

Paradiso como proyecto político

En esta época en la que se construyen «cercas estratégicas»¹ contra las «invasiones bárbaras» del imperio, el poeta, ensayista y novelista cubano José Lezama Lima nos ofrece una práctica escritural que salta por encima de las diversas estrategias de contención abocadas a regular los flujos de cuerpos y lenguajes en tantas partes. Es posible concebir la escritura de Lezama como un ritual de profanación múltiple de inúmeros códigos identitarios en el que se persigue inscribir una suerte de «comunidad desobrada», según denomina Jean-Luc Nancy su propia noción de una comunidad que pospone indefinidamente todo sentido de clausura de su origen, identidad o proyecto, escapando así a la inmanencia y a la trascendencia como destinos dados. El neologismo «incomunidad» sirve para apartar la noción de la comunidad idónea que alberga Nancy, de las ideologías comunitarias que él rechaza [Duchesne, 2005]. *Incomunitaria* podría llamársele a la comunidad ideal que instaura Lezama en su literatura, dado el vínculo de esta con la brecha de lo incognoscible tal cual se verifica en una escritura que explora los límites del sentido. La comunidad lezamiana no es una

¹ El 6 de octubre de 2006, el presidente George W. Bush firmó la Secure Fence Act H.R. 6061 (Acta de Verja Segura), que inicia la construcción de una valla de más de setecientas millas de extensión como parte de un programa estratégico de largo alcance para contener el flujo de migrantes a través de la frontera con México. El plan de ejecución avanza sin interrupciones mayores hasta el día de hoy. Ver documentos gubernamentales de la Customs and Border Patrol (CBP) en <www.cbp.gov>. Este tipo de proyecto estratégico desemboca en medidas más recientes, como la draconiana ley antimigratoria de Arizona, de abril de 2010, ampliamente reseñada por la prensa internacional.

utopía o un «no hay tal lugar», sino una *alotopía*, es decir, un lugar que está siempre fuera de lugar, desplazado en sí mismo, precisamente en los insondables confines de su insólita intimidad. Cabe observar que en los devenires de la escritura de Lezama el lugar de la comunidad nunca coincide consigo mismo en sus recorridos de las preciadas gregariedades del erotismo, la amistad, la familia, la literatura o la cultura. Esto no significa en manera alguna que Lezama pretenda desdibujar la identidad. Su efecto es profanar la identidad, es decir, intensificarla por la vía de la diseminación de sus determinaciones. El postulado literario de lo que podemos denominar como la incomunidad lezamiana cobra la forma de un drama barroco de luces y sombras donde la identidad deviene un juego de enmascaramientos y desenmascaramientos, en los que se despliega la demanda colectiva de comunidad, con sus conflictivos gozos y resistencias.

Empleo el término «profanación» según lo propone Giorgio Agamben, para quien profanar significa no tanto abolir o borrar las separaciones entre lo sagrado y lo profano, sino usarlas de otra manera, jugar con ellas [2005: 100]. Agamben insiste en que las separaciones entre lo sagrado y lo profano (a las que no dejan de remitir las distribuciones de la identidad que contraponen la mente y el cuerpo, lo masculino y lo femenino, la adultez y la infancia, la civilización y la barbarie, la soberanía y la sujeción, el bien y el mal...), tal cual las reifica tanto la religión dominante como el dominio de *la religión del capitalismo* en sí, no necesariamente deben abolirse, lo cual constituiría un expediente de separación más, sino que deben transformarse en *praxis*, en actividad de juego libre, en tropo de resistencia y deseo que oscile entre lo sagrado y lo profano. Aquí Agamben se inspira obviamente en el joven Marx para proponer esta *praxis* como medio sin fines, distinto

de la práctica instrumental y utilitaria. Tal *praxis*, según Agamben, no se separaría de lo sagrado como tal, sino de lo sagrado como mito del poder y como eterna repetición del sacrificio impuesto sobre los vencidos de la historia.

Los estudios culturales contemporáneos en muchos casos usan a la América Latina como cantera y sagrario de identidad [De la Campa, 1999: 16]. En tales casos se presume de que los autores «nativos» deben generar plusvalía identitaria, proporcionar valor añadido al capital simbólico de un campo latinoamericanista internacional que abarca editoriales, universidades y empresas mediáticas del Norte y el Sur. Para superar este rol de *informantes nativos* es preciso rebasar la confirmación reiterada, circular e infinita de la identidad cultural y asumir la crítica de la identidad, es decir, repolitizar la cultura más allá de la pregunta especular del «quiénes somos», que proporciona ofrendas subjetivas a los ajustes colonizadores de *la religión* actual del capitalismo en el hemisferio y redundando en la reescripción infinita del sacrificio de los vencidos. Es en un sentido aproximado al antes descrito que José Lezama Lima preside, cual supremo maestro de ceremonias, nuestro intento de rebasar aquí la práctica interpretativa dominante en los estudios culturales actuales, basada en la fijación sacralizante de la diferencia y la identidad.

