les da una motivación autobiográfica, que por otra parte muchos de ellos cumplen de manera muy clara. Escribe en la introducción:

La segunda parte es también un inventario de marcas, pero no físicas sino mnémicas: lo que ha quedado en la memoria de un modo más fuerte que el recuerdo aunque menos que la obsesión. Imágenes —la de una ciudad, la de un cuadro—, incidentes, eventos, muertes. Un encuentro fortuito en el bosque, después del paso de los ciervos; una frase banal, pero imborrable; la foto de una niña atrapada en los escombros, que va a morir unos segundos más tarde y se despidе de los suyos; una carta de Lezama Lima; algunos párrafos para completar el texto póstumo de un amigo (51).

En las diez páginas de “Arqueología de la piel”, Sarduy salta de un período a otro de su vida, siguiendo el orden de las cicatrices, desde la cabeza a los pies. A partir de varias de las seis entradas, se puede reconstruir la infancia del escritor. Recuerda que la casa familiar estaba construida en un lugar adverso, lindante con un aserradero que contamina el estanque cercano, donde aparecen peces de colores muertos. Poco dice de la situación económica, pero ésta no es favorable. El padre, jefe de estación en el ferrocarril, corteja a una mulata, mientras la madre se priva de comer para que Severo se alimente mejor; no conocemos los ingresos del hogar, pero sabemos que no tienen para comprar un auto, aunque sí para alquilarlo en una emergencia, como cuando tienen que trasladar al chico a una enfermería para intervenirlo por apendicitis. Sarduy escribe sobre el lazo con su madre y con pocas palabras exalta el vínculo que mantiene todavía con el padre. En definitiva, con una notable economía de recursos, *El Cristo de la rue Jacob* presenta una colección nostálgica de recuerdos mínimos.

El recurso de la cicatriz evoca dos experiencias. La infancia, poblada de aventuras narradas a la vista de los costurones, y los relatos de la guerra. En *Enrique V*, de Shakespeare, el rey exhorta a los ingleses a afrontar una batalla desigual, describiéndoles un futuro idílico en el que mostrarán sus cicatrices para relatar la hazaña de esa jornada de sangre. La herida es pérdida y ganancia, los soldados de Shakespeare lo saben, también Sarduy: el corte, si no mata, da que hablar. En *El Cristo*, el título mismo del volumen surge de una cicatriz. En una de las

entradas autobiográficas, Sarduy recuerda una fractura de dos incisivos y una costura en el labio inferior. En Estados Unidos, alguien lo derriba para mostrarle su conocimiento de las artes marciales. En el hospital donde lo cosen ve la horrible cotidianidad: las carreras de los médicos, la desesperación, las dudas sobre si tal o cual pasará la noche. Luego lo llevan a una capilla atiborrada de feligreses, donde un pastor le exige algo a Dios con intimidaciones y amenazas. Un blanco en la página designa el paso del tiempo (semanas, meses, años, tal vez lo que tarda un avión en viajar desde Estados Unidos a París). En un café que queda en Jacob y Bonaparte ve pasar un camión que lleva un cuadro en el que se ve un Cristo flagelado. “Comprendí en seguida que quería decirme algo. El Cristo, o más bien la Pintura, que siempre me ha hablado. O más bien era yo quien quería decirle algo. Sí, era eso”, se convence Sarduy, y enseguida evocamos la iglesia norteamericana y la muerte que atestó el hospital un domingo a la mañana; y entonces: “Quería decírselo con fuerza, en el mismo tono que había empleado el pastor de Princeton University. Quería decirle algo en ese tono, de eso estoy seguro. Pero nunca supe qué” (59).

Esta inclinación hacia la autobiografía corre en paralelo con el desengaño del arte contemporáneo y la desesperanza que comienza a dominar a Sarduy a partir de los años '80. En definitiva, recordar el pasado es aceptar que éste se cerró. Podemos verlo a partir de “*El Libro Tibetano de los Muertos*”, una de las entradas de la segunda parte. En ese texto, Sarduy cuenta que en el Tibet compra un pesado volumen con el que inicia una agenda; al poco tiempo se suicida Calvert Casey, y entonces reflexiona:

Tachar las señas de un amigo ganado por esa ausencia que nos empecinamos en creer pasajera, substituirlo por otro, marcarlo con un signo que señale la inutilidad definitiva de su dirección —una cruz sería el más brutal y grotesco—, borrar para dejar entre las letras alineadas e idénticas un renglón vacío, indicio ostensible de la falta, sería como anularlo de nuevo, como entregarlo, cómplice de la vacuidad, a otra muerte dentro de la muerte, excluyéndolo para siempre del día azul de tinta, de la más escueta y denotativa de las escrituras: verdadera desaparición para quien ha vivido diseminando palabras (83-84).

La agenda se transforma en un *Libro Tibetano de los Muertos*. Para 1986 se han añadido Héctor Murena, María Rosa Oliver, Roland Barthes, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Witold Gombrowicz, Italo Calvino, Emir Rodríguez Monegal y José Bianco. Amigos y escritores, partícipes de la vida privada y representantes destacados de la vida artística, con estos nombres Sarduy arma un pasado con el que cierra el mundo que había habitado desde su llegada a Francia a principios de los años '60. Un tema equiparable al de “*El Libro Tibetano de los Muertos*” es el destierro, al que comienza a referirse desde la década del '80, después de haber residido casi treinta años fuera de Cuba. En 1990 le dedica un texto, llamado “Exilado de sí mismo”, cuyo remate es este párrafo afligido:

¿Cómo termina, y cuándo, el exilio? Quizás el último de los espejismos consiste en creer que termina con un regreso a la tierra natal. Y es que nada recupera al hombre de algunas

palabras escuchadas, y nada redime a quien las dijo. Exilado de mí mismo, ausente de una parte de mi propia escucha, de algunos sonidos, de una frase. Sólo el silencio puede responder a esa mano levantada, agitándose, alejándose en el puerto, ya perdida, diciendo "Adiós" (43).

La estampa recuerda la separación primordial de la madre, a la que Sarduy se refiere en *El Cristo*: "Por entonces estábamos muy cerca, mi madre y yo; éramos casi la misma persona"; pero un día, mientras corre hacia la casa, una espina del naranjo se le clava en la cabeza. La herida inaugura el dolor de ser de la vida humana: "Nos habíamos separado en el dolor, en el intersticio de esa herida mínima. Ahora sabía que era dueño de otra piel, de otros ganglios, mudo amasijo de músculos que despertaba otra sed" (52-53). El exilio repite esa escena. Sarduy se separa irremediamente de algo que desde entonces va a considerar una plenitud; así como la pérdida de la madre da inicio al deseo, la pérdida de Cuba da inicio a la escritura. Pero el tono autobiográfico también pone en juego una tercera separación.

Este giro autobiográfico, nostálgico y desengañado, invade también su proyecto novelístico con *Cocuyo* (1990), su anteúltima novela (la última, *Pájaros de la playa*, salió póstuma en 1993). El texto tiene grandes diferencias con su narrativa anterior. En primer lugar, *Cocuyo* es un personaje tradicional. A grandes rasgos, Sarduy representa una persona. Asimismo, no sólo tiene familia, sino que además el conflicto de la novela es un drama familiar. *Cocuyo* huye de la familia después de intentar matarlos a todos con veneno para ratas. Se refugia en un orfanato para niñas. Se enamora de Ada, una de las internas y descubre que sabe leer. Pero el triunfo del personaje se desploma cuando descubre que las chicas del orfanato, entre ellas Ada, son exhibidas perversamente ante hombres de mirada libidinosa. En esta vuelta a las convenciones de la novela, Sarduy abandona la retórica artificial y paródica, concentrándose en una frase mucho más pulcra, que a menudo bordea el epigrama, búsqueda de una precisión representativa, que hace juego con la desolación. Por supuesto, la primera recepción de *Cocuyo* advirtió estos cambios. En una entrevista que le realizó Gustavo Guerrero, publicada póstuma en 1993, el crítico comienza precisamente por este ángulo, comentándole que "El arte de la narración se presenta cada vez menos como un "problema de lenguaje", para emplear esa expresión tan manida, y aparece cada vez más como un asunto de universos ficcionales, de creación y recreación de mundos de ficción" (1835).

Lo más interesante de *Cocuyo* es que encarna el giro autobiográfico y la desilusión. En la entrevista con Guerrero, Sarduy se refiere abundantemente a estos temas. En cuanto al tono, visiblemente trágico y desencantado, el escritor le comenta que quiso dar cuenta del sentimiento más fuerte que dice haber sentido: la desilusión (1999: 1835). Luego, en cuanto al estilo, señala que la editora le ha comentado "que todo sigue estando ahí, la escritura, el lezamismo, el barroco, los trazos de lo anterior, pero que ahora la historia emerge, sale a flote, resurge" (1835). Finalmente, Sarduy establece un nexo entre la novela y la autobiografía, afirmándolo

mediante la negación: “El libro no es una autobiografía, aunque todos los detalles son reales, sino más bien lo que se llama, en un fresco, la sinopia, la base gráfica, el trazo primero y su desmesurada consecuencia en el sentir y el percibir de un niño, de Cocuyo” (1835). Esta comunicación indirecta entre vida y obra está marcada por varios puentes que Sarduy demarcó en sus papeles autobiográficos. En “Para una autobiografía pulverizada...”, comenta lo siguiente: “Mi primer amor, como se cuenta en *Cocuyo* fue Ada. Un día le dije: “¿sabes que si el corazón se para nos morimos?”” (1999: 11). Efectivamente, en la novela el narrador descubre los mismos pensamientos en el personaje: “Si el corazón se para, llega la muerte. Por eso no quería que Ada durmiera, que no durmiera nunca, para que el corazón no se le olvidara de latir” (1999: 838). En “Así me duermo...”, un texto autobiográfico de 1990, Sarduy confiesa: “de niño coleccioné con ahínco las minuciosas postalitas del *Album de Oro Zoológico*, en que aparecían seres tan improbables como el tato; el colibrí, volador fijo, el oso hormiguero o el ave-lira” (1999: 33). Ese álbum aparece también en *Cocuyo*. Con esta novela, cuyo tono desilusionado y autobiográfico proviene de los ensayos y los autorretratos aparecidos tempranamente con *La simulación*, Sarduy concluye su idea de un neobarroco del vacío. En reemplazo, comienza a vincularse más claramente con el tipo de barroco que Lacan definió en el seminario *Aun*. Sus últimos textos constituyen en efecto un misticismo de lo real.

Las dos partes de *Cocuyo*.

La edición de Archivos y el trabajo inigualable de Gustavo Guerrero, director del volumen, nos permiten entrar en materia:

La lectura del dossier genético de *Cocuyo* nos reserva una experiencia muy distinta y no poco singular, ya que el manuscrito que se ha conservado no es del texto definitivo sino el de una versión más antigua de la novela. Efectivamente, en este documento –109 páginas mecanografiadas a doble espacio–, el relato se cierra con el poema de la Plaza del Vapor y no nos cuenta ya la historia de una desilusión, sino, a todas luces, la de una vocación literaria e incluso poética [...] En otras palabras, lo que tenemos aquí no es, a mi sentir, ni un mero esbozo ni un testimonio incompleto, sino una primera versión acabada de la novela que el autor, por razones que ignoramos, deshecha, aunque sirva de base para las redacciones futuras (1999: XXXI-XXXII).

Independientemente de cuestiones estilísticas menores, la gran diferencia entre el manuscrito y la versión publicada consiste en que ésta contiene tres capítulos más, con los cuales Sarduy concluyó un relato que en principio parecía concluido. Para comprender cabalmente las diferencias que existen entre las dos hay que tomar en cuenta que con ella el escritor continúa con las elaboraciones sobre lo simbólico y el corte del lenguaje, que usualmente se comprende como castración, pero que es importante no reducir a la aventura del sujeto individual, para proyectarla a cuestiones sociales, como la nación o los grupos que operan en *Cobra*. Sin embargo, en *Cocuyo* el tema cambia de dos maneras. En primer lugar, como ya se

dijo Sarduy retorna al tema clásico de la novela familiar; en segundo término, el relato cuenta la historia de un chico que, por diversos caminos, se resiste a integrarse al mundo de los adultos. Con esto, Sarduy hace un texto anarquista: proclama que la estructura simbólica del mundo se erige sobre la base de la miseria, la traición y el engaño. Tanto el manuscrito como la versión publicada, que tiene tres capítulos más, sumamente desolados, es un alegato contra la sociedad. De este modo, Sarduy asume cabalmente su desencanto del mundo. En este sentido, la diferencia crucial que existe entre el manuscrito y lo que hace con los últimos tres capítulos, incluidos en la versión publicada, consiste en que en el primer caso la novela exhibe un triunfo de Cocuyo sobre la sociedad; la continuación, en cambio, demuestra su fracaso, en tanto descubre la verdadera estructura del mundo. En efecto, y como ya se dijo, luego de intentar matar a su familia Cocuyo se refugia en una casa donde funciona un orfanato para niñas y una sede judicial. Allí se enamora de Ada. Escribe el "Poema de la Plaza del Vapor" y el manuscrito concluye. La continuación, a la que volveremos después, muestra a Cocuyo en unas catacumbas, en las que descubre que Ada es obligada a exhibirse ante un público adulto, masculino y libidinoso.

El manuscrito, la parte "optimista" de la novela, es un relato breve y conciso, que presenta a Cocuyo a través de las dos fobias que sufrió al contactarse con el mundo de los adultos. La primera es el "Miedo a la mirada: un chiquetazo de alfileres mojados en curare que iban fijándolo, crucificándolo, fosilizándolo en vivo, en lo alto de su doble tronco" (801); la segunda fobia aparece poco después. Con la llegada de un huracán, Cocuyo y su familia se encierran en la casa. Los adultos le exigen al chico que mire por un ojo de buey y les relate lo que sucede afuera. Entonces Cocuyo ve algo que lo deja mudo:

de uno de los techos, como se abre la hoja de una navaja, asomó primero, y luego se deslizó y salió volando, una plancha de zinc, que dio media vuelta en el aire y brilló como una daga de plata, antes de bajar en línea recta, como un relámpago... y arrancar la cabeza de un negro que corría con un baúl en la mano (809).

Helado por la violenta impresión, la familia reprueba la cobardía con crueldad; Cocuyo se retira para prepararles tilo, espolvoreando las tazas con matarratas, "Para que nadie sepa que tengo miedo" (811). Más tarde, acarreada toda la familia envenenada al hospital con una supuesta "somnolencia poshuracánica", Cocuyo finge el mismo estado, pero lo descubren los dos oficinantes, el herborista Caimán y el anatomista Isidro; como ya se dijo, huye y se refugia en lo de La Bondadosa, una casa que adelante está ocupada por oficinas judiciales (es un depósito de pleitos, documentos, abogados y jueces) y atrás por un orfanato para niñas. El personaje obtiene su cama entre los legajos, trabaja de mozo o cadete para los notarios, se enamora de Ada, una de las huéspedes del patronato, y un día, al empujar con los pies unos documentos impresos, descubre que puede leer (o supone que puede leer, la ambigüedad no desaparece

jamás). El manuscrito de la novela concluye con su iniciación sexual y la escritura de un poema: "Poema de la Plaza del Vapor" (889).

El tema crucial de la novela es el camino por el cual Cocuyo se resiste a integrar el mundo de los adultos. La fobia (Sarduy usa explícitamente el término), en sus dos realizaciones, es un dato elocuente en este sentido. Podemos tomar algunos puntos de referencia del *Análisis de la fobia de un niño de cinco años (el caso "Juanito")* (1909), de Freud, y de la relectura que Lacan hizo del texto en *La relación de objeto*, el seminario dictado entre 1956 y 1957. La fobia aparece en el momento crucial del drama del Edipo y surge como reemplazo de la falta de una castración simbólica efectiva. En el caso de Juanito, el proceso se produce en resumidas cuentas como sigue. Juanito descubre la diferencia sexual. Como está vinculado estrechamente a la madre, todo la cuestión pasa en principio por esa relación. Ante todo, se percata de que la madre no tiene pene. Esta situación le produce angustia por dos motivos. En primer lugar, como a lo real no le falta nada, en la madre encuentra que hay un agujero a nivel simbólico. Algo falla en ese lugar y, en tanto es una falla simbólica, se presenta como imposibilidad de verbalizarla y por lo tanto de comprenderla. En segundo término, debido a la relación imaginaria que tiene con ella, ese agujero amenaza con devorarlo, porque en la relación especular Juanito funciona, como un todo, como objeto de deseo de la madre. Por diversas razones, entre otras por el nacimiento de una hermana y por la constatación propia de que lo que él tiene no alcanza para satisfacer a su madre, el chico se siente desalojado de ese lugar. Pero el padre no interviene de la manera en que se lo espera, lo cual quiere decir que no se impone como aquél que tiene lo que la madre desea. En esa situación inestable y angustiada, Juanito se las arregla componiendo una fobia a los caballos. Por una serie de experiencias traumáticas, el chico produce la fantasía de que el caballo puede morderlo (fantasía de castración) y que puede caer (como él mismo dentro de la situación edípica en la que se encuentra). En otras palabras, sustituye su angustia por un miedo al animal. Ésta es una solución intermedia, en la medida en que el caballo se convierte en una pantalla que lo separa provisoriamente de la madre, a la espera de que el padre se haga cargo, cortando definitivamente su relación con ella. Con esto organiza su mundo. Simboliza los espacios, compone un adentro en el que se siente seguro y un afuera en el cual se siente desprotegido. Además, a partir del caballo compone metáforas mediante las cuales simboliza a los integrantes de su drama. Si bien el caballo, como cualquier objeto fóbico, es un significante, lo cual implica que tiene una significación abierta y simboliza cosas distintas de acuerdo con los diferentes momentos de la experiencia del sujeto, en un momento funciona como representante del padre. Juanito lo dibuja con una mancha en la boca, como si el animal le sirviera para organizar el vacío angustiante por el que asoma lo real. En definitiva, el chico le pide al padre que sea un padre, que ocupe el lugar que le corresponde. Únicamente cuando esto se produce, tras la paciente intervención de Freud, la fobia desaparece.

