

Espacio público y alianza masculina en la vida americana: José Lezama Lima

Nora Catelli
Universitat de Barcelona

En la apropiación de los espacios públicos la sociabilidad es un síntoma. Hace visible el modo en que se piensan las funciones culturales —entre ellas los géneros— en relación con la vida literaria y los mecanismos de consagración y de organización de sus élites. En este trabajo me interesa reflexionar sobre las alianzas masculinas que hacen posible, en ciertas ocasiones, esa sociabilidad. Tales vínculos se basan en tres pilares: la amistad de los iguales, el cuidado de los aliados por las mujeres y la iniciación de los púberes.

En José Lezama Lima las alianzas fundamentales se mostraron de muchas maneras, según los medios de publicación de que se valió: en revistas sucesivas, en plaquetas, en sueltos, en conferencias. A veces la exhibición y el goce de lo masculino fue estentóreo y la fruición de los textos lo hace evidente tanto en la extensión como en el tono: baste recordar el capítulo VIII de *Paradiso* (1966), que expone el juego de los cuerpos, y el X, que lo sustenta argumentativamente. En otros casos, como en las conferencias que dieron lugar al quizá más influyente de sus ensayos, *La expresión americana* (1957), dos años antes de la llegada del castrismo al poder, la exaltación filosófica y física del amor del igual, que se concentraría en la publicación de la novela años después, se vio aparentemente atenuada.

La secuencia es reveladora. En 1957 la vida política cubana se había radicalizado, y Lezama se había acercado demasiado a los funcionarios de Batista y a los artistas que eran próximos a éste, como el poeta Gastón Baquero. Había terminado muy poco tiempo antes la revista *Orígenes* (1944-1956). Este espacio había permitido a Lezama situarse en un ámbito que, al menos durante diez años, fue hege-

mónico en la vida literaria cubana, a pesar de las disputas con otros intelectuales que desde la izquierda, o desde la poesía de la negritud, resistían o se alejaban de *Orígenes*. Una sola figura, a la vez exterior e interior a *Orígenes*, disputaba el rango a Lezama: Virgilio Piñera.

Con todos sus matices, puede no obstante decirse que alrededor de los cincuenta años Lezama había clausurado la gran aventura colectiva, occidentalizante y a la vez americanizante de *Orígenes* —América era epítome de Occidente para Lezama—. Inmediatamente había proclamado, en *La expresión americana*, el espacio unitario del continente que “crea un hecho por el espejo de la imagen”. Ese espacio de las tres Américas que, “en la jácara mexicana, la anchurosa guitarra de Martín Fierro, la ballena teológica y el cuerpo whitmaniano, logra el retablo para la estrella que anuncia el acto naciente”.¹ Siete años más tarde, la escenificación del eros homoerótico se convertirá en asunto y estructura de *Paradiso*.

Un grupo de maricones

Así rememora el poeta Lorenzo García Vega su iniciación a la vida literaria habanera, en la época de *Orígenes*, cuando frecuentaba las librerías de la capital:

El adolescente preguntó por un cura junto a Lezama y rodeado por un grupo de jóvenes. Es que los jóvenes parecían tenerle gran respeto al cura y Lezama le había enseñado un libro al cura. Pero el librero de La Victoria, y el historiador, don Isidro Méndez, de Martí, contestaron a una sola voz: “Es un cura, el padre Gaztelu, que forma parte de un grupo de maricones. El fundó, con Lezama, una revista a la que se llamaba *Nadie parecía, pero todos lo eran*”.²

¹ José Lezama Lima, *La expresión americana* [1957], edición de Irlemar Chiampi con el texto establecido, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 142.

² Lorenzo García Vega, *Los años de “Orígenes”*, Monte Ávila, Caracas, 1978, p. 183. *Nadie parecía* (1942-1944), dirigida por Lezama y el padre Gaztelu, fue la revista previa a la fundación de *Orígenes*.