El reconocimiento de las carencias y los deseos vinculados a *la experiencia de la imposibilidad de la experiencia* [Agamben, 2001: 12], propia de la llamada era posmoderna, puede revelarnos una zona de exposición común en la cual inscribir una *praxis* posidentitaria. La imposibilidad de la experiencia (en cuanto memoria y acción) en un mundo que deshace (por la vía del desplazamiento, el desarraigo, la mercantilización y la alienación) los recursos culturales con que cuentan los pueblos para

articular sus vivencias, se condice mundialmente con una tendencia de aparente despolitización en el terreno cultural. Pero se puede plantear esa misma carencia despolitizadora como fundamento de un proceso de re-politización de la cultura. Para ello es preciso replantear las identidades como modos de profanación de las subjetivaciones establecidas en lo político y en lo cultural.

Así, paradójicamente, una profunda repolitización del discurso público puede asumir lo que a primera vista luce como un discurso apolítico, tal cual ocurre en los poemas y las narraciones de Lezama Lima. En la época en que él publicaba la revista *Orígenes*, la cual otros intelectuales públicos, como Jorge Mañach, descartaban como una gestión decadente, escapista y apolítica,² él reclamaba que: «Existe entre nosotros otra suerte de política, otra suerte de regir la ciudad de una manera secreta».³ La novela única de Lezama, *Paradiso*, ofrece el guión de una comunidad política, en cierta manera secreta, que se podría concebir como una república, en un sentido poético próximo a Platón y, por supuesto, muy distante del espectáculo corrupto y colonizado que la política cubana reinante en la época ofrecía como «república». A medida que *Paradiso* desenvuelve sus pliegos y se adentra en su poco leída segunda parte, *Oppiano Licario*, emerge una república invisible, secreta,

2 Ver Duanel Díaz Infante sobre la manera en que Jorge Mañach, intelectual contemporáneo de Lezama que se afilia al politicismo volátil y fraudulento del momento, concibe el aparente apoliticismo de Lezama. Según Díaz Infante, Mañach representaba una «República pública y superficial [...] a la que los origenistas oponían su trabajo secreto, vinculado a la tradición martiana que les llegaba del subsuelo, la “otra manera de regir la ciudad”, la dedicación fervorosa a una obra» [Díaz Infante, 2003: 30-31].

3 Citado por Cintio Vitier [1975: XXIV].

fundada en la amistad erótica y en la experiencia poética. En otro estudio [Duchesne, 2007] arguyo que esta república erótico-poética, contigua a la república del príncipe moderno realmente existente en Cuba, se plantea como alternativa complementaria de la tradición revolucionaria, o más bien como retaguardia que custodia los legados alegóricos de la vanguardia política, al asumir una postura existencial que Lezama describe como «la espera, la resistencia y la huida» [Lezama, 1971 c: 21].

La alquimia poética de Lezama es, de hecho, un modo de esperar, resistir y huir de muchas separaciones sociales y políticas, incluidas aquellas que fijan la identidad a oposiciones binarias. En este estudio enfoco la huida de la infancia hacia la historia, explorando la resonancia del episodio inicial de *Paradiso* con las nociones de la profanación y la experiencia que aporta Giorgio Agamben.

La historia del héroe de *Paradiso*, contrario a la prescripción épica, comienza *ab ovo*. Abre con la memoria de un evento de la niñez que equivale a un nacimiento síquico y hasta cierto punto físico: el protagonista, José Cemí, se sobrepone a un agudo ataque nocturno de asma y alergia, del que emerge renovado. La primera escena de la novela presenta entonces al protagonista, a sus cinco años de edad, en un trance peligroso del que sale como si naciera de nuevo. A lo largo de la novela nuestro héroe asmático padecerá la ansiedad de hundirse bajo el peso de su ahogo, transitando las zozobras de la vida y la muerte en su lucha por respirar, como si para sobrevivir tuviera que nacer cada vez. En Lezama cada acto de nacer es una confluencia de contrapuntos simbólicos y fluctuaciones del cuerpo, sin más asidero imaginario que la fragmentación y el devenir. Ciertamente las oscilaciones infinitesimales entre la vida y la muerte son el patrimonio de las horas nocturnas del asmático. El autor ha relatado

cómo los trances respiratorios funden sus horas nocturnas a la escritura. El asma, la oscuridad devoradora, la mano que escribe, la vida y la muerte, se injertan a la quimera de la escritura, al cuerpo monstruoso que se inclina sobre las letras que traza con dificultad acezante: «generalmente trabajo en el crepúsculo, y a veces en la medianoche cuando el asma no me deja dormir y entonces decido irme a una segunda noche y comenzar a verme las manos penetrando en el hálito de la palabra». A lo que añade:

[...] vivo como los suicidas, me sumerjo en la muerte y al despertar me entrego a los placeres de la resurrección [...]. Me consuela pensar en la infinita cofradía de grandes asmáticos que me ha precedido. Séneca fue el primero. Proust, que es de los últimos, moría tres veces cada noche para entregarse en las mañanas al disfrute de la vida. Yo mismo soy el asma [...].⁴