En *Cocuyo*, Sarduy plantea las cosas de un modo algo distinto. Hasta cierto punto, los dos traumas funcionan lejanamente como significantes de la castración. La decapitación del negro es el espectáculo de un corte real en el cuerpo, mientras que la mirada de los otros atemoriza en tanto hace visible la mirada del adulto, que coaguló la imagen subjetiva. Sin embargo, el drama de *Cocuyo* no se encuentra situado en el mismo plano que el de *Juanito*. En su caso se trata de dos cosas. En primer lugar, de la irrupción de lo real, y en segundo término de una negativa a sepultar eso horroroso bajo el mundo cotidiano, armado con la palabra y esa ficción colectiva que se llama comunidad. En este sentido, hay una relación ambivalente, como en el caso del significativo fóbico de *Juanito*, pero en un plano distinto. En el caso analizado por Freud, como explica Lacan, el chico le pide al padre que sea verdaderamente un padre, así él puede integrarse a la comunidad. Como dice ilustrativamente en *La relación de objeto*, con su fobia a los caballos *Juanito* le habla al padre, diciéndole: “Por Dios, que se la meta” (XXXX). En *Sarduy* la salida es completamente distinta. Cuando lo real irrumpe, en particular con la decapitación del negro, no elige convertirse en adulto, dominando con la ficción simbólica lo ominoso, sino que prefiere mantenerlo tal cual, sin resolución, negándolo como si nunca hubiera existido. En este sentido, el relato del manuscrito es como el caballo de *Juanito*: oculta lo horroroso, pero no lo resuelve sepultándolo en una estructura simbólica. Por el contrario, lo que hace es rechazar el mundo de los adultos, cuyo camino le proponen de manera un tanto brutal. Para esto, intenta asesinar a su familia y, con ella, a la familia como estructura social.

Hay dos momentos, uno al principio y otro al final del manuscrito, que estructuran esta decisión. El primero de ellos es el episodio del huracán, el segundo el de la escritura del poema. Se trata de dos escenas simétricas, que se corresponden con la oralidad y la escritura. Primero está la escena del huracán. El huracán refuerza los lazos comunitarios en varios niveles: el sufrimiento conjunto ante la catástrofe, la ayuda mutua, el encierro obligado en la casa, el relato de los sucesos, y, más abarcador aún, el clima de relajo general con que la población aguarda el siniestro (escribe *Sarduy*, al respecto, que en ese momento “reinaba ese desparpajo, esa desfachatez en camiseta sucia que caracteriza los días de duelo nacional o de huelga” (805)). Esta pequeña comunidad que es la familia está ensamblada a partir de la estructura lingüística. Todos se comunican. Asimismo, en la familia *Cocuyo* funciona como narrador. Primero, aparece ante la hermana menor como intérprete de los pronósticos de la radio. Cuelga la mirada en el ojo de buey. Pero entonces se produce el acontecimiento horroroso —el negro decapitado— que pone en crisis los lazos familiares recién fortalecidos. La muerte del negro produce la muerte del habla, o más estrictamente un cortocircuito en su emisión. *Cocuyo*, que como ya se dijo está mirando por el ojo de buey, relatando lo que ve a la familia, retrocede ante la decapitación y no puede simbolizar el suceso para que los otros sepan lo sucedido:

Sucede que a veces, ante lo que hay que decir, las palabras se ablandan y cuelgan, flácidas y salivosas, como lenguas de ahorcado. Y es que lo que vio Cocuyo por el ojo de buey, como se dice, no tenía nombre. Abría y cerraba la boca, como un pargo arponeado, para consignarlo al coro inquisidor. Pero no salía nada (809).

El horror quiebra el habla. Para el testigo no hay comunicación inmediata del accidente automovilístico, para la historia no hay palabras que repongan el agujero simbólico de la masacre judía, para Cocuyo no existen palabras para describir lo que ve, y no hay palabras para el horror porque el objeto horroroso *no tiene nombre*, no tiene lugar en las ficciones simbólicas que construyen la realidad, sino que es la constatación de un agujero en esa gran ficción simbólica que es la realidad. En la novela, esto impacta en dos niveles: en la comunidad oral que constituye la familia y en la sociedad en su conjunto. Para esto, el narrador coloca el recuerdo de Cocuyo de una escena de circo. El mago cortaba la cabeza y la modelo volvía a levantarse. En cambio, lo que ve con el huracán es un agujero en la comunicación con la familia y una fisura en la estructura ficticia de la realidad. Escribe Sarduy:

En los espejismos del circo –Cocuyo había asistido a una *matinée* del Santos y Artigas–, la cabeza tajada con un redoble de tambores volvía imperturbable sobre el cuello de la regordeta albina que a diario se prestaba a tan vistoso ejercicio; la del negro, bajo la granizada, cayó sonriendo sobre el baúl, que el decapitado seguía sujetando (809)

Para comprender la diferencia, podemos retomar la formulación que Lacan hizo del “fictitius”. En *La ética del psicoanálisis*, establece que “*Fictitius* quiere decir ficticio, pero en el sentido que ya articulé ante ustedes que toda verdad tiene una estructura de ficción” (2000: 22). Si la verdad tiene estructura de ficción, es porque lo simbólico sepulta la verdad y la hace circular insospechadamente en el mundo del lenguaje. La aparición del horror desarma esa textura cultural, aparece la verdad de manera cruda. Ahora bien, el uso de la palabra fobia establece dos caminos posibles de resolución. El primero es el que le exigen, con total crueldad, las tías de Cocuyo: que se haga macho, contando lo sucedido y por lo tanto sustituyendo con la estructura simbólica el horror de lo real. Así, “Las tías emprendieron una *danza reprobatoria* – porque un machito no puede ablandarse” (810, subrayado en el texto). El manuscrito es aún más explícito: “porque un machito, tú comprenderás, no puede ablandarse, y tiene siempre que ir palante, como los tranvías; atrás, ni pa coger impulsos” (810). En definitiva, a través de esta palabra cruel, violenta, tortuosa, las tías le exigen que asuma su lugar entre los adultos, separándose de lo horroroso mediante el relato. Pero hay otro camino, que es el mantenimiento de la fobia y el mundo infantil. La novela lo presenta primero a través del cariño de la hermana:

La hermana lo tomó por el brazo, para ayudarlo a bajar los últimos peldaños. Le susurró al oído, cariñosa:

-¿Quieres tilo? ¿O el *Álbum de oro zoológico*, para entretenerte un poco?

Nada le contestó el hazmerreír de los adultos. Huyó a la cocina cabizbajo, ocultándose la cara, entre sollozos (810).

Pero después concluye que debe matar a su familia:

Solo en la cocina, con el trapo de secar la loza se enjugó los lagrimones.

Se oían apenas desde allí las ráfagas, pero los cobres tintinaban, colgados a doseles de madera.

Contó los miembros de la familia

Preparó tazas de tilo. Para todos, menos para él.

Las espolvoreó generosamente con matarratas.

Con sumo cuidado, las dispuso en una bandeja.

-Para que nadie sepa que tengo miedo (810).

Para Cocuyo, la muerte de la familia es una cuestión de primer orden. Superficialmente está claro que se levanta contra el mundo de los adultos. Pero además hay que decir que Cocuyo necesita matar a la familia porque, para no resolver simbólicamente lo real, manteniéndolo oculto y a la vez acechante, como una angustia neutralizada que siempre amenaza con resurgir, necesita que nadie sepa de su miedo. Porque es en base a ese sentimiento que se lo quiere arrancar de su lugar. Porque tiene miedo, debe hacerse macho. Si nadie lo sabe, puede permanecer en su ficción infantil.

La última escena de la novela pertenece al campo de la escritura. Cocuyo, prófugo del hospital donde acarrearon a la familia envenenada, se refugia en la casa de la Bondadosa, dividida entre el orfanato de la parte de atrás y las oficinas judiciales de la parte de adelante. Como si se tratara de un expediente, la mujer lo archiva en un rincón donde proliferan los escritos: "Serviría para siempre de lecho a Cocuyo el *récamier* devorado por las polillas que funcionaba como un arca de legajos en uno de los gabinetes" (832). Mucho más tarde, casi sin ayuda de nadie, aprende a leer. Pero este aprendizaje es sospechoso: "Un día, al empujar con los pies unos documentos impresos, cuando se despertó, comprendió que podía leer los membretes de los abogados y hasta las firmas" (869). El exagerado saber de leer hasta las firmas, cuando las firmas en realidad tienden a desdibujar las letras y valen como signo único e irrepetible que como un todo señala a la persona firmante, advierte sobre las características ambiguas de este conocimiento instantáneo. Por esos indicios, supondríamos que se desenvuelve más una concepción ideogramática que una economía alfabética, deducida por Cocuyo en soledad, luego de recibir, más que lecciones, algunos reproches aislados:

Nadie le había enseñado. A menos que fueran enseñanzas las risotadas de los abogadotes, cuando le señalaban un membrete y le gritaban, separando las sílabas una a una tirándole de la oreja, el apellido que estaba impreso. La Bondadosa, cuando llegó de manos de la negra santera, le había mostrado el Cristo en una cartilla maltratada y amarillenta:

-Lo demás es aún muy difícil para ti -le había dicho mientras abandonaba el abecedario, como para que nadie pudiera alcanzarlo, entre las hojas de acanto de una falsa columna,

efímera decoración de estuco del por entonces impecable salón de los bajos—. Ya te lo iré enseñando —añadió displicente—, cada día una letra.

Pero nunca había tenido acceso al consiguiente ABC, ni había descifrado por sí mismo los alambicados signos de tinta cuando logró, subido a una escalerilla plegable, robar de entre los follajes corintios la cartilla enrollada y polvosa (869-870).

El deletreo de los abogadotes, simultáneo al castigo físico (la letra por la sangre entra), el interés efímero de la Bondadosa en enseñarle el abecedario y el robo de la cartilla son todos actos sociales, o más bien relaciones interpersonales que conectan a Cocuyo con el sistema suprapersonal de la escritura. Pero el desinterés de los adultos con los que se topa y su curiosidad invierten la situación. En la soledad, en la imposibilidad de constatar con los otros si lo aprendido se condice con la norma, Cocuyo crea una escritura y una lectura privadas, en lugar de ser un instrumento público para relacionarse con los demás, su escritura es un acto subjetivo, una intención individual de significación que al principio ni siquiera queda materializada para él mismo en el papel: “En un sobre de hilo había trazado garabatos autoritarios y lacónicos sin saber lo que decían: algo, sin duda, que no podía permitirse olvidar” (870).

La escritura de Cocuyo es individual. Sin duda, el personaje sabe para qué sirve: para poder olvidar sin que se pierda lo escrito en la memoria del papel, y más tarde deduce que se utiliza para “poder ordenar las cosas y sus reflejos” (888). Pero aunque pone en práctica esos propósitos de la escritura, carece del instrumento público que la sociedad define para poner en orden las imágenes y las cosas y recordar siempre del mismo modo, con las mismas letras y con una regulación semántica y sintáctica establecida y conocida por todos. En este sentido, crea una escritura personal:

Recordó que aún llevaba en el bolsillo el cuaderno robado y el lápiz. Los sacó y trazó en la primera página unos garabatos deformes, ideogramas grotescos que escribió en vertical. Luego los borró, y los cambió por otros igualmente chapuceros. Dios sabe qué serían. Pero para él, significaban muy claro:

Poema
de
la
Plaza
del
Vapor (889).

En su verticalidad, esta escritura ideográfica es el trazo mediante el cual Cocuyo asume el mundo significativo (sea lo que sea, eso genera interpretaciones, es una incógnita que produce sentidos) al mismo tiempo que mantiene vigente su anárquico rechazo de la sociedad. Al concluir con el poema, el manuscrito busca exhibir el triunfo del chico frente a la crueldad del mundo de los adultos. Sin embargo, si volvemos a la forma particular mediante la cual Sarduy retomó la estructura de la fobia, ese texto es como los dibujos de Juanito. Al igual que el vapor al que se refiere, es una atmósfera brumosa que no resuelve la verdad de lo real, sino que la

oculta, como si se tratara de una pantalla. Por esta razón, el poema es un triunfo inestable y el final de la novela únicamente es un final parcial. Si bien Sarduy podría haber dejado el texto en este mar de ambigüedades, la decisión de continuarlo con un remate pesimista no hace sino extraer las consecuencias lógicas de lo que está implícitamente formulado en el manuscrito. Esto se debe a la estructura fóbica. El personaje rechaza lo real (hace como si la decapitación no hubiera sucedido) y a la vez el tratamiento simbólico a través del relato (la salida de los adultos). Pero, como señala Lacan, todo lo que no ha recibido tratamiento en lo simbólico vuelve en lo real. La continuación lo demuestra con claridad.

La tragedia del neobarroco.

La solución “fóbica” resulta precaria. Como lo revelan los tres capítulos que Sarduy le añadió al manuscrito, el horror no permanece oculto, sino que vuelve en lo real. La cohesión de la novela se basa en esta necesidad lógica. Sarduy la refuerza, asimismo, con el desarrollo de dos elementos centrales, que podemos llamar respectivamente los presagios y la Dama. El último de estos elementos está encarnado por Ada, la chica del orfanato de la cual se enamora Cocuyo. Desde el primer momento que la ve, Cocuyo coloca a este personaje en un lugar particular, que está expuesto en el siguiente pasaje de la parte que corresponde al manuscrito:

De entre las retozonas, muy pronto Cocuyo se fijó en una, más rolliza y blanca que las otras, con el pelo rojo y grandes ojos morados. Olía muy rico: a lavanda en saquito y naftalina...

Cocuyo se acercó y le tocó, tímido, el hatajo de cuadernos:

—¿Cómo te llamas?

—Ada —respondió displicente la pelirroja, como importunada por un animalejo que volara a su alrededor.

—¿Hada? —reflexionó el cabezón—. No es un nombre de persona real, sino de cuento. (834).

La “H” que Cocuyo le agrega mentalmente al nombre de la chica tiene varias interpretaciones. En primer lugar, define de manera sintética el lugar que le otorga el personaje. Cocuyo pone sus ojos en una de las tantas que viven en el patronato. Su olor, si bien le parece rico, no es precisamente el de la distinción. Pero Cocuyo la convierte en un ser sublime, en el que se conjugan la humanidad y la divinidad. No es Ada, es un Hada. La relación que de este modo inicia con ella recuerda el amor cortés. En *La ética del psicoanálisis*, Lacan propone una lectura sugestiva del tema. Según sostiene, la poesía provenzal se encuentra en la contradicción de que “No hay posibilidad de cantar a la Dama, en su posición poética, sin el presupuesto de una barrera que la rodea y la aísla” (2000, 183). ¿Qué es esa contradicción notable, qué lugar ocupa la Dama en esa felicidad del amor desgraciado? Es el mismo lugar que, según Lacan, tiene el Santo Grial. Como todo vaso, el Grial existe para crear un agujero. Pero en el caso de esta copa en particular, el agujero contuvo la sangre de Cristo. En este sentido, se labra el vaso para indicar lo que no está, que es la esencia de toda la cristiandad (174). Para Cocuyo y para

los poetas provenzales, la Dama se ubica en el mismo lugar. Sin duda, es una de las tantas mujeres que se pueden encontrar en la realidad cotidiana. Pero Cocuyo la eleva al lugar divino y literario del Hada, una suerte de envoltorio luminoso para hacer encarnar ahí el agujero de lo que no puede encontrarse nunca, el objeto perpetuamente buscado e inexistente del deseo. Por esta razón, la poesía provenzal establece una barrera que impide alcanzar a la Dama. Porque para que la mujer conecte al hombre con el mundo de lo deseado, se debe perpetuar el cortejo, de manera tal que en lugar de gozar de su cuerpo, se vuelve una imagen que envuelve la plenitud que le falta al ser humano. Para Cocuyo, Ada representa la Dama sublime. Por esta razón es “Hada”, anteponiéndole una letra que condensa la elevación a lo divino y el agujero que desde entonces la chica representa para el personaje. El eje de la desilusión pasa por el uso que los hombres adultos pueden hacer de una chica como ésa.