Eran visibles, eran católicos, eran “maricones”, eran colectivamente influyentes. Pero, ¿lo eran siempre? ¿Mostró Lezama Lima en toda su producción las mismas estrategias de consagración? ¿Mostró en sus empresas editoriales, su poesía, sus ensayos, su ficción, idénticas figuraciones respecto del papel cultural y social de eso que los informantes del adolescente García Vega llamaron “grupo de maricones”? Hay que responder que no: sólo en ocasiones —en su novela, en algunos poemas, en ciertos lapsos de su vida literaria— fue brutal y explícito. Al contrario, en los ensayos y en otro vasto sector de su poesía su vindicación del amor entre iguales se transformaba en ocultación, en transmutada reticencia. En ese aspecto, su cuantiosa obra acusa una división interesante, sobre todo si tenemos en cuenta que *Paradiso* fue la primera novela latinoamericana de la gran tradición construida sobre el tema clásico del amor entre hombres. Por supuesto, existía en el continente literatura alusiva al respecto, aunque siempre en los bordes del canon. En cambio, Lezama aspiraba al centro indisputable, a un tipo de magisterio indiscutible, el mismo centro de su contemporáneo Jorge Luis Borges —a quien leía pero quien nunca lo mencionó—, de Alejo Carpentier, de Octavio Paz o de Juan Rulfo. Como estos, nunca admitió una sociabilidad literaria que lo arrastrase hacia lo marginal, lo excluido, lo raro.

Obra unitaria, obra dividida

A pesar de esta división evidente entre lo tácito y lo implícito, casi todos los comentaristas de Lezama coinciden, aparentemente sin discusión, en que en su obra —poesía, ensayo, novela— existe una unidad que la división de géneros tradicionales no abarca ni explica. Armando López Bravo, uno de sus más poderosos divulgadores y exegetas, propone para él una unidad superior desde el punto de vista de la poesía:

La validez de un universo poético solamente se demuestra por su permanencia, por su solidez en el tiempo... He hablado de algo vago y sugerente: un universo poético, del universo poético de Lezama. Algunos pensarán: pero Lezama también ha hecho crítica, ensayo, cuento, novela. De acuerdo. Mas si nos adentramos en estos aspectos de una producción, conociendo de antemano su poesía, veremos que no son otra cosa que una prolongación de ella. El análisis de cualquiera de estas facetas

arroja una sola conclusión: Lezama es un poeta. No hay que darle más vueltas al asunto.³

Donde López Bravo exalta al poeta por encima del prosista, Gustavo Pellón se rinde ante su única novela como epítome o condensación de todas sus artes literarias: “A pesar de que la producción de Lezama como poeta fue vasta e importante, él mismo ha insistido una y otra vez en la afirmación de que la novela *Paradiso* era la *summa* de su poesía. Haciéndome cargo de este desafío paradójico, he elegido el estudio de su poética sobre todo a través de su reconocida obra maestra”.⁴ Emir Rodríguez Monegal vio la fragmentación lezamiana —propia de quien se dispersaba, crecía y hablaba en metáforas— como expresión también de una unidad superior y profunda, más allá de géneros, que sólo podía captar, superando “la visión dispersa del lector ingenuo, la visión centrada del crítico”.⁵ Y aunque descrea de la proclamada totalidad, Arnaldo Cruz Malavé admite que la tendencia a su afirmación entre críticos, comentaristas o exegetas deja pocos resquicios a quien desee fragmentar esta masa ilustre. Cito extensamente la muy inteligente perspectiva de Cruz Malavé, quien deduce que incluso el intento de separar y analizar por secciones la obra de Lezama ha sido, en general, enfocado como peldaño inferior en la escala para “trascender la fragmentación en un sistema total que justifique sus interpretaciones”. Remedando el “movimiento hacia la totalización” que se cree percibir en la escritura lezamiana, el crítico parte del margen para descubrir la unidad. “Podría atribuírsele a este intento”, agrega Cruz Malavé,

un acercamiento espiritual, iniciático. Sabemos por los testimonios del ‘grupo’ de *Orígenes*, tanto por las apasionadas defensas de Fina García Marruz y Cintio Vitier, como por la crítica conscientemente resentida de Lorenzo García Vega, que Lezama logró reunir en torno suyo un ‘coro’ de escritores y artistas que lo consideraban su ‘maestro’... Más adelante volveremos sobre la crítica espiritual de los origenistas. Por

³ Armando López Bravo, “Órbita de Lezama Lima”, *Voces*, Montesinos, Barcelona, s.f. (probablemente 1981), p. 28.