El ensayo titulado «Confluencias» expande esta escena imaginaria para incluir, además del asma, la noche, la muerte, la escritura, la resurrección y al enigmático *otro* sin rostro, que encarna en una mano que emerge de la oscuridad. Estos pasajes del ensayo funcionan como nota al calce de la citada escena inaugural de *Paradiso*. La primera oración del ensayo expone: «Yo veía la noche como si algo se hubiera caído sobre la tierra». A lo que siguen expresiones de una angustia evocadora de Poe y Proust: «De niño esperaba la noche con innegable terror» y:

La noche se ha reducido a un punto, que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche. La reducción —que compruebo— es una mano. La situación de la mano dentro de la noche, me da un

tiempo. El tiempo donde eso puede ocurrir. La noche era para mí el territorio donde se podía reconocer la mano. [...] Desconocida porque nunca veía un cuerpo detrás de ella. Vacilante por el temor, pues con una decisión inexplicable, iba lentamente adelantando mi mano, como un ansioso recorrido por un desierto, hasta encontrarme la otra mano, lo otro [1971 a: 253-254].

El encuentro con el fragmento de ese o eso «otro» —una mano proyectada desde un cuerpo desconocido, abrigado en el manto de la oscuridad— consuela al narrador, mitiga su ansiedad en la medida en que alberga y le dona un tiempo, el tiempo que sostiene la posibilidad del evento, es decir, la posibilidad de la auténtica experiencia. Es un tiempo cifrado como espacio abierto, tan abierto que solo puede ser colmado por la negación de la luz (y del conocimiento), es decir, por la oscuridad, de cuyas inconmensurables zonas imperceptibles proviene la donación del *otro* que es también, por definición, *lo otro* de la vivencia perceptible ya dada. Podemos decir que esta memoria de la niñez le concede al narrador la pista de la recuperación de la experiencia. Y le concede esa pista precisamente porque asume la fragmentación y el desconocimiento como su caudal más promisorio. Podemos derivar de Agamben (quien se basa en una lectura inventiva de Walter Benjamin), la idea de que los acontecimientos vividos (las vivencias) no se trasponen automática e inmediatamente a la experiencia, pues la transformación de lo vivido en experiencia requiere dos órdenes de mediación fundamentales: 1) la autoridad de la tradición oral colectiva sustentada en las hablas múltiples, fragmentarias y dispersas de los pueblos (o diríamos: de los *simpoder*);⁵ 2) la

5 Tomo esta expresión de Fernando Savater: los *simpoder*, esto es, aquellos a quienes el poder sitúa en la carencia del poder.

4 Citado por Ciro Bianchi [1970: 29-30].

exposición a lo que podríamos llamar el *sistema incompleto de desconocimiento*⁶ provisto por la fantasía, los sueños, el juego y toda la semiosis prelingüística que tanto aporta, por ejemplo, a la transición infantil hacia la competencia lingüística. Según Agamben, el conocimiento en sí no aporta experiencia a menos que participe en este rico entramado de procesos no necesariamente cognoscibles [2001: 25, 70, *passim*]. Las obras citadas de Lezama sin duda exponen una concepción similar, pero su enfoque de la experiencia alcanza mayor complejidad. Él demuestra en su escritura que solo en una zona de lo esencialmente incompleto, en una suerte de abismo perceptivo y epistemológico, emerge la imagen *incausada* e indeterminada capaz de iniciar una secuencia causal originaria, es decir una huida hacia la historia, huida paradójica en la medida en que *penetra* en la historia precisamente cuando escapa a los condicionamientos propios de una historia ya dada. Para Lezama la *imago* constituye el medio y la finalidad universal de toda experiencia poética y creativa en general, incluso en el ámbito político. Como demuestra el pasaje citado, no es solo el evento instaurado por la presencia del otro, sino su manifestación como fragmento, como mano sin cuerpo discernible, lo que solicita la invención de la imagen del otro, lo que inspira a la mano deseante del narrador a extenderse a través del desierto de la ausencia parcial del otro. La escena inicial de este ensayo ocurre en la medianoche, la pueblan el asma omnipresente, un cuerpo en la oscuridad suspendido entre la flotación y el naufragio, entre el sueño y la vigilia, y la intrusión de la mano ajena que motiva al narrador a alcanzar con su mano al otro. Esta escena funciona, entonces, no solo como una nota teórica a la escena introductoria de *Paradiso*, sino

6 Tomo esta expresión paradójica de Georges Bataille.

también como un memento autobiográfico de la fragmentación esencial a la memoria y el acontecimiento que potencian la novela y cualquier otra empresa poética.