El segundo empalme que cohesiona el manuscrito con los tres capítulos del final son los presagios de los murciélagos. Como la sublimación de Ada, estos animales aparecen en las primeras páginas de la novela. Antes del huracán, Cocuyo está escuchando la radio. Siempre que tenía la atención puesta en el transistor, “La hermana se acercaba de puntillas, cariñosa, y tocaba a Cocuyo por los hombros, como pidiendo explicaciones, con la discreción de un perro que da pataditas en el muslo de su amo y mueve la cabeza reclamando un terrón de azúcar” (806). En ese momento, todos están pendientes del próximo huracán. El párroco está informando por la radio la hora de la tormenta. Entonces, ante los reclamos de su hermana, Cocuyo le informa: “Murciélagos –le susurró entonces al oído el cabezón, insistiendo en la esdrújula y con la gravedad de quien otorga la solución de un enigma-. Pasarán murciélagos” (806). Los animales vuelven otra vez, todavía en la parte que relata el manuscrito. Cocuyo ya se encuentra en la casa de La Bondadosa. Cierta vez, aparecen Caimán e Isidro, que son los dos practicantes que habían atendido a su familia cuando éste los había envenenado con veneno para ratas. Los dos personajes se aproximan y le dan de fumar, con la frase “¿No has visto fumar a un murciélago?”. El texto, aunque no se sabe si es de la versión manuscrita o de la publicada, lleva una nota al pie: “Así vuelven los presagios” (857). Los murciélagos de nuevo anuncian el maltrato a Cocuyo. Sin embargo, la escena de los practicantes prepara otra, mediante la cual el manuscrito revela la verdad ominosa del patronato. Una tarde, poco después del presagio, Cocuyo asiste, sin ser visto, a una escena traumática. La Bondadosa entra con dos mujeres. Toman asiento y la directora busca a Ada, para abrirle las orejas para los aros. Pero con un notable manejo de las alusiones, la práctica sugiere la verdad detrás del patronato:

-Siéntense un minuto –rogó la Bondadosa. Y después de una pausa-: He preparado una limonada muy fría, sabiendo de sobra que el alcohol no cuadra con estas cosas. Voy a buscarla al patronato. Pero les aclaro que, a ella, aún no le he explicado muy bien de qué se trata, aunque, como es tan vivaracha, ya sabe a su edad que para ser mujer hay que padecer muchas cosas como ésta. Y aun peores.

Al poco rato se oyeron sus pasos de regreso. Portando una bandeja de plata con una jarra repleta en la que tintinaban cubitos de hielo, rodeada de vasitos con filigranas de oro. Ada la precedía, vestida toda de blanco. Las medias le llegaban hasta las rodillas, y el pelo brillante y rojo, trenzado en una rosca, iba sujeto detrás del cuello con dos palillos de marfil.

Cuando entraron en la oficina quedó en el aire estancado del pasillo un olor a limón amargo, a laca y alcanfor.

-Ada -le espetó la obesa según la tuvo delante-, eres la mayor del grupo. Ya te despuntan los senos (863).

Cocuyo se desmaya. Pero en el capítulo siguiente el manuscrito toma otro rumbo. Cocuyo pateo los documentos impresos y descubre que puede leer. Luego se encuentra en la Plaza del Vapor. Entra a una casa, en donde dos mujeres lo inician sexualmente. Cuando concluye, sale a la noche y escribe el poema. Todas las líneas quedan truncas: el horror detrás del mundo percibido, el lugar sublime que ocupa Ada y los presagios de los murciélagos.

El reverso de la trama se anuncia de golpe con el nombre del primer capítulo que continúa el segmento del manuscrito: "La desilusión". Después de escribir el poema, luego de la iniciación sexual, Cocuyo ronda por las calles "como si estuviera habitado por otro" y se cruza con una negra santera que le vaticina: "Vas a descubrir algo junto al agua", "No vuelves más a tu casa" (890). Guiado por una ex-pupila siniestra de La Bondadosa, "un ser extraño, entre la infancia senecta y la decrepitud estirada, quizás una niña con el rostro apergaminado por las arrugas primitivas, o una proecta con la piel encerada, o embadurnada de cascarilla" (891), baja por la escalera de una torre a las entrañas de la tierra donde conocerá la verdad, el reverso del mundo que hasta ahora había habitado. En la historia de la literatura, el descenso es uno de los pocos motivos que retornan una y otra vez. El texto invierte la caverna de Platón, porque Cocuyo desciende a la oscuridad para averiguar su verdad; remite también a la búsqueda de Dante, aunque Sarduy no coloca a la Dama precisamente en el Paraíso, o bien recuerda la cueva de Montesinos, ya de por sí una reescritura de los descensos anteriores. Pero, en realidad, el descenso de Cocuyo es similar al descubrimiento de la Juliette de Sade de los verdaderos resortes del convento de Panthémont donde había crecido. Incluso la invitación de la niña vieja, "¿Quieres que te enseñe algo? Un lugar único. Si vienes, no te arrepentirás" (892), es similar al que le hace la libertina abadesa Delbéne a su discípula: "Sígueme, y prepárate a alegrar tus ojos con visiones que te pasmarán" (1991: 22). La simetría merece un paralelismo más. Primero

Cocuyo:

La raquítica no tocó la portezuela; la empujó de golpe.

La escalera de caracol que se descubrió ante ellos no tenía baranda, ni parecía tener fondo. Reinaba en ella una penumbra verdosa, poblada de rumores indescifrables: alas negras o venenosos élitros (892).

Esa escalera de caracol, que recuerda la verticalidad del poema recién escrito por Cocuyo, ese ruido de alas de animales e insectos que reencarna materialmente el presagio de los murciélagos, recuerda también el convento de Panthémont:

Llevando una linterna en alto, la monja nos condujo entonces por una escalera de piedra hasta las bóvedas subterráneas donde eran enterradas todas las religiosas que fallecían en Panthémont. Después, una losa de piedra se cerró encima de nosotras y nos encontramos encerradas en el santuario de las muertas (Sade 1991: 22).

Los dos descensos tienen por función iniciar a los personajes en el secreto obscuro de la sociedad. Además, tanto para Cocuyo (un espectador) como para Julliete (una participante) el secreto se revela a través de la consagración de una víctima vestida puntillosamente para representar su virginidad. En Sade: “De pie en el centro de la pieza, vestida con el ropaje de una virgen vestal, se encontraba mi dulce Laurette” (22), y en Sarduy: “Frente a la asistencia súbitamente motivada” de señores adustos, sentados en sillitas de mimbre al estilo de iglesias rurales o empobrecidas, “apareció, vestida de blanco, Ada” (894). Como en la escena de los pendientes, la vista es fugaz, como si la iluminara un trueno imposible en las catacumbas de ese horror que avanza hacia él: “Esta visión surgió y desapareció instantáneamente en los ojos de Cocuyo, porque lo único que pudo percibir es que el corazón le estallaba, que algo en el pecho se le trizaba en mil pedazos” (894). Con todo, puede ver, y el narrador, como en el caso del negro decapitado, repone con palabras lo que le sería imposible contar al personaje. No prosigue, como nos acostumbra Sade, una pirámide de goce sobre el cuerpo de la víctima, sino una auscultación médica a Ada (uno de los hombres le baja el párpado, prueba el sabor del sudor y examina los cabellos para luego asentir con la cabeza hacia los demás espectadores); no es, en suma, una orgía, es la venta de la muchacha en manos de tratantes de blancas.

Ésa es la primera escena de la tragedia que ve y vive Cocuyo. Desilusión es incluso una palabra demasiado endeble para calificar la crueldad que contempla, a partir de la cual el personaje comprende el mundo que lo rodea. Todo el texto se dirige a esa escena. Ciertamente, estaba sugerida en el manuscrito a partir de los agujeros para los pendientes que le practican a Ada. Pero también por el hecho de que Cocuyo la había colocado en el lugar sublime de la Dama. Se puede pensar que Sarduy genera en la continuación un anticlimax portentoso, que deja a su personaje elevar a una chica común al lugar inalcanzable de una Hada para luego hacerla caer violenta y rápidamente. Pero es todo lo contrario. En ese sacrificio, Ada se realiza como Hada. El reverso sádico lleva al máximo la sublimación de la Dama. Porque su cuerpo dibuja el hueco de su deseo. Veamos sino cómo aparece ante la tortura, con la mirada hacia arriba, como los mártires y los místicos del barroco:

Ada estaba lívida. Un temblor incontrolable parecía ganarla desde las manos; un frío repentino desde los pies. No sabía por qué volvía la vista hacia arriba, como si no quisiera

afrontar la mirada de los deseosos, que se posaba, untuosa, sobre su cuerpo, sus gestos húmedos (894-895).

Hada mira hacia arriba, embargada en una pasión propia. Es el único gesto decidido de todo su cuerpo tembloroso, sufriente. Mira hacia arriba y al vacío, como mártir inmolada, dibujando más allá ese hueco donde puede sustraerse a la tortura. Luego está Cocuyo. A pesar del golpe mortal que dice haber sufrido, Cocuyo no puede dejar de mirar. Y finalmente el resto, un grupo de espectadores libidinosos. No hay contacto físico. Para ella la tortura es la mirada, no la orgía a la que podrían arrastrarla, y Cocuyo, en contra de lo que podría llegar a reconocerlo, es una pieza más, en realidad la pieza fundamental del instrumento de tortura visual: sin su mirada no hay nada, su mirada en la que se mezcla el terror y el goce es la que coloca a la chica ahí. No, Ada no se cae desde el lugar que la había ubicado el personaje, Ada se realiza ahí como él la había identificado, como una imagen puesta al límite, como alguien que reencarna el límite entre el deseo y el agujero al que se dirige. La escena es la consagración radical de lo que había hecho Cocuyo. *Noli me tangere* (ésta es la ley en el prostíbulo en el que la chica ejercerá más tarde: “se mira y no se toca. *Plaisir de yeux*” (909)). Es una figura que sirve para experimentar el deseo, para percibir el objeto perdido, que no se puede nombrar ni ver, pero que gracias a ella se dibuja (nuevamente su mirada hacia arriba), como el santo Grial dibuja el pozo de lo que no está y es reclamado con asiduidad. La venta a los tratantes de blancas lo único que hace es asegurarla por contrato, inmovilizándola para que repita una y mil veces el encadenamiento teatral que la hace un instrumento del goce de los otros.

Debido al horror, debido a que Ada realiza para él la muestra más precisa posible de la falla de lo real (mucho más que el negro corriendo con su cabeza en un baúl), el adolescente, sin dejar de mirar, debe retroceder:

“Para poder sobrevivir”, se dijo Cocuyo de inmediato, como si un instinto prenatal y ciego le dictara esa orden, “tengo que convencerme de que todo lo que estoy viendo y oyendo no es real. Pronto me daré cuenta de que estoy soñando y sentiré la madera barnizada y fresca del *récamier* contra mis pies, la seda rozando mi sexo, hasta manchara de blanco. Ésa es la verdad. Nada más existe fuera de eso. Si no lo creo, estoy perdido” (895).

Encandilado con la escena que acaba de presenciar en las profundidades de la caverna, Cocuyo desea regresar a la realidad cotidiana. Pero no va a poder hacerlo, ya se lo previno la santera negra que se había cruzado momentos antes de su descenso (“No vuelves más a tu casa después de lo que verás” (890)). Desea despertarse de la pesadilla en su cama, entre los papeles de la Ley pública, orden simbólico que texto a texto teje la realidad. La superficie y la caverna, la vigilia y el sueño, la vida y las sombras, la realidad y lo real, los dos planos quedan unidos en la experiencia individual y en la estructura de esa sociedad que de pronto descubre (y el rastro de esa unión es el espasmo que mancha los escritos de la Ley). Y es que esa escena de la pasión

que representa Hada, ese goce prohibido y subterráneo que no tiene lugar dentro de la estructura de la realidad, es el suplemento de esa realidad. La Ley y la ciudad están perforadas por agujeros. El hueco de la torre por donde baja Cocuyo y lo real que asoma con el negro decapitado y la pasión de Hada. El sadismo se ubica en los agujeros de la superficie textual.

Cocuyo lo comprende cuando sale del agujero en el que cayó para retornar desilusionado a ver la realidad con el saber necesario para darle sentido a las cosas y los hombres. Se para en el desembarco del puerto y ve las transacciones, un gran mercado en el que lo que se vende y lo que se compra es carne humana (el texto se toma la licencia de llevar esto al extremo: describe directamente un mercado de esclavos, sin nexo comparativo alguno), y ante la vista de esa escena equivalente a la de las profundidades acepta la desilusión:

Comprendió, invadido por ese vértigo y esa fetidez, cómo, por años y años, lo habían manipulado, lo habían utilizado, fácil presa de los cabecillas, para sus juegos venenosos, para el minucioso trabajo de la simulación.

No supo qué deseaba más, si aparecer, cubierto de pústulas y encadenado, con los esclavos que iban a subir desde la cala, y al menos así cerciorarse de que no era dueño de su cuerpo ni de su destino o, al contrario, avanzar por los muelles, hasta los arrecifes, donde rompe el oleaje vociferante y rugoso, y allí entregarse por entero al mar, al *dejar de ser*.

El género humano le apareció entonces, con el regreso revulsivo de esa escena que ya se veía obligado a atribuir a la realidad —y no, como era verosímil, al reguero de imágenes degradadas que aparecen en la resaca etílica— como una deyección irrecuperable, como un resto. Eso: el residuo, la ruina de un ser ideal tramado en los orígenes por algún dios iluso y a fin de cuentas reducido a este desparpajo de gestos, a esta suciedad esencial (901).

Estos tres párrafos de la desilusión designan el agujero en la realidad que puso en evidencia la inmolación de la chica (la violencia del mar, la esclavitud, la nada y más allá el dejar de ser) para concluir con un reproche que resuena demasiado a Cristo en la Cruz. El género humano es un excremento del ideal. Cocuyo lo va a volver a comprobar con Hada, una vez más para terminar la tragedia de su desilusión, en el prostíbulo que es el inverso obsceno del patronato donde creía vivir: se llama “El Pabellón de la Orquídea Pura”, así como la casa de la Bondadosa tenía un banderín de madera que rezaba “El Pabellón”. Allí se materializa definitiva e irremediamente el presagio de los murciélagos:

Dos sillones de hierro ferruginosos e inutilizables —verdinegras y abolladas las perfectas espirales de antaño— flanqueaban la puerta repintada y sólida que perforaba en lo alto un “judas” profundo como un catalejo miniaturizado. Inmóviles, balanceándose al ritmo del viento como racimos de ajo carbonizados, colgaban de los aleros colonias de murciélagos (908).

Todo el texto se realiza ahí, la escena trágica se desenvuelve y concluye repitiendo los pormenores de la primera, desde los rezos de Cocuyo, “Dios mío, que todo sea una alucinación, una borrachera, que me despierte ahora mismo en otro lugar, que el nombre que he escuchado

no sea el de Ada, que no sea ella, que no la hayan subastado en la torre para esto, *que nada sea real*" (911, subrayado en el texto), a los rostros nuevamente recompuestos de la pasión. Es Ada obligada a realizar perpetuamente cuadros eróticos para la mirada torturante de los lascivos:

—Ada —le dijo entre sollozos, como si en ese momento creyera que se trataba de ella—, ¿cómo ha sido posible?

La adolescente, que sin duda lo escuchaba mal —cubría la voz el rumor de los tambores— y que, del modo más ostensible, no miraba hacia las ranuras [por donde el público contempla la escena] ni prestaba la menor atención a los aposentos, pareció sin embargo comprenderlo. Sus ojos habían quedado un momento inmóviles, como fijando algo en el vacío y —así lo creyó Cocuyo—, también comenzaron a llorar

Una idea vino a darle, en medio de ese aquelarre, el tiro de gracia: ¿y si su propia hermana estuviera entre las “modelos” de esos repugnantes cuadros?

Arremetió de repente, a puñetazo limpio, contra el paraván, contra la imagen insoportable de ese cuerpo desnudo y maculado, arrojado al sonambulismo y a la decrepitud de los ocambos (912).

En ese rapto de violencia, Ada desaparece como si se tratara de una anamorfosis. Entonces se convence de que “El hombre es la mierda del universo” (912). Pero Cocuyo había decidido de entrada. El reverso del mundo lo lleva nuevamente a concluir que la salida es rechazar el mundo de los adultos, desdoblado en realidad y obscenidad. Sarduy completa la novela para realizar en acto su desengaño, dando la estampa de un mundo terrible que lleva a su personaje a la maldición final:

Se juró volver, para exterminarlos a todos. Y a él mismo con ellos, y así limpiar el universo de tanto estiércol. Sabía muy bien dónde comprar matarratas, y cómo mezclarlo, sin que nadie se diera cuenta, con el ron.

Se volvió boca arriba.

En el cielo, las constelaciones encendidas parecían girar (914).

En suma, en los '90 Sarduy se acerca al mundo para darle un portazo. Si se refiere a él es para despreciarlo de comienzo a final.

El sida y el misticismo.

Tres épocas dividen la obra de Sarduy. La primera es la de la Revolución, la segunda es la del neobarroco como una estética del vacío y la tercera, la de la escritura enfrentada a los agujeros simbólicos de lo real. Si bien tienen una lógica intrínseca, corren en paralelo con las evaluaciones que en cada época Sarduy hizo de la sociedad. En la etapa revolucionaria, el eje pasa por la democratización de la cultura y la elaboración de una literatura del terror. En el segundo período, Sarduy define su literatura como una amplificación de los significantes reprimidos de la sociedad. Inicialmente, esa perspectiva comienza, con *Gestos*, de manera tal vez insospechada. Como vimos, esa primera novela queda desplazada por las definiciones culturales que el Gobierno Revolucionario hizo en 1961. En esa zona, desarrolla el neobarroco

como una estética del vacío. La obra de ese período, desde *Escrito sobre un cuerpo a Barroco*, y desde *De donde son los cantantes* a *Cobra*, se mueve en un intersticio abierto entre los medios liberales, como *Mundo Nuevo*, y la subversión cultural, que busca a través de su literatura. Pero hacia los años '80 Sarduy ingresa en una tercera y última etapa. La hegemonía burguesa se ha vuelto neobarroca. La metáfora institucional se reorganiza para integrar los elementos subversivos. En paralelo, Sarduy elabora un barroco de lo real. En primer lugar, rechaza la miseria del mundo; en segundo término, continúa buscando aquellos elementos que han quedado sin simbolizar, pero esta vez no para subvertir el orden, sino para denunciar las miserias horribles de la sociedad. Sarduy pasa del horror al vacío al vacío horroroso.