⁴ Gustavo Pellón, “Preface”, *José Lezama Lima’s Joyful Vision. A Study of “Paradiso” and Other Prose Works*, University of Texas, Austin, 1989, p. 6.

⁵ Emir Rodríguez Monegal, “*Paradiso*: un silogística del sobresalto”, *Revista Iberoamericana*, 41 (julio-diciembre 1975), p. 533.

lo pronto, señalemos que su acercamiento iniciático ha sido continuado por una de las vertientes de la crítica lezamiana. A ésta la constituyen textos como los de Eloísa Lezama Lima, ‘Introducción a *Paradiso*’, Margarita Junco Fazzolari, *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima* y Luis Fernández Sosa, *José Lezama Lima y la crítica anagógica*. Sin alcanzar la calidad estética de la crítica origenista, estos textos... buscan una iniciación en un sistema total trascendente.⁶

Más aún, antes había proclamado el valor indiscutible de esa unidad Julio Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos*: “A Lezama hay que leerlo con una entrega previa al *fatum*”.⁷ Para contribuir a lo irrefutable del aserto, el mismo Lezama lo fue asegurando en diversas declaraciones:

Primero hice poesía, después la poesía me reveló la cantidad hechizada. Mis ensayos intentan tocar esa extensión, esa resistencia. Cinco letras del alfabeto, invencionadas por un poeta, tienen un significado distinto, todos mis ensayos giran en torno a ese retador desconocido. Mis ensayos relatan la hipóstasis de la poesía en lo que he llamado las eras imaginarias. En la novela persigo el contrapunto del hombre, sus infinitos entrelazamientos, que son sus infinitas posibilidades. Esa diversidad se manifiesta en un ritmo penetrante o cifrado si es poesía; en el cuerpo que forma un ritmo extensivo reconstituible o cifra (ensayos). Y el sujeto en su contracifra (novela).⁸

Ritmo penetrante en la poesía, cuerpo cifrado en los ensayos y contracifra del sujeto en la novela: la respuesta de Lezama deja pocos resquicios a la duda en

⁶ Arnaldo Cruz Malavé, *El primitivo implorante: el sistema poético del mundo de José Lezama Lima*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1994. pp. 3-4, quien se refiere sobre todo a la discutible edición de *Paradiso* de Eloísa Lezama Lima, Cátedra, Madrid, 1980.

⁷ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, México, 1967, pp. 135-157. La “entrega previa” suponía también “una disponibilidad para latir con los cuatro corazones del pulpo cósmico que van cada uno por su lado, ese camaleonismo que el lector amará o aborrecerá” (p. 210).

⁸ “Interrogando a Lezama Lima”, *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ed. Pedro Simón, Casa de las Américas, La Habana, 1970 (serie “Valoración múltiple”), p. 16.

torno de la “unidad” de su proyecto. Pareciera que el juego de correspondencias que sus críticos han convenido en llamar unitario, superior y trascendente no tiene casi fisuras: esa tríada indiscutible no puede más que aceptarse.

Sin embargo, hay razones para sospechar que no todo es unitario ni está gobernado por correspondencias felices en su modo de concebir la relación entre escritura y publicación. Y hay también razones para preguntarse si, además de esas zonas que se niegan a la unidad y la confluencia, no existen también tensiones —ya no formales ni genéricas sino de asunto— dentro de grandes organizaciones temáticas de su poesía, sus ensayos y su ficción.