La primera oración de *Paradiso* menciona la intrusión nocturna de una mano que alcanza al protagonista en su lecho infantil:

La mano de Baldovina separó los tules de la entrada del mosquitero, hurgó apretando suavemente como si fuese una esponja y no un niño de cinco años; abrió la camiseta y contempló todo el pecho del niño lleno de ronchas, de surcos de violenta coloración, y el pecho que se abultaba y se encogía como teniendo que hacer un potente esfuerzo para alcanzar un ritmo natural; abrió también la portañuela del ropón de dormir, y vio los muslos, los pequeños testículos llenos de ronchas que se iban agrandando y al extender más aún las manos, notó las piernas frías y temblorosas. En ese momento, las doce de la noche, se apagaron las luces de las casas del campamento militar y se encendieron las de las postas fijas, y las linternas de las postas de recorrido se convirtieron en un monstruo errante que descendía de los charcos, ahuyentando los escarabajos [5].

Aquí la mano de Baldovina, ese fragmento del «otro», el sirviente de la familia, de quien el narrador dice que «era solo un fragmento de [la casa]» [6], actúa como partera de la novela y de su protagonista. Ella penetra con movimientos de comadrona el revestimiento matricial del niño, separa los tules del mosquitero, hurga su vestimenta, palpa su cuerpo, examina sus testículos, como si atestiguara el sexo con que viene al mundo. Como un recién nacido que tras emerger de las aguas amnióticas intenta conjurar su primera respiración, el pecho del

niño se abulta con el esfuerzo. Unas luces se apagan, otras se encienden. Los claroscuros barrocos concitan monstruos amenazantes. Lezama menciona en «Confluencias» el «descenso placentario de lo nocturno, el fiel de la medianoche», que debe preceder, en *Paradiso*, al encuentro final de José Cemí con Oppiano Licario. Pero en otro comentario también coloca ese trance preparatorio al inicio de la novela, al describir sus primeras páginas como el momento «que pudiéramos llamar placentario, del surgimiento de la familia, de desenvolvimiento en la placenta familiar» [Bianchi, 1970: 22].

Debemos insistir, reiterando lo que ha venido a ser un lugar común, que Lezama Lima siempre cultiva *lo difícil* como valor ético y artístico. El episodio inaugural de *Paradiso* nos permite contemplar lo que el autor ha descrito en varios pasajes teóricos de su obra [1975 a: 362; 1977: 316, 382] como el «segundo nacimiento» del cuerpo en cuanto «cuerpo de la imagen», en términos que complican el concepto del *cuerpo como imagen* de Henri Bergson [1910: 11, 29, 165]. En la concepción de Lezama, la imagen debe sobrellevar un nacimiento difícil precisamente porque posee un cuerpo propio. El segundo nacimiento de José Cemí, a los cinco años de edad, que inicia la novela de su despertar, constituye su nacimiento como imagen. Este nacimiento como imagen, en el sentido lezamiano, equivale en más de una manera al nacimiento del sujeto de la experiencia planteado por Agamben. Cemí nace como cuerpo de la imagen, es decir, como cuerpo transido de la memoria y el lenguaje aportados por la tradición popular encarnada en las terapias aplicadas por los criados, y dotado, además, en su materialidad orgánica, de una semiosis paralingüística teñida de delirio y fantasía. Todo esto entraña cierta dificultad barroca, por lo que nos permitimos aquí subrayar ciertos aspectos

mediante un montaje en secuencia de instancias pertinentes del episodio:

Cemí padece una aguda crisis de asma nocturna combinada con reacciones alérgicas de la piel. Su cuerpo entero en brote se convierte en una suerte de anticuerpo, absorbido por una reacción contra su propia naturaleza que precede al renacimiento como imagen, en el seno de lo que Lezama llama la *supernaturalidad*. En este trance la persona de Cemí se *recorporiza*, rencarna en el plano de la imagen; es decir que, gracias al lenguaje de la tribu, a la memoria colectiva, al delirio y la fantasía cruzados en las fronteras entre el sueño y la vigilia, sometidos al trance asmático, el héroe renace como artificio poético. Su cuerpo doliente se suspende sobre el abismo en el curso de su propio trance, cruza la brecha que debe ser salvada por la imagen, por su segunda naturaleza como imagen. Baldovina desespera ante la crisis de Cemí. Su jadeo galopa, las ronchas se expanden, el vientre quiere estallar. La criada derrama la cera derretida de la vela sobre la piel del niño. La cera se enfría, se seca y se escama sobre las ronchas, creando una segunda piel que nos recuerda al legendario artista brasileño Aleijadinho, cuya piel leprosa actúa como metáfora racial⁷ del barroco americano en uno de los más importantes ensayos teóricos de Lezama. Aleijadinho es uno de los ejes donde Lezama ejecuta lo que el chileno Willy Thayer (refiriéndose a Benjamin) llama el *giro barroco*, es decir la conversión del imposible concepto del barroco en una concepción barroca del conocimiento [Thayer, 2006: 93-110]. Lezama nos dice que el Aleijadinho es hijo de un arquitecto portugués y una esclava afrobrasileña. Aduce que el Aleijadinho vigila como centinela la