Si lo pensamos en el marco de la recepción del barroco, el eje pasa por sus vínculos y sus diferencias con Lezama Lima. Por su interés por la obra de Lacan, Sarduy revierte esta herencia. Como vimos, Lezama Lima vuelve a los núcleos irreductibles del modernismo, transformándolos en los núcleos religiosos que definen toda cultura. Para lograr esta concepción, que definió en el trayecto que va desde la revista universitaria *Verbum* a la católica *Nadie parecía*, el escritor desplaza la perspectiva deshumanizada de los poetas de la generación del '27. Sarduy hace otro tanto con Lezama Lima. En un primer momento, cuando define el neobarroco como una estética del vacío, vuelve al costado deshumanizado de los vanguardistas españoles. Pero no los retoma explícitamente, sino que los cambia, acaso sin saberlo, en la medida en que se apoya en la lógica significativa del primer Lacan. Asimismo, si para Lezama Lima el barroco es una búsqueda de un significado trascendental, por lo tanto oscuro e imposible para el ser humano, para Sarduy se trata del encuentro de los significantes reprimidos. Incluso invierte los términos de su antecesor: su narrativa gira alrededor de ese significado trascendental que es la castración.

Esta reescritura lacaniana de la obra de Lezama Lima puede percibirse a partir de "Un heredero", ensayo con el que contribuyó a la edición de *Paradiso*, publicada por la colección Archivos. El texto sirve, por otra parte, para calibrar el cambio que se produce entre las dos épocas de sus reflexiones sobre el barroco. Escribe en un pasaje:

Si pudiéramos utilizar diacrónicamente tres de los puntos esenciales de la topología lacaniana para referirlos a tres períodos simbólicos, podríamos aventurar la siguiente hipótesis: si en el algoritmo lacaniano predomina *A*, nos encontramos en el espacio simbólico del *clasicismo*; si privilegiamos, en el mismo esquema *S*, nos encontraremos en el romanticismo; si finalmente, se trata de (*a*) entramos en el apogeo del barroco (1409).

En la lectura de Sarduy, *A* funciona como el lugar del código y representa la biblioteca universal. *S* es el sujeto tachado, desdoblado, que aparece por un lado pero está opacado por el otro, personaje romántico, que tiene deseos que van más allá de sus intenciones concientes. Por último, *a* es el residuo, el resto que queda sin simbolizar. Resulta imposible que Lezama Lima hubiera aceptado semejante estructura. Hay en ella una evacuación completa del significado y

por lo tanto del ser. Lezama Lima había hecho todo lo contrario. Si bien para él el ser y su significado permanecen oscuros, su literatura es un sacrificio, en el sentido estricto del término, para iluminar esa oscuridad soberana, dando pruebas de la existencia del más allá.

El pasaje es igualmente significativo en lo que respecta a las dos épocas del barroco de Sarduy. Su primera formulación del neobarroco, la que se encuentra en *De donde son los cantantes* y *Cobra*, funciona como el residuo no simbolizable por la totalización dialéctica de la Revolución Cubana. Pero al mismo tiempo es una exploración del código, una proliferación de la biblioteca o del archivo de la nación, sobre el fondo de un vacío. La poética de *Cocuyo* es inversa. El punto de partida es un mundo estructurado a partir del Otro de la cultura. La lengua se vuelve representativa, como si el narrador estuviera colocado con exactitud en el cuadrante que establece el lenguaje. Sin embargo, es a la vez una búsqueda de los agujeros de lo real, ocupados por esos objetos *a* oscuros, inexistentes, irreductibles al lenguaje y por lo tanto horrorosos. En el primer barroco, el sujeto desaparece en el mar del lenguaje. En el que inaugura con *Cocuyo*, el sujeto vuelve a reasumir la pulsación del romanticismo. Con el uso del lenguaje, dice yo, perdido en la ficción de las palabras; cuando emerge lo real, ese yo se disuelve, apareciendo en su lugar la verdad que lo constituye.

La inversión de Lezama Lima se hace manifiesta en el último tramo de su vida. Enfermo de sida, Sarduy escribe *El estampido de la vacuidad*. En ese cuaderno de anotaciones, sin fecha, acumula algunas reflexiones. Sarduy habla de su vida, del fracaso y de la inminencia de la muerte. Como Lezama Lima, vuelve a San Juan. Como si hubiera leído en ese momento “San Juan de la Cruz en su noche”, de Gaztelu, recuerda con particular intensidad la cárcel. Admira en San Juan la tenacidad, la fe, la esperanza a pesar de la enfermedad y las adversidades. “Lo encierran en Toledo, por nueve meses, en una celda de seis pies por diez. Sin agua, sin luz: para leer los Evangelios tiene que subir hasta un minúsculo tragaluz agujereado cerca del techo”; y, a pesar de todo, “En ese infierno concibe, se aprende de memoria, canta de rodillas y a gritos las primeras liras del *Cántico*”, como si “para subir hasta lo absoluto y conocer la disolución en el Uno fuera necesario bajar hasta la podredumbre, rozar lo inmundo, perderse en el asco y la corrupción” (109).

Como a San Juan, a Sarduy el cuerpo se le pudre por la peste de fin de siglo. Pero, a diferencia de Lezama Lima, no cree, no puede creer en Dios. Porque los seres divinos “No abandonan jamás esa *noche*, ese hueco negro que, para siempre, los devoró” (106). Y así, las sombras del Barroco retornan para anunciar aquello que únicamente pueden anunciar a un moribundo a fines del siglo XX: sin duda que la vida es un soplo, un sueño al estilo de Calderón, pero, mucho más terrible que ese veredicto del XVII, que encima ese soplo y ese sueño carecen de sentido.

CONCLUSIONES

El barroco como margen crítico de la modernidad

En *Los antimodernos* (2007), Antoine Compagnon propone la existencia de una extensa tradición, que se remonta a los tiempos de la Revolución Francesa y que, con altibajos, acompaña la historia literaria e intelectual hasta la actualidad. Como lo adelanta el título, Compagnon denomina a esa tradición “antimodernidad”. Está conformada por todos aquellos escritores e intelectuales que, como Chateaubriand, Balzac, Baudelaire, Bataille, Blanchot, Barthes y Breton, tienen una relación tensa, contradictoria, conflictiva, crítica con la modernidad. La idea es instructiva para este trabajo. La cuestión del barroco puede considerarse como una de las formas que ha asumido el antimodernismo en el marco de las culturas española e hispanoamericana y por lo tanto es un buen punto de partida para recuperar las principales líneas desarrolladas en este texto y dar una visión de conjunto del barroco contemporáneo.

Breve síntesis del recorrido

Recordemos, primero, la discusión que dio inicio a este trabajo. Como se dijo al principio, la bibliografía sobre el barroco contemporáneo se apoya en lo que llamamos “la hipótesis del retorno”. Las primeras lecturas pertenecen a los años de la Primera Guerra Mundial y sus grandes representantes son Wölfflin, Weisbach y Benjamin. Por cierto, los tres enfocan la cuestión desde ángulos diferentes. Wölfflin propone una historia formal. Según su punto de vista, la evolución del arte se puede comprender como una alternancia entre el clasicismo y el barroco, o bien entre un tipo de arte reglado y otro que deja al artista una mayor libertad. Las razones para estos cambios se encuentran en el gusto. Los artistas y espectadores tienen lo que llamamos “puntos de saturación”. En este sentido, cuando una forma se automatiza, emerge la contraria. En Wölfflin, la hipótesis del retorno se justifica por la perspectiva formal mediante la cual el historiador comprende la historia del arte.

Como vimos, éste no es el punto de vista de Weisbach y Benjamin. Para ellos, la vuelta del barroco se explica por la crisis espiritual que se abrió tras la Gran Guerra. Weisbach entiende que el siglo XVII es un patrimonio cultural importantísimo, que los intelectuales deben recuperar, dada la dramática situación en la que se encuentra Europa; Benjamin da un paso más y establece continuidades entre la crisis espiritual del barroco y la de la primera posguerra. Pero más allá de estas diferencias, los tres autores proponen un retorno del barroco, en el sentido de que consideran que ése es un pasado que habría permanecido sin cambios, sepultado bajo el desprecio con que lo había mirado el siglo XIX.

Las lecturas de Lacan y Deleuze entroncan en este mismo esquema interpretativo. Si bien proponen nuevos sentidos, los dos ratifican la hipótesis del retorno. Para Lacan, el barroco vuelve porque establece una relación con la verdad que estructuralmente es la misma que

descubre Freud con el inconsciente. Para Deleuze, el siglo XVII retorna porque la crisis por la que atraviesa el período es similar a la que se vive en la contemporaneidad.

Como vimos, a pesar de la enorme productividad de estos enfoques, la hipótesis del retorno tiene problemas insalvables. El central es que este esquema de lectura necesita neutralizar al observador y objetivar el siglo XVII. Es decir: la hipótesis del retorno supone que el historiador puede liberarse de los prejuicios de su época y a la vez que el barroco es una realidad que no ha sido contaminada por las continuas interpretaciones que recibió desde su colapso a principios del 1700. Estos dos ejes se encuentran incluso en Lacan, un autor que discutió enérgicamente las hipótesis de lo real y de la transparencia del sujeto. También en su caso el barroco es una realidad que esperaba ser descubierta por un pensamiento que volviera a ser afín con él. Sin embargo, como se puede comprobar en el recorrido que propone este trabajo, la cultura del siglo XVII tiene lecturas demasiado cambiantes como para que se pueda ratificar una hipótesis como la del retorno.

Dos ejemplos, en este sentido, son las lecturas sobre Góngora de Dámaso Alonso y Severo Sarduy. La diferencia no se encuentra en el mayor o menor conocimiento de la obra del poeta cordobés. Por cierto que si los comparamos desde esa perspectiva, evidentemente Alonso supera a Sarduy. Pero esta diferencia se debe al punto de vista distinto desde el cual leen a Góngora y, por lo tanto, obedecen a definiciones que los autores hicieron dentro del marco teórico del siglo XX. En Alonso opera la concepción de que Góngora pertenece a la tradición de la lengua nacional, mientras que Sarduy comprende al poeta como uno de los primeros en presentar el desdoblamiento del sujeto. En los dos casos, hay un uso contemporáneo de la obra de Góngora, no la mera restauración arqueológica de un objeto fosilizado.

Por razones como éstas, este trabajo propuso lo que llamamos una hipótesis hermenéutica. Con esto se busca acentuar que no existe una relación pura y simple entre el presente y el pasado, sino que ese vínculo está basado en cuestiones de interpretación y de uso. Como se dijo en la introducción, el eje de la recuperación del barroco, en un sentido contemporáneo y por lo tanto orientado al pensamiento y la escritura actual, pasa por la noción de que la poética es inseparable de la compleja historia de su recepción. Es decir, los críticos y escritores no sólo interpretaron la cultura del siglo XVII, sino que le impusieron un lugar y una serie de sentidos en el marco de las ideas estéticas e intelectuales propias de las diferentes épocas a las que pertenecieron. Esos sentidos fueron desplazando la literatura del barroco, dándole una fisonomía contemporánea y situándolo en el marco de los diferentes problemas de la modernidad.

Si bien éste es un proceso continuo, en este trabajo se propusieron una serie de segmentaciones, fijando períodos en los cuales existen juicios críticos nítidos y representativos. A cada siglo le corresponden dos evaluaciones generales. Pero esta afirmación es válida si tomamos la palabra "siglo" como una datación de la cultura y no como un segmento impuesto por la cronología. En el 1700 hay dos grandes lecturas, la de Luzán y la de Quintana. El siglo

XIX se desdobra en el romanticismo, que rescata el teatro del barroco, y el modernismo, que comienza la revalorización de Góngora. El 1900 se divide, en fin, entre la lectura basada en las identidades nacionales, si bien Lezama Lima va mucho más allá de esta cuestión, y las propuestas sobre la crisis del sujeto, que en este trabajo están representadas por Lacan y Sarduy. Cada una de estas lecturas está superpuesta, dinámica que puede comprenderse a partir de las nociones de Williams de dominante, residual y emergente (1997: 143-149). Así, el clasicismo de Luzán coexiste con las prácticas recesivas, pero todavía vigentes, del barroco. La misma co-presencia se produce entre el romanticismo y el iluminismo (a principios del siglo XIX) y entre el modernismo y los planteos filológicos y culturalistas de la identidad nacional.

Discusión sobre el barroco y la antimodernidad

Luego de esta breve síntesis, pasemos a una lectura de conjunto del barroco contemporáneo. Como se dijo, ésta puede orientarse a partir del antimodernismo. Para Compagnon, esa tradición está fundada en cinco ideas: contrarrevolución, anti-Ilustración, pesimismo, pecado original y vituperación. Todas responden a la propuesta del crítico de que la literatura es, predominantemente, un discurso de derecha (2005: 16).

En principio, el modernismo se ajusta, casi perfectamente, a estas cinco definiciones. El modernismo es, a grandes rasgos, un antimodernismo. Si bien esta identificación es paradójica en lo que respecta a las palabras en sí, tiene sentido al pensar globalmente esa literatura, de acuerdo con las ideas de José Luis Romero. Los modernistas, como Darío y Asunción Silva, rechazan el mundo mercantilista de la burguesía y buscan modelos aristocráticos, incluso como una forma de dotar de tintes nobiliarios a los nuevos grupos de poder. En ese marco se puede comprender la vuelta a Góngora que propusieron Darío y D'Ors. La reivindicación nace del interés que los franceses habían puesto en España como un país bárbaro, en el cual se podían recuperar, según la temprana imagen de Gautier, los sentidos vitales que habían sido arrasados por la modernización parisina. Tanto Darío como D'Ors se hicieron eco de esta identificación. Asimismo, en el poeta nicaragüense el interés por el barroco se inscribe en una vuelta más global a las tradiciones hispánicas, vuelta que, según vimos, tiene una importancia decisiva en la Hispanoamérica de fines de siglo, atormentada por la amenaza norteamericana y por el surgimiento de actores sociales nuevos. Por otra parte, el modernismo incluyó el barroco en lo que denominados los "síntomas de la modernidad", es decir, la locura, la enfermedad y la decadencia. Se puede afirmar, así, que los autores modernistas comentados en este trabajo elaboraron una literatura contrarrevolucionaria, porque rechazan la nueva burguesía y sienten una enorme desconfianza hacia los nuevos actores sociales; por lo tanto son pesimistas respecto del presente, se dirigen hacia lo religioso y vituperan las formas políticas nuevas, como la democracia, al paso que se muestran reacios hacia los ideales de la Ilustración.

Pero si miramos la cuestión del barroco en su conjunto, los autores no son unívocos en lo que respecta a las cinco ideas de la antimodernidad. Los límites de la categoría son claros en los dos casos que más ampliamente se estudiaron en este trabajo: Sarduy y Lezama Lima. En principio, la biografía de Sarduy es un ejemplo de lo que a grandes rasgos podemos llamar, con Compagnon, un “giro a la derecha”. El escritor empieza siendo un jacobino. Reivindica los juicios revolucionarios, escribe textos de propaganda y elabora una literatura del Terror. Pero luego se marcha al exilio y diseña una poética barroca. Sarduy es un antimoderno por su vuelta al siglo XVII, su situación como contrarrevolucionario y su comprensión lacaniana de los límites de la racionalidad. Pero a la vez se vuelve difícil verlo como un antimodernista en sentido estricto. Si bien es cierto que al final de su vida lo ganó el pesimismo y publicó una novela como *Cocuyo*, que entre otras cosas es un largo y elaborado insulto a la vida contemporánea, en la mayor parte de su obra se muestra furiosamente moderno y optimista. En este sentido, Sarduy es un antimoderno sólo a medias.

Otro tanto se puede decir de Lezama Lima. De todos los escritores comentados en este trabajo, es el que mejor se ajusta a la anti-Ilustración. Lezama claramente escribe en los márgenes de la filosofía cartesiana. Por otra parte, elabora un pensamiento religioso, dentro del cual están representados el pecado original y el paraíso perdido. Sin embargo, declaradamente barroco, Lezama celebra el triunfo de la Revolución, el 1º de enero de 1959. Por cierto, se ha discutido sobre sus impresiones acerca de la marcha de la política cubana. Pero en lo público Lezama apoya la Revolución y en las cartas no la rechaza de plano, sino que en ellas exhibe una mezcla de sentimientos: celebra las políticas del Gobierno, lamenta la carencia material, se amarga con el exilio de sus hermanas y se piensa como uno de los mártires de la infinita posibilidad que proyecta el triunfo del Movimiento 26 de Julio. Como sea, no fue un contrarrevolucionario. Por otra parte, incluso en los momentos más duros, su optimismo se muestra inflexible.

La misma mezcla de modernidad y antimodernismo se encuentra en los románticos españoles que estudiamos en este trabajo. En principio, esos críticos y escritores responden a la categoría de Compagnon. Los románticos son los primeros en abrir un juicio contundente contra el racionalismo de Luzán, si bien los precedió, en este sentido, el iluminista Quintana. Otro tanto podemos decir de sus ideas políticas. El Duque de Rivas y Alcalá Galiano pasan del exilio al partido de los moderados. Agustín Durán es un monárquico confeso que está absolutamente orgulloso de serlo. Pero tanto la recuperación del barroco y las tradiciones medievales, como la consideración de que la literatura es una expresión del espíritu, son ideas que los escritores plantearon no como una resistencia al avance de la modernidad, sino precisamente como una forma de definir el proyecto moderno de la cultura nacional. En consecuencia, el romanticismo aparece impregnado, también, de ideas modernas y antimodernas.