Así, a la pregunta de si su modo de escribir y editar era unitario, hay que responder que eso es, al menos, discutible. Todo lo publicado en revistas, fuese del género que fuese y estuviese pensado para la circunstancia inmediata o para la eternidad, Lezama lo daba (a veces inmediatamente, a veces con años de retraso) para sus libros de poesía, de ensayos, de ficción. Todos los materiales de *Analecta del reloj*, *Tratados en la Habana*, *Enemigo rumor*, *La fijeza* o *Dador* se publicaron antes en las diversas revistas en las que participó; la mayoría en *Orígenes*. Y allí, desde 1949 hasta en el número 49, casi al final de la revista, se fueron publicando algunos trozos de *Paradiso*. El conjunto de su producción parecía seguir ese ritmo, de lo colectivo a lo individual, de la epifanía ante los amigos más íntimos a la menos familiar (aunque nunca masiva, al menos hasta *Paradiso*) circulación de libros. Todo era así entregado a instancias colectivas de publicación, salvo las cuatro conferencias reunidas en *La expresión americana*, un volumen que en 1957 pareció surgir, misteriosamente, de la nada. Mejor dicho, pareció surgir de un resorte individual de Lezama Lima, un resorte que no se había puesto en juego en su trabajo como editor o como partícipe de empresas literarias colectivas.

América, Latinoamérica

Se trata de un libro tardío, casi anacrónico, de formulación de la “esencia americana”, antes de que América se transforme en “Latinoamérica”. Tras las obras de reflexión sobre el estatuto del Nuevo Continente respecto de Occidente por parte de Alfonso Reyes, de Pedro Henríquez Ureña o de Mariano Picón Salas, este conjunto de conferencias pronunciadas ante muy poco público en enero de 1957 en La Habana supuso la separación institucional de Lezama respecto de dos de sus esferas previas: su biografía hispanizante, encarnada en su vinculación

con Juan Ramón Jiménez desde 1937, y su biografía cubana colectiva, encarnada en *Orígenes* y ya clausurada. Este ensayo fue, además, el sitio donde Lezama propuso absorber Europa para hacer una América inteligible y, por lo tanto, cabalmente occidental. Fue también el único de sus libros concebido para una serie de conferencias con el mismo hilo temático y el único editado de inmediato, meses después de las conferencias.

En una sola ocasión posterior Lezama usó ese mismo material. En 1971, en un breve texto de circunstancias que clausuraba el volumen colectivo *América Latina en su Literatura*,⁹ reiteró algunas de sus imágenes y razones preferidas de *La expresión americana*: Colón ante la *terra incognita*, la doble apariencia —pasividad y potencia brutal— de las culturas americanas sometidas, el cronista de Indias como novelista de caballería que hace el relato del paisaje, hasta llegar al señor barroco y al romanticismo criollo, al que sumaba la vertiente gótico-teológica de Melville y la homoerótica de Whitman. Allí reiteró también el gran linaje tantas veces utilizado: Sarmiento y Martí (“el más grande constructor y renovador del lenguaje”),¹⁰ para terminar con Bolívar y Simón Rodríguez en la búsqueda obsesiva del centro del espacio americano.

Aunque proviniese de un encargo,¹¹ el tono de Lezama, más que un compromiso, expresa una voluntad testamentaria en la utilización, en 1971, de los materiales de 1957. Cabe recordar que la intención editorial de un libro como *América Latina en su literatura*, era proclamar, apenas empezada la década de 1970, la síntesis de la cultura “latinoamericana”. Aunque “latinoamericana” es un término que jamás utilizó Lezama, salvo en el título, probablemente impuesto, de su colaboración para César Fernández Moreno. Separado, así, del conjunto de la producción de su autor; sin participar de ese fluir continuo entre revistas y libros —hechos a partir de las revistas—, *La expresión americana* nació, a mi juicio, ya

⁹ César Fernández Moreno (coordinación e introducción), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México-París, 1972, p. 468.

¹⁰ *Ibid.*, p. 468. Obsérvese que Lezama no menciona a Darío. Ya era escasa, por no decir inexistente su presencia en *La expresión americana*.