7 Debo a Raquel Alfaro este señalamiento de la lepra como metáfora racial.

convergencia del inca, el africano y el íbero [1975 b: 324]. En cierta manera el centinela del barroquismo interétnico e intercultural vigila este drama doméstico. En la novela, el parto ritual de Cemí ocurre en lo que el propio texto llama un «teatro nocturno» [7] montado por un elenco de criados –Baldovina, la campesina castellana, Zoar, el migrante gallego, y Truni (Trinidad), la doncella afrocubana– en ausencia de los dueños criollos de la casa, los padres del niño. Baldovina les pide ayuda a Zoar y Truni dos veces. Ellos son una pareja que comparte un dormitorio. La primera vez que acude a ellos, Baldovina los encuentra acurrucados bajo las frazadas, creando un bulto con forma de montaña, en obvio trajín conyugal. Ellos le dan algunos consejos distraídamente. Al segundo llamado de Baldovina, acuden ante la cama del niño espasmódico, listos para officiar un ritual de raigambre sincrética que alude a la poética participativa «en el Espíritu Santo, en la madre universal», tal cual se la invoca en el ensayo «Confluencias» [1971 a: 261]. Los tres se juntan para ofrecer «soluciones ancestrales»: «Truni, Trinidad, precisaba con su patronímico el ritual y los oficios. Sí, Zoar parecía como el Padre, Baldovina como la hija y la Truni como el Espíritu Santo» [11]. Zoar levanta al muchacho, se tiende boca arriba sobre la cama y coloca el cuerpecito sobre su ancho pecho desnudo, cruzándole los brazos por encima mientras Truni besa los brazos cruzados y al niño, tan afanosamente que llega «hasta el asco» [12]. Cuando Cemí le comunica su «asco» a Baldovina al finalizar la cura, le dice: «Ahora se me quedarán esas cruces pintadas por el cuerpo y nadie me querrá besar para no encontrarse con los besos de Truni». A lo que Baldovina responde:

Eso [la tanda de besos] debe ser para ella un gran placer, pero esa bobería que tiene tu edad

rompe todos los conjuros. Es capaz de volverse a aparecer y empezar los besuqueos. Además, lo haría en tal forma... bueno, cuando yo digo que Truni es capaz de quemar a un dormido.

Una vez que la crisis cede, una «copiosa orinada» [13] conduce al niño al sueño. Es obvio que se aplica aquí una cura por homeopatía erótica.

Hemos recorrido, como montaje en secuencia, estos puntos álgidos del episodio para remarcar cómo despliega la teoría alegórica de Lezama, que anticipa pensamientos contemporáneos como el de Agamben. Presenciamos una escena terapéutica de fuertes connotaciones genésicas, donde cada gesto tiende puentes a la metáfora sexual (la pareja bajo las mantas, la cera derretida derramada sobre la piel de Cemí, la santa trinidad, el abrazo de los cuerpos, el cruzamiento de los brazos, los besos, la referencia de Baldovina a la libido de Truni, la «copiosa orinada» que connota una eyaculación). La orina señala la entrega final al cauce de los procesos corporales y naturales mediante la cual Cemí se libera del ataque de asma:

Comenzó el pequeño Cemí a orinar un agua anaranjada, sanguinolenta casi, donde parecía que flotasen escamas. Baldovina tenía la impresión del cuerpo blanducho, quemado en espirales al rojo. Al ver el agua de orine, sintió nuevos terrores, pues pensó que el niño se iba a disolver en el agua, o que esa agua se lo llevaría afuera, para encontrarse con el gran aguacero de octubre [13-14].

Lezama despliega aquí un alegorismo sobre la esencial exterioridad de lo íntimo, correspondiente a esa zona de la experiencia subjetiva que es paradójicamente colectiva, participativa de la radical alteridad del cuerpo, la sique y sus contactos con

los otros y *lo otro*, zona que Agamben adjudica a la oscura «deidad» llamada Genius:

Genius no es sólo espiritualidad, no tiene que ver sólo con las cosas que estamos acostumbrados a considerar las más nobles y altas. Todo lo impersonal en nosotros es genial [...]. Es Genius lo que oscuramente presentimos en la intimidad de nuestra vida fisiológica, allí donde habita lo más propio y lo más extraño e impersonal [...]. Si no nos abandonamos a Genius, si fuésemos solamente Yo y conciencia, no podríamos siquiera orinar. Vivir con Genius significa, en este sentido, vivir en la intimidad de un ser extraño, mantenerse constantemente en relación con un zona de no-conocimiento [2005: 11].