Pero si bien el concepto de Compagnon resulta problemático, sobre todo cuando se enfoca de cerca a los autores acá comentados, permite orientar una interpretación general. La cuestión del barroco puede pensarse no como un antimodernismo, con la carga de ideas que ese concepto tiene para el crítico, sino como una forma de ocupar los márgenes de la razón. Por supuesto, esto coloca a los autores en una relación tensa con el proyecto de la Ilustración. En “Respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?”, Kant la define como el progresivo avance de la razón sobre aquellos focos que todavía se encuentran oscurecidos por el dogma y los prejuicios. En este sentido, la cuestión del barroco puede comprenderse como uno de los reversos posibles de este proyecto. Los escritores pueden ser o no ser contrarrevolucionarios, pesimistas y pueden o no escribir en contra del progreso y la cultura burguesa. Lo que esta investigación nos lleva a concluir es que, por lo menos, conciben la literatura como una forma de ocupar el margen de la razón y establecer desde ese lugar una relación contradictoria y crítica con la modernidad. En este sentido, este trabajo podría situarse bajo la frase mediante la cual Habermas, en *El discurso filosófico de la modernidad*, ataca la pretendida posilustración de los posmodernos: “Pudiera ser que bajo ese manto de posilustración no se ocultara sino la complicidad con una ya venerable tradición de contrailustración” (2008: 15). Veamos cómo funciona.

El barroco y los márgenes de la razón (1737-1927)

La historia de la recepción tiene como punto de partida a Ignacio Luzán. En la *Poética*, el preceptista inventa el barroco, aunque sin ese nombre, en la medida en que ofrece por primera vez una lectura de conjunto de la literatura del siglo XVII y la comprende como un sistema cerrado. Al tratarse de un texto mediante el cual defiende la regulación del arte por parte de la razón, Luzán coloca el barroco en el campo de lo irracional. Es aquello que no debe hacerse, desvío de los locos, los enfermos y los dormidos. Pero a la vez, si por un lado es la parte caída, por el otro la cuestión del barroco es una invención contemporánea e incluso gemela de la introducción del clasicismo en España. Por cierto, tiene como referencia una serie de escritores que, como Lope o Góngora, escribieron efectivamente en el pasado. Pero la *Poética* los coloca en un lugar nuevo y por lo tanto los reinventa. En otras palabras, la cuestión del barroco está planteada en un principio como el reverso de la razón y por lo tanto como la contracara moderna de la modernidad.

La historia posterior a Luzán puede comprenderse como una progresiva ocupación de ese espacio relegado por el clasicismo. Pero este proceso transforma a la vez las ideas sobre la literatura y particularmente sobre la literatura del barroco. Podemos verlo a partir de Quintana. Como paso inicial, Quintana desplaza la razón del campo de la literatura. Esto lo lleva a colocar la poesía en el espacio que para Luzán pertenecía a la fantasía y lo irracional. Pero Quintana no se abandona a una escritura confusa, sino que establece un nuevo tipo de parámetro para la organización de la literatura. Éste ya no se encuentra en la razón, sino en el alma del poeta. Para

Quintana, que comienza a manejar la noción nueva de subjetividad, la poesía debe ser transparente, cristalina, debe estar en conformidad con el ritmo interno que tiene el escritor. Esta ocupación del campo de lo irracional traza entonces una nueva frontera. La buena literatura es la literatura sincera, que expresa de manera transparente los sentimientos del escritor. La mala literatura es la que se pierde en el juego lingüístico y la artificialidad del adorno. En consonancia con esto, Quintana recupera una mínima parte del barroco, la que representan las maneras sencillas de los principales escritores del período, y expulsa al margen la mayor parte de los textos, en los cuales entiende que el alma del poeta se ha perdido, enredada en un excesivo juego formal.

El romanticismo avanzó un paso más en la línea que había trazado Quintana. Si tomamos como referencia a Agustín Durán, la principal diferencia es que transforma la cuestión del alma individual en el espíritu colectivo de la nación. Pero esto supone asimismo una ocupación más completa del campo estético por parte de la subjetividad. En efecto, Durán rechaza de plano, y ahora con una crítica tenaz al clasicismo, la ingerencia de la razón. En consonancia con esto, propone que el eje de la cultura es un espíritu en el cual hay tanto componentes racionales como sentimentales. Su fundamentación histórica se encuentra en la concepción de que España es una frontera entre el mundo francés, inclinado a una literatura racional, y el mundo árabe, que elabora un arte ornamental, nacido de una sensualidad hipertrofiada. Para Durán, todo poeta debe mantenerse en el justo equilibrio entre una expresión transparente y una expresión adornada por los juegos retóricos. Si se excede en alguno de esos extremos, como sucede con el neoclasicismo y el culteranismo, el arte se desnaturaliza. Este desarrollo de la subjetividad lo lleva a mantener una relación mucho más compleja con el siglo XVII. Por un lado, rescata la obra de los dramaturgos del barroco, verdadera expresión, en su justo equilibrio, del espíritu español; por el otro, elabora el margen de su propuesta con la lírica de Góngora y sus continuadores, que se desbarrancaron en la tendencia árabe de la cultura nacional. La misma frontera reaparece a fin de siglo con Menéndez Pelayo. El filólogo opone también el arte popular de Lope a lo que ahora llama el arte decadente y cortesano de los gongorinos.

En principio, este desplazamiento, cuyo punto de partida situamos en Quintana, se puede comprender como una ocupación del margen irracional que había descartado Luzán. Sin embargo, este corrimiento transforma sustancialmente la cuestión. Podemos comprenderlo a partir de ese término medio del siglo XIX que es Adolfo de Castro. En *Los poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, el erudito compara a Góngora con el Greco, idea que hace sospechar que había leído a Gautier. Pero lo importante es que acerca los poemas mayores de Góngora y las últimas pinturas del Greco a la locura. Con todo, no se trata de la oposición racionalidad/irracionalidad de Luzán. Castro plantea en cambio una frontera entre la expresión sincera del espíritu y la caída en un mar retórico que, si bien está admirablemente estructurado, demuestra lo que podríamos llamar una pérdida del alma en la forma del lenguaje. En definitiva,

con los románticos, la exageración del barroco se convierte en el margen del espíritu. Si se lo mira desde el punto de vista de la nación, ese borde es la decadencia del alma española, según Menéndez Pelayo; en cambio, si se lo mira desde un punto de vista individual, el barroco es una pérdida del sujeto, que lo lleva al borde de la locura, de acuerdo con Castro. La frontera de la preceptiva clásica pasa por la oposición razón/sinrazón; la frontera del siglo XIX pasa en cambio por la división entre el espíritu y la locura.

En este sentido, el barroco funciona como una de las fronteras, siempre móvil, del proceso histórico del pensamiento moderno. Así podemos verlo con el modernismo y la generación del '27. El gran quiebre le corresponde al modernismo. Por cierto, Dámaso Alonso desvalorizó, hasta donde pudo, la prioridad de Rubén Darío en la lectura de Góngora. Asimismo, sus compañeros generacionales dejaron de orientarse por la locura o la decadencia, sustituyendo esos ejes por la idea de que el poeta buscó una belleza pura. Pero esta lectura no hubiera sido posible sin los pocos textos de Darío y más tarde sin la detenida lectura de D'Ors sobre la cuestión del barroco. Esto se debe a que, situados en una época en la que el positivismo y el imperio de la razón se encontraban en retirada, esos autores transformaron los márgenes de la razón y los núcleos irreductibles del hombre en cuestiones positivas y por lo tanto los convirtieron en lugares desde los cuales plantear una crítica a la modernidad. Con sus lecturas de Góngora y la cultura del siglo XVII, fundaron la posibilidad de conjugar barroco y crítica. A partir de entonces será uno de los lenguajes disponibles para reivindicar enérgica y positivamente la pérdida de la transparencia, el sentido y la racionalidad.

El barroco y los márgenes de la razón (siglo XX)

El barroco de Lezama Lima puede comprenderse como una transformación de los lugares en los que el modernismo y el romanticismo habían situado a la literatura del siglo XVII. En primer lugar, el escritor vuelve a la idea modernista de los síntomas de la modernidad. Pero esta vuelta es también una transformación. Como se repitió innumerables veces, para Lezama el margen de la razón deja de ser el síntoma individual y se convierte en la sustancia imposible que da origen a la cultura. Dentro de este movimiento general, la obra del escritor cubano puede resumirse en el largo camino que va desde el paraíso perdido de la infancia, tema de sus poemas juveniles de *Inicio y escape*, a la propuesta de la imagen, complejo proyecto de interpretación cultural, cuyo desarrollo concluye con el triunfo de la Revolución. El eje de estos casi cuarenta años pasa por la idea de que la literatura es un diálogo con la zona sagrada. El propósito de Lezama es el descubrimiento de esos signos que apuntan al más allá y que se llaman *hierofanías*. Dos de los poemas más importantes de su obra, que son "Muerte de Narciso" y "Rapsodia para el mulo", demuestran la continuidad que el escritor mantiene a pesar de las

grandes diferencias estilísticas que hay entre los dos. A través del personaje mítico y el animal, Lezama se propone iluminar la zona sagrada, eso que para el hombre permanece desconocido¹⁰⁴.

Asimismo, Lezama retoma el proyecto romántico de la interpretación de la cultura nacional. Sólo que, en este caso, la influencia parece ser indirecta. En realidad, la preocupación por la identidad colectiva, que desarrolla ampliamente en *La expresión americana* (1957), se debe a su inclusión en el discurso americanista. En el trabajo lo comprendimos a partir de los ensayos de Lezama Lima, Henríquez Ureña y Picón-Salas. Esto nos permitió establecer un mapa de las ideas sobre el barroco durante la primera mitad del siglo XX. Así, el concepto funciona claramente en los márgenes del proyecto racional. Picón-Salas representa la actitud iluminista, contraria a la literatura del siglo XVII; Henríquez Ureña se ubica en una idea más amplia de la razón, que evoca lejanamente las propuestas románticas de Durán; Lezama se coloca en una franca defensa del margen de la razón y la potencia transculturadora del barroco.

La idea del barroco como margen de la modernidad se encuentra también en la bibliografía comentada. Weisbach y Benjamin promueven el retorno durante los años de la Gran Guerra, una de las primeras expresiones de los límites con los que se topó la modernidad. Wölfflin, aunque propone una racionalidad para comprender la evolución del arte, entiende que el cambio entre el clasicismo y el barroco es a grandes rasgos el reemplazo de un punto de vista racional por otro basado en las sensaciones. Otro tanto se puede decir de Lacan y Deleuze. Lacan comprende el barroco como un arte que señala la verdad irreductible del ser humano. Deleuze, por su parte, retoma la perspectiva de Hauser, de acuerdo con la cual la cultura del siglo XVII fue la expresión de una crisis de la cosmovisión europea.

En todos estos autores, el barroco es una forma de ocupar el margen para establecer una visión crítica de la modernidad. Podemos verlo, en primer lugar, en los rescates del período de la Gran Guerra. El barroco funciona como un objeto y como un fundamento de la crítica. Esto es claro en Wölfflin. El retorno del barroco significa en su caso la posibilidad de establecer una lógica para la historia del arte. Menos definido, pero igual de presente, se encuentra el uso en el volumen de Weisbach. La crisis de la cultura humanista, comparable aunque no comparada por el historiador con el derrumbe del proyecto de la modernidad en las trincheras de la Primera Guerra, significó una vuelta a la autoridad religiosa. Para Weisbach, que contempla el arte del siglo XVII desde el desastre de la guerra, su texto es una vuelta a uno de los grandes reservorios del espíritu europeo y alemán. En Benjamin, el uso crítico del barroco es tal vez uno de sus grandes aportes no sólo a su lectura del período, sino también a la crítica en general. Conceptos

¹⁰⁴ Es importante recordar, por otra parte, que Lezama teorizó sobre estas ideas en varios ensayos. En casi todos los textos en los que se refiere a la imagen, el escritor coloca explícitamente el barroco en los márgenes del proyecto cartesiano de la razón. Además, en el ensayo fundamental "Sierpe de don Luis de Góngora" (1951), sostiene que el barroco contemporáneo debe basarse en la conjunción de la palabra luminosa de Góngora, una retórica hecha para nombrar las cosas con una precisión inigualable, y la búsqueda de lo desconocido, que identifica con la noche oscura de San Juan.

como melancolía, ruina y alegoría, de una comprobada utilidad por parte del pensamiento del siglo XX, surgieron de este margen del proyecto moderno. Lo mismo se puede decir, a partir de la cuestión de la crisis y la crítica, de Hauser y Deleuze.

En este contexto general, Lacan merece un comentario aparte. Aunque en el trabajo no hemos hecho una descripción estilística, es importante retomar los argumentos centrales sobre el barroco. Éstos están íntimamente vinculados con la lectura que Lacan hizo de la Ilustración. Lacan se ocupó del tema en el famoso artículo "Kant con Sade". Si bien estas conclusiones no constituyen un espacio adecuado para afrontar un comentario de ese complejo texto, es importante tomar en cuenta dos cuestiones. La primera se encuentra en el nexo que plantea entre la ley moral y la Revolución Francesa. En "¿Qué es la Ilustración?", Foucault esclarece este aspecto de una manera que está del todo de acuerdo con el trabajo de Lacan. Foucault señala que para Kant lo importante de la Revolución no se encuentra en el acontecimiento en sí mismo, sino en lo que eso significa para los hombres que no hicieron la Revolución. Lo que ese hecho les indica es que existe una disposición moral en la humanidad, que lleva a los pueblos a dotarse de una constitución que les conviene. Para Kant, según Foucault, la Revolución hace manifiesta la ley moral que se encuentra en todo individuo y que, al constreñir sus decisiones, lo convierte en un sujeto libre.

Lacan no dice otra cosa sobre Kant. Pero se preocupa en poner de manifiesto el foco oscuro de su concepción de la moral. Así, sostiene que el plano complementario y necesario de la moral kantiana es la violencia de Sade. Esto se debe a que tanto la ley moral como la ley sádica suprimen el objeto. En efecto, la tesis de Kant es que la ley moral no puede definirse a partir de algún bien hacia el cual apuntaría, según las perspectivas éticas que se fundaron por ejemplo en el mundo griego. La *Crítica de la razón práctica* sostiene lo contrario. La ley moral no puede estar regulada por un bien a conseguir, porque si la ética se orientara hacia un bien en particular, el hombre no sería libre, en tanto se conduciría por necesidad, y no por elección. En lugar del bien, Kant formula su principio como un enunciado formal ("Obra de tal modo que la máxima de tu voluntad pueda valer siempre al mismo tiempo como principio de una legislación universal" (Kant 1973: 36)).

Según Lacan, lo único que verdaderamente puede comprenderse como una ley sin objeto, es el enunciado que obliga al goce. El placer está vinculado a un objeto, un objeto por otra parte engañoso, formado en el espejismo de lo imaginario. Pero en lo que respecta al goce, no hay objeto que lo colme, porque se define justamente alrededor de la pérdida de la cosa. En este sentido, la violencia de las novelas de Sade demuestra lo que implica la ley kantiana llevada a su máxima expresión. En definitiva consiste en la tortura del otro, para colocarlo como pantalla de ese imposible que es lo real. En otras palabras, el sadismo es la única expresión posible para vincularse con un goce puro, sin objeto, adecuado por lo tanto para expresar la ley kantiana. Lo

mismo puede decirse a partir de la Revolución. En definitiva, 1789 inaugura la ley moral y a la vez el “libertad o muerte”, que lleva a la guillotina, incluso a los propios jacobinos.

En este sentido, Lacan se sitúa en los márgenes del proyecto iluminista. Pero a la vez establece ese margen como el lugar crítico de la modernidad. El barroco, en las dos versiones que propone a lo largo de su enseñanza, es una retórica adecuada para exponer ese borde irreductible al pensamiento de la razón. En su desarrollo de la estética del vacío, la cultura del siglo XVII demuestra que el hombre es un espejismo, imágenes enfrentadas y estructuradas por el significante, situadas en el borde de la Cosa. Como no hay lenguaje ni razón que pueda soldar esa ausencia, el primer barroco de Lacan es un arte que expone el borde de lo simbólico. En este sentido, el siglo XVII muestra una estructura semejante a la del psicoanálisis y a la vez ejemplifica uno de los caminos retóricos para la exposición teórica. Podemos recordar, en este caso, las reflexiones sobre el manierismo pre-clásico que Lacan hace en “Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache”. Su compleja variación del experimento de óptica es una vuelta a los juegos del siglo XVII como forma de exponer la estructura del sujeto.

La segunda versión de Lacan continúa con la idea de que existen coincidencias entre el psicoanálisis y el barroco. Pero en lugar de comprender ese arte como la elaboración del borde, lo utiliza ahora como una demostración plástica de la incidencia de lo real en el cuerpo del sujeto. En términos generales, lo simbólico es una superficie agujereada. Como el metalenguaje no existe, la verdad del hombre no puede expresarse, sino que lo único que se puede hacer es señalarla a partir del fracaso de la razón. En Lacan, el barroco, el misticismo y su propio discurso constituyen formas elaboradas del fracaso del discurso racional como método para hacer patente la verdad de lo real.