¹¹ De índole claramente militante, en plena euforia de los sueños revolucionarios de los años 60, y antes de las contrarrevoluciones que encabezó el golpe contra Allende en 1973: “Es por eso que hemos solicitado a todos los que colaboran en el proyecto que traten de encargar sus trabajos a partir del concepto de unidad”, advierte el coordinador, César Fernández Moreno (*ibid.*, p. 17).

dividido del corpus lezamiano, separado de él. Nació obligado por una exigencia interna: volver inteligible lo americano. Y esa exigencia interna, esa perentoria necesidad de forjar una sucesión creíble y poderosa de héroes continentales, va acompañada de su consciencia creciente de que en los ensayos, pero sobre todo en este ensayo, lo que está en juego es el cuerpo “que forma un ritmo extensivo reconstituible o cifra”.¹²

Walt Whitman

No todo puede ocultarse. El único cuerpo americano que se nombra como tal en *La expresión americana*, además del cuerpo proliferante y enfermo del barroco europeo, es el cuerpo de Whitman. Es el cuerpo viril que había saludado, antes de Lezama, Martí¹³ y al que debemos dedicar cierta extensión.

El lazo entre Whitman y Martí es conocido. A este se debe la impresionante crónica aparecida en *La Nación* de Buenos Aires el 19 de abril de 1887:

Hay que estudiarlo, porque si no es el poeta de mejor gusto, es el más intrépido, abarcador y desembarazado de su tiempo... Él no vive en Nueva York, su “Manhattan querida”, su “Manhattan de rostro soberbio y un millón de pies”, adonde se asoma cuando quiere entonar “el canto de lo que ve a la Libertad”, vive, cuidado por “amantes amigos”, pues sus libros y conferencias apenas le producen para comprar pan, en una casita arrinconada... de donde en su carruaje de anciano le llevan los caballos que ama a ver a los “jóvenes forzudos” en sus diversiones viriles, a los “camaradas” que no temen codearse con este iconoclasta que quiere establecer “la institución de la camaradería”... Él lo dice en su “Calamus”, el libro enormemente extraño en el que canta “el amor de los amigos”: “Ni

¹² *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, ob. cit., p. 16.

¹³ Es casi innecesario señalar que desde la aparición de las primeras crónicas de Martí se convino, dentro de la literatura americana, en su maestría estilística, como consta en esta afirmación de Sarmiento: “En español no hay nada que se parezca a la salida de bramidos de Martí”. Citado por Cintio Vitier en su edición de José Martí, *Obra Literaria*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1989, p. XVII.

orgías, ni ostentosas paradas... ni la conversación con los eruditos me satisface sino que al pasar por mi Manhattan los ojos que encuentro me ofrezcan amor; amantes, continuos amantes es lo único que me satisface”. Él es como los ancianos que anuncia el fin de su libro prohibido, sus “Hojas de Yerba” (sic): “Anuncio miríadas de mancebos gigantes, hermosos y de fina sangre; anuncio una raza de ancianos salvajes y espléndidos”. Y cuando canta en “Los Hijos de Adán” el pecado divino, en cuadros ante los cuales palidecen los más calurosos del “Cantar de los Cantares”, tiembla, se encoge, se vierte y dilata, enloquece de orgullo y virilidad satisfecha, recuerda al dios del Amazonas, que cruzaba sobre los bosques y los ríos esparciendo las semillas de la vida: “¡Mi deber es crear!”, “Yo canto al cuerpo eléctrico”, dice en “Los hijos de Adán”; y es preciso haber leído por las selvas no holladas las comitivas desnudas y carnívoras de los primeros hombres, para hallar semejanza apropiada a la enumeración de satánica fuerza en que describe, como un héroe hambriento que se relame los labios sanguinosos, las pertenencias del cuerpo femenino... El lenguaje de Walt Whitman, extrañamente diverso del usado hasta hoy por los poetas, corresponde, por la extrañeza y la pujanza, a su cíclica poesía y a la humanidad nueva, congregada sobre un continente fecundo... Su cesura, inesperada y cabalgante, cambia sin cesar, y sin conformidad a regla alguna aunque se percibe un orden sabio en sus evoluciones, paradas y quiebros. Acumular le parece el mejor modo de describir y su raciocinio no toma jamás las formas pedestres del argumento ni las altisonantes de la oratoria, sino el misterio de la insinuación, el fervor de la certidumbre y el giro ígneo de la profecía. Así... aguarda Walt Whitman, mientras sus amigos le sirven en manteles campestres la primera pesca de la Primavera rociada con champaña, la hora feliz en que lo material se aparte de él, después de haber revelado al mundo un hombre veraz, sonoro y amoroso, y en que, abandonado a los aires pu-

rificadores, germine y arome en sus ondas, “¡desembarazado, triunfante, muerto!”.¹⁴