Corresponde leer en la noche inaugural de *Paradiso* el renacimiento del héroe como artista. El episodio traza el nacimiento traumático del *héroe en la imagen*, cual lo concibe Lezama, en una compleja confluencia de fuerzas: la noche de lo desconocido, los procesos fisiológicos, el sueño, la alterancia entre la vida y la muerte, la profanación de lo sagrado —el sexo, la concepción y la resurrección—; además de la intervención de las hablas de la tribu, los saberes populares y la semiosis paralingüística evidenciada en toda la escena. Acordemos seguir a Agamben para concluir que en todo ello se articula un pacto con Genius. Pero este alegorismo de Lezama alcanza más complejidad que la disquisición de Agamben. El pacto de Cemí con Genius es secreto, implícito, alegórico, en parte inconsciente y particularmente político. Los padres de Cemí están ajenos al acontecimiento que, según se connota aquí, le salva la vida a su hijo. De una manera casi impersonal Cemí ha sellado un pacto con las fuerzas ajenas que profanan la sacralidad del *socius*

cubano tal cual se cristaliza en la República y el imaginario nacional realmente existente (la familia patriarcal, el saber oficial y el Estado). Tales fuerzas alegorizan factores socioculturales concretos como la profanidad pagana sincretista, el deseo polimorfo, la sexualidad transgénero, la desracialización o hibridez radical, el cosmopolitismo desjerarquizado, el desclasamiento y el hedonismo esteticista. Describir la articulación de estos factores en las dos partes de *Paradiso* requeriría un comentario extenso. Lo comentado hasta aquí apunta al germen de dichas fuerzas en el primer capítulo.

El hecho de que los sirvientes de la casa sean no solo cómplices, sino oficiantes ceremoniales que aportan una sabiduría ancestral al pacto de Cemí, implica conflictos étnicos y de clase que no requieren demostración. El personaje de Juan Izquierdo desarrollado en el resto del capítulo, es un trasunto del Aleijadinho: cocinero mulato, alegoriza el enfoque *desclasado*⁸ de Lezama hacia la lucha de clases, expone un cosmopolitismo desjerarquizado y un hedonismo esteticista. Juan Izquierdo, más político no puede ser su apellido, resiente activamente su rol subalterno. También expone, cual vástago espiritual del Aleijadinho, un grado de cosmopolitismo obtenido en la diáspora neoafricana atlántica que contrasta con el estrecho cosmopolitismo burgués y colonial exhibido por sus amos. La estética culinaria de Juan Izquierdo es más audaz y barroca que la de la elite criolla representada por los amos

8 A falta de otro término, llamo desclasadas a las subjetivaciones que no asumen las oposiciones binarias de las formaciones capitalistas realmente existentes y de la crítica marxista convencional (burguesía/proletariado). Existirían, de acuerdo a este enfoque, subjetividades que, sin negar la lucha de clases, no entran en composición con el *binarismo* de clase, sino que se desplazan hacia una no-relación [Lazzarato, 2004: 65].

de la casa. La manera en la que el patriarca de la casa, el Coronel, abofetea y despide al cocinero por el acto subversivo de pretender ocupar la posición de *sujeto que sabe*, obtiene un lugar central en el capítulo. La voz narrativa, que a través de la novela asume la *persona* del protagonista, remarca el impacto perturbador de la expulsión humillante de Juan Izquierdo, «el recuerdo de aquellos sucesos desagradables [...] latían por la tierra, debajo de la casa» [16]. Se alegorizan así las réplicas del terremoto independentista que inquietan a la república burguesa y neocolonial cubana. Además, el nacimiento incausado de Cemí a la poesía, como *héroe en la imagen*, es un evento de desclasamiento que prefigura el rol del tío Alberto en capítulos posteriores, como desclasado *flâneur* criollo en La Habana de principios del siglo xx.

Así nace, entonces, José Cemí; sus parteras son los oficiantes nocturnos de una poética no-dominante que infiltra y profana los aposentos domésticos de la república, en complicidad con un Genius secreto. Así entra el infante en la historia, recuperándola como posibilidad renovada de experiencia. Lo que hemos fraseado aquí a manera de un tópico agambeano o benjaminiano para insertarnos en diálogos contemporáneos, adquiere en Lezama una densidad teórica no abordada por esos pensadores. El escritor cubano no solo enfatiza de manera inusitada la potencia del desconocimiento, la fragmentación, la carencia, la enfermedad, el fracaso y la ausencia, sino que articula también la colonialidad, la racialidad y la dinámica clasista, en su épica lírica de la resurrección de la imagen como medio de la experiencia auténtica y como ventana de entrada en la historia.

Todo ello complica las afiliaciones y genealogías del héroe novelesco de Lezama, en la medida en que sugiere alineaciones de la identidad diferentes