El barroco de Sarduy conjuga las perspectivas de Lezama Lima y Lacan. Si bien Sarduy no establece una comparación explícita, como pudimos ver los dos autores elaboraron un pensamiento cercano. Lezama se sitúa en el lenguaje y anota lo que sucede con un Narciso obnubilado por la imagen, sacrificio mediante el cual ilumina lo desconocido, que está debajo del agua de los fenómenos, esa pantalla que impide que los hombres alcancen el más allá. La posible traducción lacaniana de “Muerte de Narciso” es de una llamativa prolijidad. El escritor está en lo simbólico, Narciso se abisma en lo imaginario y el reflejo muestra y oculta lo real. Pero hay un cambio entre Lezama y Lacan. En Lezama, el Otro puede ser Dios, la infancia perdida o la sustancia de una cultura; en Lacan sigue siendo una infinita posibilidad, pero funciona como un lugar estructural, de acuerdo con el vaciamiento que Levi-Strauss hace del mito. Sarduy se apoya en Lezama, pero opera desde Lacan.

El primer tramo del barroco de Sarduy se desarrolla en el arco temporal que va desde su salida de Cuba en 1959 a los primeros años de la década del '80. En ese período propone una estética del vacío. Su literatura pulveriza el sujeto a través de la proliferación de los significantes y se coloca en los márgenes de las dos grandes totalizaciones que producen

sujetos: la Revolución y la sociedad burguesa tradicional. *De donde son los cantantes* y *Cobra*, *Escrito sobre un cuerpo* y *Barroco*, son textos en los cuales Sarduy recolecta el resto no simbolizado de las estructuras simbólicas de ambas sociedades.

Pero Sarduy diseña este proyecto en *Mundo Nuevo*, una revista en la que se revela lo que significa esta ruptura con los dos grandes bloques ideológicos en los cuales se divide el mundo. Nacida de las instituciones norteamericanas de la derecha tradicional, tanto Rodríguez Monegal como algunos de sus colaboradores proponen una adecuación al mercado y una disolución de los fundamentos ideológicos, dos aspectos del proceso de la transformación social que llevó al neoliberalismo. El barroco del vacío de Sarduy se mueve en consecuencia en el intersticio que se abre en las décadas de los '60 y '70, entre la subversión cultural, algunos de cuyos componentes son la militancia de las minorías y la experimentación literaria, artística y teórica, y la transformación de las sociedades disciplinarias en sociedades de control.

A partir de los años '80, a Sarduy lo gana la decepción. Transforma su poética, de un barroco del vacío a un barroco de lo real. Si antes su obra se colocaba en los márgenes de las grandes totalizaciones, en su etapa final Sarduy sitúa su literatura en el margen inestable del rechazo de la sociedad. Con *Cocuyo* descubre que lo que antes era lo Otro ahora se ha integrado de dos maneras. Por un lado, en lugar de estar afuera de la sociedad, es el foco oscuro, la perversión excepcional, el reverso ominoso que le da vida; por el otro, de acuerdo con el cambio histórico que él advierte en los años '80, la hegemonía neoliberal transforma la cultura en un organismo de control en red, a través de metáforas plásticas, maleables, percederas, que cambian constantemente para asimilar aquello que la discute. Para Sarduy, el nuevo capitalismo no tiene la lógica de la norma, sino que es una modulación de la excepción. La novela *Cobra* pasa de lo subversivo a convertirse en un ejemplo adecuado para comprender el tipo de sociedad que se impuso a fines del siglo XX.

El barroco como margen crítico de la modernidad

Se suele decir que un escritor es barroco porque posee un estilo sobrecargado. Esta valoración es demasiado amplia y por lo tanto no logra ser lo suficientemente precisa como para que tenga utilidad. Por otra parte, las características retóricas varían mucho si se comparan las frases a menudo a-gramaticales de Lezama Lima con la prolija sintaxis que Sarduy emplea en novelas como *De donde son los cantantes* y *Cobra* o en el conjunto de sus poemas. No hay una retórica, sino que hay retóricas del barroco. Asimismo, la cuestión no pasa por el estilo más o menos sobrecargado, sino por el hecho de que en el barroco ese estilo funciona como una forma de ocupar el margen de la racionalidad imperante.

Podemos comprenderlo, de nuevo, con Sarduy y Lezama Lima. Lezama Lima trabaja en los bordes del discurso cartesiano. Disuelve el mundo con la duda hiperbólica, pero en lugar de remontar el camino a través de la razón, lleva la lengua a la noche oscura de lo desconocido. En

Sarduy se trata, en cambio, de las lenguas y las hablas sociales. En *De donde son los cantantes*, el escritor toma el discurso de la identidad nacional y lo transforma en una superficie semiológica, de la cual emergen signos sin anclar en la realidad; en *Cobra*, convierte la metáfora de la castración en una metáfora loca, que cambia de acuerdo con los caprichos de la literatura; en *Cocuyo*, perfora lo simbólico para encontrar los núcleos de perversión que mantienen en pie la sociedad. En este sentido, las retóricas del barroco constituyen un trabajo de invasión y ramificación del lenguaje transparente, común y racional.

BIBLIOGRAFÍA

En este apartado se citan, primero, los documentos en los que se basa esta investigación y luego se agrupa la bibliografía crítica, teórica y de referencia en cuatro secciones. Las primeras tres corresponden a las partes en las que se divide esta tesis. La última es de referencia general. En los listados hay libros y artículos citados y otros que, aunque no están mencionados en el cuerpo del trabajo, resultaron fundamentales para la redacción de este trabajo.

1. Documentos trabajados

1.1. Revistas

Verbum (1937). 3 números. La Habana. Ed. facsimilar a cargo de Areta Marigó, Gema (2001), Sevilla: Editorial Renacimiento.

Espuela de Plata (1939-1941). 6 números. La Habana. Ed. facsimilar a cargo de Areta Marigó, Gema (2003), Sevilla: Editorial Renacimiento.

Nadie Parecía (1942-1944). 10 números. La Habana. Ed. facsimilar a cargo de Areta Marigó, Gema (2006), Sevilla: Editorial Renacimiento.

Orígenes (1944-1956). 42 números. La Habana. Ed. facsimilar a cargo de Uribe, Marcelo (1992), México y Madrid: El equilibrista – Turner, 7 tomos.

Mundo Nuevo (1º época). 25 números. París.

1.2. Obras de Lezama Lima.

[1957] (1993), *La expresión americana*, (ed. a cargo de Irleamar Chiampi), México: FCE.

[1970] (1986), "Lanzar la flecha bien lejos" (entrevista realizada por Rosa Ileana Boudet), en *Cercanía de Lezama Lima*, 374-381.

(1971), *Las eras miaginarias*, Madrid: Fundamentos.

(1974), *La cantidad hechizada*, Madrid: Ediciones Júcar.

(1975 – 1977), *Obras completas*, ed. de Cintio Vitier, México: Aguilar, 2 vols.

(1979), *José Lezama Lima. Cartas (1939-1976)* (ed. a cargo de Eloisa Lezama Lima), Madrid: Orígenes.

(1981), *Imagen y posibilidad*, ed. de Ciro Bianchi Ross, La Habana: Letras Cubanas.

(1985), *Poesía completa*, La Habana: Letras Cubanas.

(1987) *Cuentos*, La Habana: Letras Cubanas.

(1988), *Paradiso*, Roma: Colección Archivos.

(1988), *Confluencias: Selección de ensayos*, La Habana: Editorial Letras Cubanas.

(1993), *Fascinación de la memoria (textos inéditos de José Lezama Lima)* (ed. de Iván González Cruz), La Habana: Letras Cubanas.

(1994), *Diarios de José Lezama Lima*, México: Era.

(2000), *Como las cartas no llegan...*, (introducción, selección y notas de Ciro Bianchi Ross), La Habana: Unión.

Rodríguez Feo, José (1998), *Mi correspondencia con Lezama Lima*, La Habana: Ediciones Unión, 1989.

1.3. Obras de Severo Sarduy.

(1971), "Notas a las notas a las notas... A propósito de Manuel Puig", *Revista Iberoamericana*, Nº 76-77, julio-diciembre, 555-567.

(1976), "Página sobre Lezama", *Revista Iberoamericana*, Nº 92-93, julio-diciembre, 467.

(1996), *Cartas* (selección, prólogo y notas de Daniel Díaz Martínez), Madrid: Verbum.

(1999), *Obra Completa*, Madrid: Archivos, II tomos.

(2007), *Severo Sarduy en Cuba 1953-1961* (comp., prólogo y notas de Cira Romero), Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

1.4. Recepción del barroco.

Alberti, Rafael [1929] (2002), *Cal y canto*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Alonso, Dámaso [1927] (1978), "Claridad y belleza de las "Soledades"", en *Obras Completas V*, Madrid: Gredos, 293-317.

----- [1932] (1978), "Góngora y la literatura contemporánea", en *Obras Completas V*, Madrid: Gredos, 725-770.

----- (1955), *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid: Gredos.

----- (1974), *Góngora y el "Polifemo"*. 3 vols., Madrid: Gredos.

Azorín (Martínez Ruiz, José) (1939), *Clásicos y modernos*, Buenos Aires: Losada.

Benjamin, Walter (1990), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.

Carpentier, Alejo (1984), *Ensayos, Obras completas*, vol. 13, La Habana: Letras Cubanas.

Darío, Rubén (1952), *Los raros*. Espasa-Calpe, Buenos Aires.

----- (1986), *Poesía completa*, dos tomos (edición de Ángel Rama), Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho.

----- [1913] (1976), *La vida de Rubén Darío, escrita por él mismo*, en *Autobiografías* (edición y estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert), Buenos Aires: Ediciones Marymar.

De Saavedra, Ángel (Duque de Rivas) (1834), *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo X* (prólogo de Antonio Alcalá Galiano), en *Obras completas de Ángel de Saavedra, duque de Rivas*, Volumen 2, Madrid: Imprenta de la Biblioteca Nueva (1854).

Deleuze, Gilles (1989), *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona: Paidós.

Diccionarios de la Real Academia Española (diversos años). Ed. digital: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtile> (último día de consulta: 5/10/10).

Diego, Gerardo (1927), "Crónica del centenario de Góngora", en Mainer, José-Carlos (2010): *Historia de la literatura española VI. Modernidad y nacionalismo*. Crítica, Madrid, 693-698.

- (1932), *Fábula de X y Z*, s/d.
- Durán, Agustín (1828), *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, Madrid: Imprenta Ortega y Compañía.
- D'Ors, Eugenio [1935] (1993), *Lo barroco*, Madrid: Tecnos.
- Feijoo, Benito Jerónimo (1986), *Teatro crítico universal* (edición de Giovanni Stiffoni), Madrid: Clásicos Castalia.
- García Lorca, Federico [1931] (1994), *Obras VI (prosa I)*, Madrid: Akal.
- (1996), Federico García Lorca: *Obras completas I. Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.
- (2000), *Romancero gitano – Poeta en Nueva York*, Barcelona: Biblioteca de la Literatura Universal.
- Hauser, Arnold (1974), *Origen de la literatura y del arte modernos*, 3 tomos, Barcelona: Guadarrama.
- Henríquez Ureña, Pedro (1964), *Las corrientes literarias en la América Hispana*, México, FCE.
- (1989), *La utopía de América* (ed. Ángel Rama – estudio preliminar: Rafael Gutiérrez Girardot), Caracas: Ayacucho.
- Jiménez, Juan Ramón [1946] (1981), “El modernismo poético en España e Hispanoamérica”, en *Prosas críticas*, Madrid: Taurus, 160-178.
- Lacan, Jacques (1999), *El seminario 5. Las formaciones del inconsciente (1957-1958)*, Buenos Aires: Paidós.
- (1992), *El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)*, Buenos Aires: Paidós.
- (2005), *Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1964)*, Buenos Aires: Paidós.
- (2001), *Seminario. Libro 20. Aun (1972-1973)*, Buenos Aires, Paidós.
- (1999), *Escritos 1 y 2*, Bs. As., Siglo XXI.
- Luzán, Ignacio (1737), *La poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza: Francisco Revilla. 2 ed. (1789), Madrid: Imprenta de don Antonio de Sancha.
- Machado, Antonio (1973): *Obras. Poesía y Prosa*, Losada: Buenos Aires.
- Mallarmé, Stephan (1989), *Poésies*, París: Flammarion.
- Meléndez Valdés, Juan (1990), *Poesía y prosa* (selección, introducción y notas de Joaquín Marco), Barcelona: Planeta.
- Menéndez Pelayo, Marcelino [1883-1891] (1940), *Historia de las ideas estéticas en España* (vols. Siglos XVI y XVII y Siglo XVIII), en *Menéndez Pelayo Digital. Obras completas*,

<http://www.larramendi.es/bvmpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&idUnidad=1000&posicion=1> (fecha última consulta: 29/11/2010).

Montesquieu, Charles [1721] (1838), *Letrres persanes*, en *Oeuvres complètes*, París : Chez Firmin Didot frères, fils et cie.

Pardo Bazán, Emilia (1904): “La nueva generación de novelistas y cuentistas en España”, en *Mainer* 2010, 614-616.

Picón-Salas, Mariano (1975), *De la conquista a la independencia*, México: FCE.

Plinio, Cayo (Segundo) (1624), *Historia natural*, Madrid: Luis Sánchez Impresor.

Quintana, Manuel José (1807), *Poesías selectas castellanas. Desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, tomo I, Madrid: Gómez Fuentenebro y Compañía.

----- (1830), *Poesías selectas castellanas. Desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, tomo IV, Madrid: Imprenta D. M. de Burgos.

----- (1853), *Obras completas*. Madrid: Rivadeneyra.

Reyes, Alfonso (1996), *Tres alcances a Góngora*, en: *Obras Completas VII*, México: FCE.

Weisbach, Werner (1948), *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid: Espasa-Calpe.

Wölfflin, Heinrich (1985), *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid: Espasa-Calpe.

2. Bibliografía de referencia

2.1. Bibliografía de referencia de para primera parte (barroco y recepción del barroco: 1737-1727)

Acosta, Leonardo (1987), *Barroco de indias y otros ensayos*, La Habana, Casa de las Américas.

Barthes, Roland (1997), *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI.

Beverly, John (1988), “Nuevas vacilaciones sobre el barroco”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XIV, 28, 229-251.

Bürger, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.

----- (1992), “Literary institution and modernization”, *The decline of modernisme*, Pennsylvania: Pennsylvania State University, 3-18.

Celnia, Pilar (1995), “¿Generación del 96, del 98 o modernismo? (Reflexión sobre la invención azoriana)”, en *Castilla: Estudios de literatura*, nº 20, Castilla, 47-54.

Cervantes, Miguel (2004), *Don Quijote de la Mancha*, San Pablo: RAE.

Chiaramonte, Carlos (2003), “Modificaciones del pacto imperial”, en Annino, Antonio y Guerra, François-Xavier, *Inventando la nación*, México: FCE.

De la Cruz, San Juan (2002), *Poesía completa y comentarios en prosa* (ed. e introducción: Raquel Asún), Barcelona: Planeta.

- Denehein, Elsa (1962), *La résurgence de Gongora et la génération poétique de 1927*, París: Didier.
- De Vega, Lope (1976), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en Rozas, Juan Manuel, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Deyermon, Alan (1991), *Ilustración y neoclasicismo, Historia y crítica de la literatura española*. vol. 4 (director: Francisco Rico), Barcelona: Crítica.
- Ferreres, Rafael (1975), *Verlaine y los modernistas españoles*, Gredos: Madrid.
- Froldi, Rinaldo (1980), "Significación de Luzán en la cultura y literatura españolas del siglo XVIII", en Gordon, Alan y Rugg, Evelyn, *Actas del sexto congreso internacional de hispanistas*, Toronto: University of Totonto, 285-289.
- Foucault, Michel (1999), *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI.
- Glendinning, Nigel (1973), *Historia de la literatura española. El siglo XVIII*, Barcelona: Ariel.
- Góngora y Argote, Luis (1985), *Romances* (ed. Antonio Carreño), Madrid: Cátedra.
- (1956), *Soledades* (ed. Dámaso Alonso), Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- Halperín Donghi, Tulio [1961] (1985), *Tradición política española e ideología revolucionaria de Mayo*, Buenos Aires: CEAL
- (1997): *Historia contemporánea de América Latina*, Alianza Editorial: Madrid.
- (1998): "España e Hispanoamérica: miradas a través del Atlántico (1825-1975)", en *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Hatzfeld, Helmut (1964), *Estudios sobre el Barroco*, Madrid: Gredos.
- Hauser, Arnold (1985), *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona: Labor.
- Hobsbawm, Eric (1997), *La era de la revolución, 1789-1848*, Barcelona: Crítica.
- Hugo, Víctor (1979), *Prefacio de Cromwell. El manifiesto romántico*, Buenos Aires: Editorial Goncourt.
- Lama, Víctor (comp.) (1997), *Poesía de la generación del '27: antología crítica comentada*, Madrid: EDAF.
- Martínez Arancón, Ana (1978): *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona: Antonio Bosch Editor.
- Mainer, José-Carlos (1997), "Alrededor de 927. Historia y cultura en torno a un canon", en *Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Madrid: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 185-202.
- (2010), *Historia de la literatura española VI. Modernidad y nacionalismo*. Crítica, Madrid.