Amantes, amigos

No se puede decir que Martí pase de puntillas sobre el modelo de virilidad que Whitman exhibió ante sus lectores y “camaradas”. Ni tampoco que lo rechace. Al contrario, lo exalta y lo celebra como una doble virilidad. Hay una razón histórica, al menos, para que no se produzca ese previsible movimiento afectivo que hubiésemos supuesto natural en Martí: el de rechazo ante la homosexualidad de Whitman. Esta razón tiene que ver con la historia del término “homosexual” y con la visión de la masculinidad subyacente a la palabra misma.

La palabra “homosexual”, estrictamente aplicada a la identificación de las actividades primero y después de las identidades sexuales de hombres y mujeres, empezó a circular en la cultura occidental en el último tercio del siglo XIX y no se generalizó hasta el primer tercio del XX. Por supuesto, era corriente la noción de que existían costumbres o conductas orientadas hacia el propio sexo y que podían ser así calificadas homosexuales: las conductas, no las personas.

El término “homosexual”, como categoría ligada al sujeto y no a la conducta, no era todavía corriente cuando Martí escribió su crónica sobre Whitman. Estaba surgiendo, en ese momento, este nuevo tipo de clasificación —que podía empezar a presumirse universal— por la cual cualquier sujeto, hombre o mujer, era susceptible de ser considerado homosexual. Esa definición —hecha a partir de sus elecciones de objeto amoroso o de placer— abarcaba, por primera vez en la Historia, su identidad en todas las esferas de su vida, gestos y costumbres.¹⁵

No obstante la elección de objeto amoroso de Whitman, Martí no lo incluye en esa novísima taxonomía, sino que se mantiene conceptualmente anterior a tal clasificación: no duda de que Whitman sea hombre, de que sea viril, de que sea lo

¹⁴ José Martí, “El poeta Walt Whitman”, *Obra Literaria*, ed. cit., pp. 267-276.

¹⁵ En *One Hundred Years of Homosexuality*, Routledge, Nueva York, 1989, David Halperin analiza el surgimiento y avatares del término y el modo en que va desplazando otros como “homoerótico” o “invertido”, por ejemplo.

que es sin ser lo que el rótulo —por entonces recién surgido— de “homosexual” lo hubiese “condenado” a ser. Al contrario, Martí incluso muestra equívoca adhesión a esa doble virilidad (por identidad de Whitman como hombre y por objeto al cual esa identidad se dirige: los hombres). Esa virilidad no lo inquieta ni rebaja su autoridad frente a lo femenino. En realidad, Martí no ve lo nuevo que Whitman representa, sino que supone que esa camaradería sólo implica el abandono episódico de la relación con la mujer; o su subordinación. Para Martí, Whitman es todavía una figura premoderna, la del gran sodomita casto, según lo describe Michel Foucault.

En la *Historia de la sexualidad*, Foucault analiza el cambio histórico entre la noción supuestamente premoderna, aunque persistente, de sodomía, que en lugar de dibujar una identidad describía actos aislados, discretos (o sea, específicos) y el concepto moderno de homosexualidad, que implica una identidad constante e independiente de su concreción o no. El asunto se complica aún más si se tiene en cuenta que existía otro término, también premoderno que describía estas conductas: el de invertido. Este término tampoco cubría el mismo campo que homosexual y mucho menos que el de sodomita. En efecto: la inversión se consideraba un giro completo de los propios caracteres físicos y gestuales, de manera que se hablaba, por ejemplo, de un alma de mujer atrapada en un cuerpo de hombre o viceversa. En cambio, homosexual, el término que lentamente se consagró, posee un significado específico y alude, principal o únicamente, a la elección del objeto sexual.¹⁶

De hecho, Foucault indica que universalidad y fijación del uso de homosexual tuvo lugar a finales del siglo XIX, momento en que la homosexualidad se empezó a ver menos como un tipo determinado de relación sexual que como una cierta sensibilidad sexual, una cierta manera de alterar, dentro de uno mismo, lo masculino y lo femenino: “Al ser llevada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, a una suerte de hermafroditismo del alma, la homosexualidad aparecía como una de las formas de la sexualidad. El sodomita había sido una aberración episódica, el homosexual era ahora una especie.”¹⁷