de las que han prevalecido en la tradición letrada cubana en lo que a clase, nación y género respecta. Las profanaciones en que incurre la novela de Lezama interrogan los mitos del poder de la república neocolonial y rebasan presuposiciones identitarias de la revolución triunfante en 1959. La segunda parte⁹ de *Paradiso*, titulada *Oppiano Licario*, plantea de manera muy concreta y literal un éxodo de la nación realmente existente. A medida que el relato de esa secuela avanza, presenciamos cómo casi todo el elenco de personajes de la primera parte se muda literalmente a París para crear una *alotopía* de la nación cubana en un ámbito europeo que se revela a su vez como producto del imaginario cubano tal cual lo redefinen los héroes de Lezama. Antes que esta parte de la novela se interrumpa, dado el estado incompleto en que la dejó su autor, encontramos que Cemí se dispone a unirse en París con su amante «adúltera», Ynaca Eco Licario, la sobrina y discípula del gran maestro estético Oppiano Licario. Ynaca porta en su vientre una criatura concebida en La Habana con Cemí, mas el futuro padre ha consentido que su adorado amigo Fronesis inicie una amistad erótica con ella en la ciudad luz, en la que los tres esperan forjar una unión erótico-poética inédita en el imaginario literario cubano. El *ménage à trois* promete ampliarse dadas las noticias de que Foción, el brillante intelectual homosexual obsesionado con Fronesis, también se encamina a París con el hijito obtenido de un matrimonio fallido. Así los cuatro *licarianos*, en cuanto cofrades de una cubanía estética presidida por el ideario poético-erótico de Oppiano Licario, se unen

9 En carta a su hermana Eloísa, fechada en 1974, José Lezama Lima dice que concibe el texto que luego titulará *Oppiano Licario*, como la segunda parte de *Paradiso* [1998: 111].

en torno a la portentosa oficiante del maestro, Ynaca Eco, madre, hermana y ninfa de la nueva comunidad. A ellos se suma una panoplia de caracteres secundarios pero muy notables, ya desarrollados en la primera parte, muchos de ellos habitantes del solar propincuo a la escuela del campamento militar Columbia a la que había asistido Cemí cuando niño. Notemos que esa población del solar marginal acopia todo tipo de identidades racial, sexual, nacional y social (es una comunidad literalmente desclasada) en contraste con la identidad criolla convencional y burguesa de la familia de Cemí, encabezada por un oficial militar que encarna la república neocolonial. Esa población desclasada y heterogénea se traslada a París para funcionar, ya no como ámbito marginal al mundo de Cemí, sino como pueblo al cual se afilian él y sus cofrades licarianos en el exilio. A esa Cuba secreta fuera de la Cuba pública se suman dos jóvenes intelectuales del norte de África, así como varios expatriados estadounidenses.

El hecho de que Lezama escoja asentar a sus personajes en la que fuera la cosmópolis de la literatura para tantos intelectuales latinoamericanos de su generación, indica que no le interesa fundar su praxis de comunidad, su otro modo de regir la ciudad, en otro ámbito que no sea el de la experiencia y la comunicación de los cuerpos y las hablas en la creación poética en su más amplio sentido. Cemí y su círculo licariano deciden remplazar así a las matrices de la comunidad y la identidad inicialmente dominantes en el medio originario de los personajes de *Paradiso*. Remplazan la familia patriarcal criolla, el Estado nacional, las jerarquías sexuales, raciales y de clases realmente existentes (emplazados en la casa familiar de Cemí, el campamento militar Columbia y el solar popular contiguo) por una comunidad desobrada en el éxodo, constituida por *performances* eróticos y comunicativos trans-

genéricos y desclasados presididos por una mujer (Ynaca Eco) que actúa como inteligencia magnética del conjunto.

Así las cosas, el pueblo escogido de Lezama la pasa muy bien en la alotopía del lenguaje y el deseo que la novela le depara. Los ciudadanos de la república secreta barroca comparten una vida dedicada al callejeo de la ciudad luz, a los misterios de la amistad erótica polimorfa, y a ese conocimiento complementario del desconocimiento que conduce a la creación. Es un destino cónsono con la recuperación de la experiencia tal cual la plantea la filosofía contemporánea. En términos de Michel Foucault, podemos decir que la comunidad de Cemí e Ynaca en París incurre en «contraconductas» [2007: 196-202] del tipo reprimido tanto por la república neocolonial como por el orden revolucionario prevaleciente cuando se escribió la novela. De acuerdo al modo ortodoxo de regir la ciudad en la época en que se redacta la novela, los personajes de *Paradiso*, en especial de su segunda parte, *Oppiano Licario*, se conducen como elementos «decadentes» y «antisociales». Ellos ciertamente representan otro modo de regir la ciudad. Al hacer que sus *performers* heterodoxos de la cubanía emprendan el éxodo, Lezama redefine la nación como un corredor de fuga metafórica, en lugar de concebirla como un ámbito territorializado. De esta manera cuestiona ciertas doctrinas letradas de la identidad nacional, tal cual la expresada en *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier. Este gesto de la huida, como lo llamaría Lezama, se engendra en el pacto secreto de Cemí con los íntimos extraños de la noche, en el primer episodio de la saga barroca de su vida. Constituye una huida de la política como mito y sacrificio, y de la historia como acumulación y progreso, que puede concebirse, no como un escape de toda historia en sí, sino como una apertura hacia

otra historia que interrumpe el mito del poder. La comuna de gozo en el éxodo que corona la obra magna de José Lezama Lima repolitiza el discurso cultural en la medida en que se desvía de las alegorías usuales de la nación, la identidad y la historia, y plantea un nuevo espacio común para el libre encuentro de los iguales en su diferencia, es decir, un nuevo comunismo [Duchesne, 2009]. Hallamos en Agamben palabras que ayudan a calibrar la actualidad de la propuesta política de Lezama; ambos, a fin de cuentas plantean el gozo como patria revolucionaria de la historia:

Contrariamente a lo que afirmaba Hegel, sólo como lugar original de la felicidad puede la historia tener un sentido para el hombre. Las siete horas de Adán en el Paraíso son en este sentido el núcleo originario de toda auténtica experiencia histórica. La historia no es entonces, como pretende la ideología dominante, el sometimiento del hombre al tiempo lineal continuo, sino su liberación de ese tiempo. [...] Un verdadero materialista histórico no es aquel que persigue a lo largo del tiempo lineal infinito un vacío espejismo de progreso continuo, sino aquel que en todo momento está en condiciones de detener el tiempo porque conserva el recuerdo de que la patria original del hombre es el placer [2001: 154].

En diálogo con este pensamiento contemporáneo, puede concebirse el proyecto *Paradiso* de Lezama como una puesta de la historia y sus incontables revoluciones al servicio de las siete horas del paraíso de la poesía, en lugar de lo contrario. Cemí halla su placenta, su origen, en un tiempo fuera del tiempo (representado por la oscuridad, lo no conocido ni anticipable, cual vimos al principio) que le brinda la posibilidad de acogerse al seno de las

marginalidades, ausencias y heterogeneidades subyacentes a la casa patriarcal criolla, en el subsuelo martiano referido por Duanel Díaz,¹⁰ donde radica la entrega al artificio de la obra y de sus secretos; y es en ese *fuera de lugar* que el personaje novelesco renace como *héroe en la imagen* de una nueva cubanía asentada en los desplazamientos y las fugas del lenguaje, el gozo y la creación. ■

Bibliografía

- Agamben, Giorgio: *Infancia e historia* (1978), Silvio Matón (trad.), Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001.
- _____: *Profanaciones*, Flavia Costa y Edgardo Castro (trads.), Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- Bataille, George: *Unfinished System of Non-Knowledge*, Michelle Kendal y Stuart Kendal (trads.), Minneapolis, Minnesota UP, 2001.
- Bergson, Henri: *Matière et mémoire*, París, Felix Alcan Editeur, 1910.
- Bianchi, Ciro: «Interrogando a Lezama Lima», en Pedro Simón (sel. y notas): *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, col. Valoración Múltiple, 1970.
- De la Campa, Román: *Latin Americanism*, Minneapolis, Londres, Minnesota UP, 1999.
- Díaz Infante, Duanel: *Mañach o la República*, La Habana, Letras Cubanas, 2003.
- Duchesne Winter, Juan: *Fugas incomunistas*, San Juan, Vértigo Editores, 2005.
- _____: *Del príncipe moderno al señor barroco: la república de la amistad en Paradiso, de José Lezama Lima*, Cali, Archivos del Índice, 2007.

¹⁰ Ver nota 2.

- _____: *Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas*, La Paz, Plural, 2009.
- Foucault, Michel: *Security, Territory, Population. Lectures at the College de France, 1977-78* (2004), Michel Senellart (ed.), Graham Burchell (trad.), Nueva York, Palgrave-Macmillan, 2007.
- Lazzarato, Maurizio: *Les Révolutions du capitalisme*, París, Empêcheurs de Penser en Rond, 2004.
- Lezama Lima, José: «Confluencias», *Introducción a los vasos órficos*, Barcelona, Seix Barral, 1971 a.
- _____: «Introducción a un sistema poético», *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona, Seix Barral, 1971 b.
- _____: «X y XX», *Introducción a los vasos órficos*, Barcelona, Seix Barral, 1971 c.
- _____: *Paradiso* (1966), *Obras completas*, México, Aguilar, 1975 a, t. I.
- _____: «La curiosidad barroca», *Obras completas*, México, Aguilar, 1975 b, t. II.
- _____: *Oppiano Licario*, Madrid, Cátedra, 1977.
- _____: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, José Triana (ed.), Madrid, Verbum, 1998.
- Nancy, Jean-Luc: *The Inoperative Community* (1986), Peter Connor (trad.), Minneapolis, Oxford, Minnesota UP, 1991.
- Savater, Fernando: «Teoría del simpoder», en Christian Ferrer: *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*, La Plata, Terramar Ediciones, 2005.
- Thayer, Willy: «El giro barroco», *Pensamiento de los Confines*, No. 18, junio de 2006.
- Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía*, Las Villas, Universidad Central de las Villas, 1958.
- _____: «Introducción a la obra de José Lezama Lima», en José Lezama Lima: *Obras completas*, México, Aguilar, 1975, t. I.



HOLANDESA EN EGIPTO

J. L. L.
 noviembre 1957

JOSÉ LEZAMA LIMA: *Holandesa en Egipto*,
 noviembre de 1957. Tinta / papel