- Montaldo, Graciela (1994). *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Ortega y Gasset, José [1921] (1957), *España invertebrada*, Madrid: Revista de Occidente.
- [1925] (2004), *La deshumanización del Arte*, Madrid: Espasa Calpe.
- [1930] (1983), *La rebelión de las masas*, Madrid: Revista de Occidente.
- Peers, Allison (1954), *Historia del movimiento romántico español*, Gredos, Madrid.
- Pérez Bazo, Javier (1998), "Las "Soledades" gongorinas de Rafael Alberti y Federico García Lorca, o la imitación ejemplar", *Criticón*, nº 74, 125-154.
- Rama, Ángel (2007), *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires: El Andariego.
- Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE
- Rodríguez Cacho, Lina (2009), *Manual de historia de la literatura española*, 2 v. T. I. Siglos XIII al XVII - T. II. Siglos XVIII al XX (hasta 1975), Madrid: Castalia Universidad.
- Rojas, Ricardo (1928), *Historia de la literatura argentina (vol. 1)*, Buenos Aires: Losada
- Romero, José Luis (2005): *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Siglo XXI: Buenos Aires.
- Rotker, Susana (1992): *La invención de la crónica*, Letra Buena, Buenos Aires.
- Salinas, Pedro (1958), *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid: Aguilar.
- Sánchez Vidal, Agustín (1995), *Época contemporánea: 1914:1939, Historia y crítica de la literatura española* (dir. Francisco Rico), primer suplemento, Barcelona: Crítica.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1998), *Recuerdos de provincia*, Buenos Aires: Emecé.
- Schlegel, Friedrich (2005), *Conversación sobre la poesía* (prólogo, traducción y notas: Carugatti, Laura – Girón, Sandra), Buenos Aires: Biblos.
- Schulman, Iván (1987) (editor), *Nuevos asedios al modernismo*, Taurus, Madrid.
- Sebold, Russell (1970), "Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán: sus orígenes y su naturaleza", en *El rapto de la mente : poética y poesía dieciochescas*, Madrid, Prensa española, 57-97.
- (1992), "Periodización y cronología de la poesía setecentista española", *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, nº 8, 175-192.
- Serrano Asenjo, José Enrique (1995), "Las conferencias de Lorca en América", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 538, Madrid, abril, 69-80.
- Shaw, Donald (2008), *Historia de la literatura española 5. El siglo XIX*, Barcelona: Ariel
- Sigüenza y Góngora, Carlos [1692] (1985), *Alboroto y motín de los indios de México*, en *Seis obras*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Tapié, Víctor-Lucien (1981), *El barroco*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Verlaine, Paul (1972), *Œuvres poétiques complètes*, París, Gallimard.

Zanetti, Susana. (coord.) (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*. Buenos Aires: Eudeba.

2.2. Bibliografía crítica y de referencia para la segunda parte (José Lezama Lima y recepción del barroco en América Latina, primera mitad del siglo XX)

AAVV (1984), *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, tomo I Poesía, tomo II Prosa, Madrid: Espiral/Ensayo.

Álvarez Bravo, Armando (1966), *Órbita de Lezama Lima*, La Habana: Unión.

----- (1968), *Lezama Lima*, Buenos Aires: Jorge Álvarez.

Arcos, Jorge Luis (1990), *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*, La Habana, Editorial Academia.

----- (1999), "Orígenes: ecumenismo, polémica y trascendencia", en Sosnowski, Saúl (ed.), *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Buenos Aires: Alianza, 271-296.

Béjel, Emilio (1981), "Cultura y filosofía de la historia (Spengler, Carpentier, Lezama Lima)", *Cuadernos americanos*, México, n° 6, noviembre-diciembre, 75-89.

----- (1976), *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, Madrid, Huerga & Fierro Editores.

Bernáldez, José María (1976), "La expresión americana de Lezama Lima", *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 318, Madrid, 653-670-

Biagini, Hugo (2000), *La reforma universitaria. Antecedentes y consecuentes*, Buenos Aires: Leviatán.

Bianchi Ross, Ciro (1983), "Asedio a Lezama Lima", *Quimera*, Barcelona, N° 30, abril.

Bueno, Salvador (1970), "La expresión americana", *La gaceta de Cuba*, N° 83, junio.

----- (1988), "Un cuestionario para José Lezama Lima", en *Paradiso*, 727-732.

Bravo, Victor (1992), *El secreto en geranio convertido. Lectura de Paradiso*, Caracas: Monte. Ávila.

Cabrera Infante, Guillermo (1998), *Vidas para leerlas*, Madrid: Alfaguara.

Cairo, Ana. (2001). "La polémica Mañach-Lezama-Vitier-Ortega". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana: Año 92, No.1-2 (enero-junio), 97-103.

Camacho-Gingerich, Alina (1985), "Parámetros del sistema poético lezamiano", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. LI, N° 130-131, enero-junio, 57 FALTA

Catelli, Nora (1997), "La tensión del mestizaje: Lezama Lima. Sobre la teoría de la cultura en América Latina", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n° 565-566, 189-200.

Cella, Susana (2003), *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima*, Buenos Aires: Nueva Generación/UBA.

Cernuda, Luis [1936] (2008), *La realidad y el deseo* (edición facsimilar), Sevilla: Renacimiento.

- Chacón, Alfredo (1994), *Poesía y poética del grupo Orígenes*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Chiampi, Irlemar (1985), "La expresión americana de José Lezama Lima: la dificultad y el diabolismo del caníbal", *Escritura*, X, n. 19/20, Caracas, ene-dic.
- (1987), "Teoría de la Imagen y Teoría de la lectura en Lezama Lima". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. tomo XXXV, núm. 2, 485-501.
- (1994), "La Historia Tejida por la Imagen", Lezama Lima, *La Expresión Americana*, Fondo de Cultura Económica: México, 9-34.
- Cortázar, Julio (1993): "Para llegar a Lezama Lima" (1967), en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid: Debate.
- Cúneo, Dardo (1974) (comp. y estudio preliminar), *La Reforma Universitaria*, Caracas: Ayacucho.
- de Armas, Emilio (1985), "Inicio y escape de José Lezama Lima", en *Poesía completa*, La Habana: Letras Cubanas, 611-612.
- Depuy, Eduardo Robreño (1986), "Un cubano que honró a su patria", en *Cercanía de Lezama Lima*, 23-27.
- Díaz Quiñones, Arcadio (2006), *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Espinosa, Carlos (1986), *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana: Letras Cubanas.
- García Marruz, Fina (1970), "Estación de gloria", en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, 278-288.
- García Vega, Lorenzo [1979] (2007), *Los años de Orígenes*, Buenos Aires: Bajo la luna.
- García Marruz, Fina – Vitier, Cintio (1986), "La amistad tranquila y alegre, en eco de mucho júbilo", en *Cercanía de Lezama Lima*, 48-84.
- Gaztelu, Ángel (1937), "Muerte de Narciso, rauda cetrería de metáforas", *Verbum*, n° 3, Úcar, García y Cía, 49-52 (ed. fac. 251-254).
- (1986), "Su estatura espiritual y humana era inmensa", en *Cercanía de Lezama Lima*, 30-33.
- González, Reynaldo (1988), *Lezama Lima: el ingenuo culpable*, La Habana: Letras Cubanas.
- González Echeverría, Roberto, "Apetitos de Góngora y Lezama", *Revista Iberoamericana*, N° 92-93, jul-dic. 1975:
- Gutiérrez Girardot, Rafael (2001), "Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Luis Romero. El intelectual y el científico", en Lasarte, Javier (coord.), *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*, Caracas, La Nave Va, 9-16.
- Hatzky, Christine (2003), "Nosotros vamos por otro camino: somos revolucionarios...". Julio Antonio Mella, el movimiento estudiantil cubano y los anti-imperialistas de los años veinte", *Iberoamericana*, n° 12, 187-193.

- Heller, Ben (1997), *Assimilation, Generation, Resurrection. Contrapuntual readings in the Poetry of José Lezama Lima*, Associated University Presses.
- Huerta, David (1988), "Trece motivos para Lezama", en Lezama Lima, José, *Muerte de Narciso. Antología poética*, Madrid, Era.
- Kanzepolsky, Adriana (2004), *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- López Lemus, Virgilio (1997) *La imagen y el cuerpo. Lezama y Sarduy*, La Habana, Unión.
- Machover, Jacobo (comp.) (1995), *La Habana 1952-1961. El final de un mundo, el principio de una ilusión*, Madrid: Alianza.
- Manzoni, Celina (2000), *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, La Habana: Casa de las Américas.
- Mañach, Jorge (2001): "El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana: Año 92, No.1-2 (enero-junio), 97-103.
- Mataix, Remedios (2000), *La escritura de lo posible. El sistema poético de Lezama Lima*, Edicions de la Universitat de Lleida.
- (2000), *Para una teoría de la cultura: La expresión americana de José Lezama Lima*, Murcia: Cuadernos de América sin Nombre.
- Martínez, Tomás Eloy (1968), "José Lezama Lima, el peregrino inmóvil", *Primera Plana*, N° 280, 7 de mayo.
- Matamoro, Blas (1991), "Ensalada cubana. El barroco en Lezama Lima"; *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n° 490, abril, 53-66.
- Medin, Tzvi (1994), *Ortega y Gasset en la cultura hispanoamericana*, México: FCE.
- Montero, Oscar (1991), "El "compromiso" del escritor cubano en 1959 y la "Corona de frutas", de Lezama", *Revista Iberoamericana*, N° 154, enero-marzo, 33-42.
- Moreno Fraginalls, Manuel (1986), "Unidad y lucha de contrarios en una relación entrañable", en *Cercanía de Lezama Lima*, 98-109.
- Ortega, Julio (1981) (ed.), *El reino de la imagen*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- (1975), "La biblioteca de José Cemí", *Revista Iberoamericana*, 92-93.
- Piñera, Virgilio (1941), "Dos poetas, dos poemas, dos modos de poesía", *Espuela de plata*, n° 6, agosto, Úcar, García y Cía, 16-19 (ed. fac. 206-209).
- Piñera, Virgilio (1993), "Cartas de Virgilio", en *Fascinación de la memoria*, 263-286.
- Portocarrero, René – Milián, Raúl (1986), "En dos trazos y algunas pinceladas", en *Cercanía de Lezama Lima*, 34-36.
- Ríos Avila, Rubén (1983), "Lezama, Carpentier y el tercer estilo", *Revista de estudios hispánicos*, Universidad de Puerto Rico.

----- (1992), "Las vicisitudes de Narciso: Lezama, Sor Juana y la poesía del conocimiento", *Revista de Estudios Hispánicos*, a. 19.

Ortiz, Fernando (1978), *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Portuondo, José Antonio (1986), "Una deslumbrante lectura en el Patio de los Laureles", en *Cercanía de Lezama Lima*, 17-22.

Prats Sariol, José (1985), "El curso délfico", *Casa de las Américas*, nº 152, La Habana, 20-25.

Prieto, Abel Enrique (1980), "Poesía póstuma de José Lezama Lima", en *Casa de las Américas*, núm. 150, 143-149.

----- (1985), "Sucesiva o coordinadas habaneras. Apuntes para el proyecto utópico de Lezama", en *Casa de las Américas*, núm. 152, 14-19.

----- (1988), "Confluencias de Lezama", introducción a su ed. de José Lezama Lima, *Confluencias. Selección de ensayos*, La Habana: Letras Cubanas, V-XLI.

----- (1991), "Lezama: entre la poética y la poesía", en *Revista Iberoamericana*, número 154, 17-24.

Rilke, Rainer María (1970), *Elegías de Duino – Sonetos a Orfeo*, Buenos Aires, CEAL (traducción de José Vicente Álvarez).

Rodríguez, Mariano (1986), "Un gallo color ladrillo para José Lezama Lima", en *Cercanía de Lezama Lima*, 40-47.

Rodríguez, Silvio (1978), "Hoy no quiero estar lejos de la casa y el árbol", en el álbum *Mujeres*.

Sáinz, Enrique (1985), "Poesía completa de José Lezama Lima", *Casa de las Américas*, Nº 152, 26-29.

Sarduy, Severo (1975), "Página sobre Lezama", en *Revista Iberoamericana*, núm. 92-93, 467.

----- (1988) «Un heredero», en José Lezama Lima, *Paradiso*, ed. de Cintio Vitier, Madrid, Colección Archivos, 590-597.

Schumm, Petra (ed.) (1998), *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, Madrid: Iberoamericana.

Segre, Roberto (1993), "La Habana: Una Modernidad Atemporal", en López Rangel, Rafael, *Reflexiones sobre la Arquitectura y el Urbanismo Latinoamericanos*, <http://www.rafaellopezrangel.com/>

Simón, Pedro (comp.) (1970), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana: Casa de las Américas.

Vitier, Cintio (1970), *Lo cubano en la poesía*, La Habana: Instituto del Libro.

----- (1984), "De las cartas que me escribió Lezama", en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, 277-292.

----- (1985), "Marti y Darío en Lezama", *Casa de las Américas*, nº 152, La Habana, 4-13.

----- (1993), "La aventura de *Orígenes*", en *Fascinación de la memoria*, 309-337.

2.3. Bibliografía crítica y de referencia de la tercera parte (Severo Sarduy y recepción del barroco en América Latina, segunda mitad del siglo XX)

Maitreya", *Revista Iberoamericana*, Nº 154, enero-marzo, 309-315.

"Acuerdo del ICAIC sobre la prohibición del film *PM*", (La Habana, 1961), en Luis (2003: 223).

"Acuerdo adoptado por la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas" (La Habana, 1º de junio de 1961), en Luis (2003: 225).

"Declaración de la UNEAC", 15 de noviembre de 1968, en Padilla Herberto (1969), *Fuera del juego*, Buenos Aires: Aditor, 87-92.

"Dictamen del jurado del concurso de la UNEAC, 1968", en Padilla (1969: 85-86).

"Texto de la comunicación enviada por el ICAIC a la Asociación de Escritores y Artistas" (La Habana, 30 de mayo de 1961), en Luis (2003: 224).

"Una posición" (editorial), *Lunes de Revolución*, Nº 1, 23 de marzo de 1959, 2.

Badiou, Alain (1999), "Vide, séries, clairière. Essai sur la prose de Severo Sarduy", en Sarduy, Severo, *Obra completa*, tomo II, 1619-1625.

Baragaño, José (1959). "Orígenes: una impostura", *Revolución*, 9 de marzo, 2.

Barrenechea, Ana María (1999), "Severo Sarduy o la aventura textual", en Sarduy, Severo, *Obra completa*, tomo II, 1763-1770.

Barthes, Roland [1967] (1999), "La face baroque", en Sarduy, Severo, *Obra completa*, tomo-II, 1729-1730.

----- (1983), *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.

----- (1996), *Crítica y verdad*, México: Siglo XXI.

----- (1997), *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI.

Barthes, Roland y otros (1969), *El pensamiento de Sade*, Buenos Aires, Paidós.

Cabanillas, Francisco (1995), *Escrito sobre Severo: una relectura de Sarduy*, Miami: Ediciones Universal.

Cabrera Infante, Guillermo (1968), "Las respuestas de Cabrera Infante", *Primera Plana*, Nº 292, 30 de julio.

----- (1969), "La confundida lengua del poeta", *Primera Plana*, Nº 316, 14 de enero, 64-65.

----- (2003), "Un mes lleno de *Lunes*" (entrevista), en Luis (2003: 137-153).

Casal, Lourdes (comp.) (1971), *El Caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba*, Miami: Universal & Nueva Atlántida.

- Castro, Fidel (2009). *Discursos del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz*, en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/>, s/p.
- Casullo, Nicolás (2007), *Las cuestiones*, Buenos Aires: FCE.
- Costa, Horacio (1991) "Sarduy: la escritura como *epure*", *Revista Iberoamericana*, N° 154, enero-marzo, 275-300.
- Cortázar, Julio (2000), *Cartas*, 3 tomos, Buenos Aires: Alfaguara.
- Deleuze, Giles (1996), "Post-scriptum sobre las sociedades de control", en *Conversaciones*, Valencia: Pre-textos, pp. 277-286.
- Díaz Martínez, Manuel (1959). "El intelectual y la Revolución", *Revolución*, La Habana, 21 de enero, 11.
- (1996). "Siempre como siempre", en Sarduy, Severo, *Cartas*, 9-17.
- Donoso, José (1984), *Historia personal del boom*, Bs.As. Sudamericana-Planeta.
- Eloy Martínez, Tomás (1968), "América: los novelistas exilados", *Primera Plana* N° 292, Buenos Aires, 30 de julio al 6 de agosto de 1968.
- Fernández, Pablo Armando (2003), "*Lunes de Revolución*. Entrevista a Pablo Armando Fernández", en Luis (2003: 155-173).
- Fernández Moreno, César (1972), *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI.
- Fernández Retamar, Roberto (1991), *Todo caliban*, Concepción: Cuadernos Atenea.
- (1994), "Una aclaración necesaria a propósito de unas palabras de Roberto González Echeverría", *Revista Iberoamericana*, N° 168-169, julio-diciembre, 1179-1181.
- Foucault, Michel (2008). *Nacimiento de la biopolítica*, Buenos Aires: FCE.
- Franqui, Carlos (1981), *Retrato de familia con Fidel*, Barcelona: Seix-Barral.
- (2003), "Literatura y revolución en Cuba. Entrevista a Carlos Franqui" (entrevista), en Luis (2003: 175-196).
- Fuentes, Carlos (1969), *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz.
- Gil, Lourdes – Iraida, Iturralde (1991), "Visión cosmográfica en la obra de Severo Sarduy", *Revista Iberoamericana*, N° 154, enero-marzo, 337-342.
- Gilman, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, Andrea (2001), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Paidós.
- Goytisolo, Juan (1999), "Sarduy, 'In Memoriam'", en: Sarduy, Severo (1999), *Obra Completa*, Madrid: Colección Archivos, 1778-1780 (texto originalmente publicado en: Madrid, *El País*, 15 de junio de 1993, 13).
- González Echeverría, Roberto (1971), "Son de La Habana: La ruta de Severo Sarduy", *Revista Iberoamericana*, N° 76-77.