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, México, 1986, tomo I, p. 17: “No hay que olvidar que la categoría psicológica, psiquiátrica, médica, de la homosexualidad se constituyó el día en que se la caracterizó —el famoso artículo de Westphal sobre las ‘sensaciones sexuales contrarias’

Especie de una cristalización muy reciente y contemporánea al discurso exaltado de Martí sobre Whitman, pero especie potentísima. ¿Cuál es su fuerza y por qué interesa aquí? Porque lo que emerge con el concepto de homosexualidad es la posibilidad de llevar a cabo una superposición de dos series de relaciones antes vistas como claramente diferenciadas: la de la identificación con lo igual —la amistad— y la del deseo.¹⁸ Esa superposición congela identidad y actividad en la misma imagen. Y la consecuencia es que sólo al existir este nuevo esquema, la homosexualidad se vuelve insoslayable y su mismo carácter insoslayable hace necesaria la existencia de un discurso erótico que exalte el cruce de ambos: el cruce de lo igual con el deseo.¹⁹

Lo inaugural

José Lezama Lima es el primer escritor mayor de la tradición americana en lengua española que pone en el centro de su obra la cuestión precisa de ese cruce. Lo hace de una manera complicada, al mismo tiempo evasiva y explícita; a la vez premoderna y moderna. En la ficción lo muestra, lo relata, lo alegoriza. En los ensayos lo evita, aunque de repente, insólita y aisladamente, el “cuerpo whitmaniano” emerge para interpelarnos como Whitman interpeló a Martí. Mejor dicho, emerge en un texto tan “casto” como *La expresión americana*, para obligarnos a buscar la diferencia histórica entre la exaltación de la virilidad que Martí despliega a partir de Whitman y la representación de la exaltación que, unos setenta años

(1870) puede valer como fecha de nacimiento— no tanto por un tipo de relaciones sexuales como por cierta cualidad de la sensibilidad sexual...”.

¹⁸ En *Pulsiones y destinos de las pulsiones* (1915), Sigmund Freud, que en *Tres ensayos sobre la vida sexual* ya había distinguido claramente entre objeto sexual y meta sexual, enumeró los cuatro elementos distintos implicados en la pulsión erótica: “Carga, objeto, meta y fuente”, con lo cual complejizó y volvió inestable el rótulo de homo y heterosexualidad. Pero el rótulo tiene una impresionante vigencia y por ello hay que remitirse a ella. Véase *Obras completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1985.

¹⁹ Véase este cruce y su importancia en la literatura inglesa de fin del siglo XIX, sobre todo en Oscar Wilde y Henry James, en Eve Kosofsky Sedwick, *Epistemology of the Closet*, University of California, Berkeley-Los Angeles, 1990, en cuya “Introduction” se afirma: “Muchos de los nudos más importantes del pensamiento y conocimiento de la cultura occidental del siglo XX están estructurados —o más bien, fracturados— por una crisis crónica, actualmente endémica, de la definición de homo-heterosexualidad, desde el punto de vista masculino, crisis que comenzó a finales del siglo XIX” (p. I).

más tarde, muestra Lezama, quien no sólo narra la superposición de la identificación con el deseo (siguiendo el esquema homosexual moderno antes descrito), sino que también propone un acceso al relato básico de esa superposición (el relato de *Paradiso*) por medio de un proceso de iniciación a su amistad y a la de su grupo de pertenencia.

Pero esta iniciación no sigue el esquema homosexual moderno antes mencionado, sino que se refugia en uno anterior. Le agrega, además, un rasgo característico de las elites intelectuales americanas: la pertenencia al círculo homosexual masculino es una muralla frente a lo femenino, una doble llave, infranqueable, salvo para las mujeres consagradas por el sacramento del matrimonio o la familia.

Obertura palatal

Antes de revisar las consecuencias que esto tiene para la teoría de la cultura de Lezama Lima, hay que detenerse en algunos de los críticos que se han ocupado del uso de lo homosexual en Lezama.