- (1972), "Para una bibliografía de y sobre Severo Sarduy", *Revista Iberoamericana*, N° 86, abril-junio, 333-343.
- (1982), "El primer relato de Severo Sarduy", *Revista Iberoamericana*, N° 118-119, enero-junio, 73-90.
- (1987), *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover: Ediciones del Norte.
- (1993), "Severo Sarduy (1937-1993)", *Revista Iberoamericana*, N° 164-165, julio-diciembre, 755-760.
- (1997), "La nación desde *De donde son los cantantes* a *Pájaros de la playa*", *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 563, Madrid, 55-70.
- (1999), "Plumas sí: *De donde son los cantantes* y Cuba", en Sarduy, Severo (1999), *Obra Completa*, tomo II, 1582-1604.
- Guerrero, Gustavo (1987), *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*, Barcelona: Ediciones del Mall.
- (1997), "A la sombra del espejo de obsidiana", *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 563, Madrid, 27-43.
- (1999), "La religión del vacío", en Sarduy, Severo, *Obra completa*, tomo II, 1689-1703.
- Guevara, Ernesto [1959] (1972a), "Qué es un guerrillero", *Revolución*, 19 de febrero (*Escritos y discursos*, tomo I, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1972, 193-197).
- (1972), *La guerra de guerrillas*, en *Escritos y discursos*, tomo I, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- (1977), *Artículos, discursos y conferencias (Escritos y discursos*, tomo IV, 101-211).
- (1977), "El socialismo y el hombre en Cuba", *Marcha*, Montevideo, 12 de marzo de 1965 (*Escritos y discursos*, tomo VIII, op. cit. 260-272).
- Halperín Donghi, Tulio (1981), "Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta", en Rama, Angel, y otros (1981), *Más allá del boom. Literatura y mercado*, México, Ediciones de Marcha.
- (1998), "Intelectuales, sociedad y vida pública en Hispanoamérica a través de la literatura autobiográfica", en op. cit., 43-63.
- (1998), "En el trasfondo de la novela de dictadores: la dictadura hispanoamericana como problema histórico", en op. cit., 17-39.
- Harss, Luis (1968), *Los nuestros*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Levine, Suzanne Jill (1976), "La escritura como traducción: *Tres tristes tigres* y una *Cobra*", *Revista Iberoamericana*, N° 92-93, julio-diciembre, 557-567.
- López Lemus, Virgilio (1997), *La imagen y el cuerpo. Lezama y Sarduy*, La Habana, Unión.

Lutereau, Luciano (2009), *Lacan y el barroco. Hacia una estética de la mirada*, Buenos Aires: Grama.

Luis, William (2003), *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*, Madrid, Verbum.

Machover, Jacobo (2001), *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*, Zaragoza: Universitat de València.

----- (2004), "Cuba: ocultar la memoria", en *América*, nº 31, *Mémoire et culture en Amérique Latine*, tomo II, *Mémoire et forme culturelle*, París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 255-262.

Márquez, Enrique (1991), "Cobra: de aquel oscuro objeto del deseo", *Revista Iberoamericana*, Nº 154, enero-marzo, 301-307.

Martin, Gerald (2002), "El IILI y la *Revista Iberoamericana*: breve relato de una ya larga historia", *Revista Iberoamericana*, 200, Pittsburgh, julio-septiembre, 503-517.

Martínez, Tomás Eloy (1968), "América, los novelistas exilados", *Primera plana*, nº 292, 30 de julio al 6 de agosto, 40-49.

Martínez Torrón, Diego (1980), "Severo Sarduy: *Maitreya*", *Revista Iberoamericana*, Nº 110-111, enero-junio, 338-340.

Masotta, Oscar (1999), *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*, Buenos Aires, Corregidor.

----- (2004), *Revolución en el arte. Pop art, happenings y arte de los medios en la década de los sesenta* (comp. y estudio preliminar: Ana Longoni), Buenos Aires: Edhasa.

Méndez Ródenas, Adriana (1978), "Erotismo, cultura y sujeto en *De donde son los cantantes*", *Revista Iberoamericana*, Nº 102-103, enero-junio, 45-63.

----- (1985), "Severo Sarduy: *Colibrí*", *Revista Iberoamericana*, Nº 130-131, enero-junio, 399-401.

Menton, Seymour (1985), "La obertura nacional: Asturias, Gallegos, Mallea, Dos Passos, Yáñez, Fuentes y Sarduy", *Revista Iberoamericana*, Nº 130-131, enero-junio, 151-166.

Mudrovic, María Eugenia (1997), *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del '60*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Padilla, Herberto (1968), "Respuesta a Cabrera Infante", *Primera Plana*, Nº 313, 24 de diciembre, 88-89.

----- (1969), *Fuera del juego*, Buenos Aires, Aditor.

----- (1989), *La mala memoria*, Barcelona: Plaza & Janés.

Perlongher, Néstor (1997), *Prosa plebeya*, Buenos Aires: Colihue.

----- (2004), *Papeles insumisos*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2004.

Porrúa, Ana (2007), "'Cosas que se están hablando': versiones sobre el neobarroco", *Boletín*, Rosario, 13-14, diciembre de 2007-abril de 2008, 84-94.

- Rama, Ángel (2007), *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires: El Andariego.
- Recalcati, Massimo (2006), *Las tres estéticas de Lacan. Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)*, Buenos Aires: Ediciones del cifrado.
- Rivero Potter, Alicia (1983), "Algunas metáforas somáticas-erótico-espirituales en *De donde son los cantantes y Cobra*", *Revista Iberoamericana*, N° 123-124, abril-septiembre, 497-507.
- (1997), "La ciencia como mito en *Nueva inestabilidad*", *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 563, Madrid, 45-54.
- Rodríguez Coronel, Rogelio (1993), "De donde es Severo Sarduy", *Casa de las Américas*, n° 192, La Habana, 116-119.
- Roggiano, Alfredo [1984] (2002), "La *Revista Iberoamericana*", *Revista Iberoamericana*, 200, Pittsburgh, julio-septiembre, 837-840.
- Rodríguez Monegal, Emir (1974), "Sarduy: las metamorfosis del texto", en *Narrativas de esta América*, Tomo II, Buenos Aires, Editorial Alfa Argentina, 421-445.
- (1975), "Literatura, cine, revolución", *Revista Iberoamericana*, 92-93, Pittsburgh, julio-diciembre, 579-591.
- (1999), "Sarduy: las metamorfosis del texto", en Sarduy, Severo, *Obra completa*, 1763-1770.
- Romero, Armando (1980), "Hacia una lectura de *Barroco* de Severo Sarduy", *Revista Iberoamericana*, N° 112-113, julio-diciembre, 563-569.
- Rosa, Nicolás (1992), *Artefacto*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- (1997), *Tratados sobre Néstor Perlongher*, Buenos Aires, Ars.
- Roudinesco, Elisabeth (2005), *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Buenos Aires: FCE.
- Sade, D. A. F., (1991), *Julliete o el vicio recompensado*, Madrid, Babilonia.
- Safouan, Moustapha (2009), *Lacanianana II*, Buenos Aires: Paidós.
- Sánchez Robayna, Andrés (1999), "El ideograma y el deseo (la poesía de Severo Sarduy)", en Sarduy, Severo, *Obra completa*, tomo II, 1551-1570.
- Schwartz, Jorge (1999), "Con Severo Sarduy en Río de Janeiro", en Sarduy, Severo, *Obra Completa*, op. cit. 1829.
- Sucre, Guillermo, "Severo Sarduy: los plenos poderes de la retórica", en: Sarduy, Severo (1999), *Obra Completa, op. cit.*, 1731-1734.
- Wahl, François (1997), "La escritura a orillas del estanque", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 563, Madrid.
- (1999), "Severo de la rue Jacob", en Sarduy, Severo, *Obra completa*, tomo II, 1447-1550.

2.4. Bibliografía teórica y de referencia general

- Adorno, Theodor (1962) "El ensayo como forma", *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel.
- Altamirano, Carlos – Sarlo, Beatriz (1993), *Literatura/Sociedad*, Bs. As., Edicial.
- Anderson, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México: FCE.
- Armstrong, A. H. (1983), *Introducción a la filosofía antigua*, Buenos Aires: Eudeba.
- Bajtín, Mijaíl (1993), *Problemas de la poética de Dostoievski*, Buenos Aires: FCE.
- Barthes, Roland (2003) *Mitologías*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (1971), "La tarea del traductor", en *Angelus Novas*, Barcelona: Edhasa, 127-143.
- (1998), *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid: Taurus.
- (1988), *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona: Península.
- Bergson Henri (1966), *Introducción a la Metafísica*, Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- Berman, Marshall (1998), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Blanchot, Maurice (1992), *El espacio literario*, Barcelona: Paidós.
- Blumenberg, Hans (1999), "“Imitación de la naturaleza”. Acerca de la prehistoria de la idea del hombre creador", en *Las realidades en que vivimos*, Barcelona: Paidós.
- Boesner, Demetrio (1980), *Relaciones internacionales de América Latina. Breve historia*, Nueva Sociedad.
- Bonnefoy, Yves (1997), *Diccionario de las mitologías* (4 tomos), Barcelona: Ensayos/Destino, volumen II (Grecia).
- Borges, Jorge Luis (1929) [1998], "Fundación mítica de Buenos Aires", en *Cuaderno San Martín, Obra poética I*, Madrid: Alianza, 95-96.
- (1998), "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión*, Madrid: Alianza, 188-203.
- Bourdieu, Pierre (1995), *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama.
- (1990), *Sociología y cultura*, México: Grijalbo.
- (1995), *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama
- (2003), *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Casullo, Nicolás (comp.). *El debate modernidad – pos-modernidad*. Buenos Aires: Puntosur.
- Casadesús Bordoy, Frances (2002), *Los estoicos antiguos. Fragmentos*, Barcelona: Gredos.
- Compagnon, Antonine (2007), *Los antimodernos*, Barcelona: Acantilado.
- De Man, Paul (1991), "La autobiografía como desfiguración", *Anthropos*, 29, 113-117.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (1972), *El Antiedipo*, Buenos Aires: Corregidor.
- (1988), *Mil mesetas*, Barcelona: Pretextos.

Della Mirandola, Pico (2003), *Discurso sobre la dignidad del hombre*, Buenos Aires: Longseller.

Descartes, René (1970), *Discurso del método – Meditaciones metafísicas*, Madrid: Espasa Calpe.

De Beauvoir, Simone (1970), *La vejez*, Buenos Aires: Sudamericana.

Eagleton, Terry (2001), *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Buenos Aires: Paidós.

Eliade, Mircea (1981), *Lo sagrado y lo profano*, México: Guadarrama.

Freud, Sigmund [1895] [1950] (1981), *Proyecto de una psicología para neurólogos*, en *Obras Completas*, Tomo I, Madrid: Biblioteca Nueva Era, 209-276.

----- [1907] (1981), “El poeta y los sueños diurnos”, en *Obras Completas*, Tomo II, Madrid: Biblioteca Nueva, 1343-1348.

----- [1914] (1981), “Recuerdo, repetición y elaboración”, en op. cit. II, 1683-1688.

----- [1912-3] (1981), *Tótem y tabú*, en op. cit. II, 1745-1850.

----- [1919] (1981), *Lo siniestro*, en op. cit. III, 2483-2506.

----- [1919-1920] (1981), *Más allá del principio del placer*, en op. cit. III, 2507-2541.

----- [1924] (1981), *Autobiografía*, en op. cit. III, 2761-2800.

----- [1925] (1981), “La negación”, en op. cit. III, 2884-2887.

----- [1929] (1981), *El malestar en la cultura*, en op. cit. III, 3017-3067.

Foucault, Michel (1992), *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica.

----- (1991), “¿Qué es la Ilustración?”, en *Saber y Verdad*, Madrid: La Piqueta, 197-207.

----- (1994), “Lenguaje y literatura”, en *Lenguaje y literatura*, Barcelona: Paidós.

----- (1995), *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona: GEDISA.

----- (1995), *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (1999), *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI.

Furtado, Celso (1991), *La economía latinoamericana. Formación histórica y problemas contemporáneos*, México, Siglo XXI.

Gadamer, Hans-Georg (1977), *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca: Sígueme.

Gagnebin, Jeanne Marie (1993), “El original y el otro”, en AAVV, *Sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Alianza/Goethe-Institut, 23-36.

Gide, André (1946), *Le traité du Narcisse: suivi de La tentative amoureuse*, París : Mermod.

Gramsci, Antonio (2004), *Antología* (selección, traducción y notas de Manuel Sacristán), Buenos Aires: Siglo XXI.

- Habermas, Jürgen (2008), *El discurso filosófico de la modernidad*, Colonia: Katz.
- Hauser, Arnold (1998), *Historia social de la literatura y el arte*, dos tomos, Madrid, Debate.
- Heidegger, Martín (1958), *Hölderling y la esencia de la poesía*, en *Arte y Poesía*, México, FCE.
- (1967), *¿Qué es metafísica?*, Buenos Aires: Editorial Siglo Veinte.
- Hobsbawm, Eric (1997), *Historia del siglo XX*. Barcelona, Crítica.
- Jauss, Hans Robert (2000), *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península.
- Kant, Immanuel (1964), “Respuesta a la pregunta ¿qué es la Ilustración?”, en *Filosofía de la historia*, Buenos Aires: Nova, 58-67.
- (1973), *Crítica de la razón práctica*, Buenos Aires: Losada.
- Koselleck, Reinhart (1993), *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós.
- Lejeune, Phillipe (1991), “El pacto autobiográfico”, en *Anthropos*, 29, 47-61.
- Levine, Susane-Jill (2002). *Manuel Puig y la mujer araña*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Levi-Strauss, Claude (1995), *Antropología estructural*, Barcelona: Paidós.
- López Lemus, Virgilio (1995), *La décima. Panorama breve de la décima cubana*, La Habana: Editorial Academia.
- Löwith, Karl (2009), *Paul Valéry. Rasgos centrales de su pensamiento filosófico*, Buenos Aires: Katz.
- Lukács, Georg [1911] (1985), “Sobre la esencia y forma del ensayo”, en *El alma y las formas. Teoría de la novela*, México: Grijalbo.
- Manuel, Frank y Manuel, Fritzie, *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, Barcelona: Taurus.
- Marcos, Graciela Elena – Díaz María Elena (2009) (ed), *El surgimiento de la phantasia en la Grecia Clásica*, Buenos Aires: Prometeo.
- Mondolfo, Rodolfo (1942), *El pensamiento antiguo*, Buenos Aires, LOSADA, 2 tomos.
- Moro, Tomás (2006), *Utopía*, Buenos Aires, COLIHUE.
- Morse, Richard – Hardoy, J. E. (editores) (1985). *Cultura urbana latinoamericana*, Buenos Aires: FLACSO.
- Natanson, José (2010), “Kirchner, Cobos y la frontera política”, *Página /12*, Buenos Aires, 2 de diciembre de 2010.
- Nietzsche, Friedrich (2006), *El nacimiento de la tragedia*, Buenos Aires: Losada.
- Palti, Elías (2001), *Aporías*, Buenos Aires: Alianza.
- Platón (1922), *Diálogos. Protágoras – Gorgias – Carmines – Ion – Lysis*, México: UNAM.
- (1984), *Banquete, Fedón, Fedro*, Barcelona, Hyspamérica.
- Plotino, *Enéadas* (selección, prólogo y notas: María Inés Santa Cruz – María Inés Crespo), Buenos Aires: Colihue.

- Plutarco (1821), *Las vidas paralelas*, 2 tomos, Madrid: Imprenta Nacional.
- Pratt, Mary Louise (1997), *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Reyes, Alfonso (1959), *La filosofía helenística*, México: FCE.
- Ricaurte Soler (1980), *Idea y cuestión nacional latinoamericanas. De la independencia a la emergencia del imperialismo México*, Siglo XXI
- Rousseau, Jean-Jacques (2010), *El contrato social – Emilio*, 2 tomo, Buenos Aires: Aguilar.
- Said, Edward (1985), *Beginnings: Intention and Method*, New York: Columbia University Press.
- Sartre, Jaen-Paul (1975). *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires: Sur.
- [1964] (1965), *Colonialismo y neocolonialismo. Situaciones V*, Buenos Aires, Losada.
- Schorske, Carl (1981), *Viena Fin-de-Siècle*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Sontag, Susan [1977 / 1988] (2003). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.
- Starobinski, Jean (1974) *La relación crítica (Psicoanálisis y Literatura)* Madrid, Taurus.
- Valéry, Paul (1945), *Política del espíritu*, Buenos Aires: Losada.
- (2005), *Descartes, por detrás*, Buenos Aires: Losada.
- Van Dijk, Teun (1995), *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI.
- Villegas, Abelardo (1974), *Reformismo y revolución en el pensamiento latinoamericano*, México: Siglo XXI.
- Williams, Raymond (1997), *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península.
- (1994), *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós.
- Zizek, Slavoj (2003), *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Buenos Aires, Paidós.
- (2005), *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires: Siglo XXI.