Para Gustavo Pellón la cuestión de la homosexualidad en la obra de Lezama es un problema interno de *Paradiso* —no del conjunto de su obra— y su función es exorcizar la fantasmagoría más o menos terrorífica en torno de su práctica: “Desde la publicación de *Paradiso* en 1966, la significación de la homosexualidad en la novela ha suscitado polémicas en las que se ha mezclado preocupaciones críticas pero también extraliterarias”.²⁰ Por “extraliterario” Pellón entiende, por un lado, el rechazo que suscitó el contenido explícito de la novela en la Cuba castrista. Pero, por otro, se refiere a la posición de Emir Rodríguez Monegal, que, deseoso de salvar la novela de lo que él también consideraba precisamente extraliterario (la representación de la homosexualidad), rechaza la posición que ve en *Paradiso* una apología explícita de la homosexualidad, a la manera de *Corydon* de André Gide (1924) a pesar de que en los capítulos IX y X de *Paradiso* la obra de Gide es mencionada. Monegal sostiene, como el gran poeta chileno Enrique Lihn, que el horror ambivalente y la fascinación que el pecado contra natura ejerce en el “casto” José Cemi es el que experimenta el mismo Lezama y que, por tanto, Lezama

²⁰ Gustavo Pellón, *José Lezama Lima's Joyful Vision...*, ob. cit., p. 29.

no la exalta.²¹ Además hay que reseñar la posición de Mario Vargas Llosa, que curiosamente sostiene que la homosexualidad ocupa un lugar “bastante modesto” en la novela.²²

Coincido en que la ambivalencia y el horror de José Cemí son palpables; pero no en que expresen la única posición de Lezama frente a la homosexualidad. Porque ese horror, si existe, pertenece a la ficción de *Paradiso*; mientras que otras formas de funcionamiento y circulación homosexual son vitales y están en relación con aspectos explícitos de la labor iniciática que Lezama exigía a sus lectores. Exigencia presente en la lectura de sus novelas; exigencia también presente en los textos de sus entrevistas.

¿En qué consistía esa iniciación? No revelaba ritos o misterios, salvo los de la amistad, contestan a coro quienes la popularizaron, practicaron e hicieron de ella un mito. Por ejemplo, la versión de Reynaldo González es: “Alguna vez, en nuestras conversaciones, Lezama elaboró una definición de la poesía como un ciervo jugueteón, de irresistible atractivo, cuya captura ganaba connotaciones de cortejo erótico... La acción poética devenía entresonada cópula con aquel ciervo...”.²³ La versión de Manuel Pereira será la siguiente:

Como todo cubano de raíz, Lezama Lima fue ante todo un conversador. Sus diálogos conmigo estaban inspirados en la mayéutica socrática, según me reveló más tarde. Siempre que yo le devolvía un libro, comenzaba un ciclo de preguntas, nada académicas, que podía originarse en la *Eva futura* de Villiers de L'Isle Adam para terminar en un monólogo sobre el ying y el yang o las delicias de un mamey. Su abrumadora erudición, expresada en un torbellino de citas y anécdotas —que iban desde las *Vidas paralelas* hasta *La montaña mágica*— entreveradas con golpes de humor popular, hacían de su charla todo un acontecimiento. A eso él lo llamaba ‘El Curso Delfico’ que comenzaba con ‘*La Obertura Palatal*’ y en el cual participa-

²¹ “*Paradiso*, novela y homosexualidad”, *Hispamérica*, 8, n° 22 (1979), pp. 133-135.

²² Mario Vargas Llosa, *Narradores de esta América*, Alfa, Buenos Aires, 1974, p. 145.

²³ “Nupcias con el ciervo”, *Cercanía de Lezama Lima*, ed. Carlos Espinosa, Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 330.

ban otros jóvenes. Mi ‘*Obertura*’ fue la novela de Alain Fournier, pero en todos los casos no era igual, pues Lezama decía que cada discípulo tenía su ‘iniciación’ particular.²⁴

La versión del propio Lezama Lima:

Siempre me gustó orientar las lecturas de la gente más joven. Al cabo de estar haciéndolo durante muchos años se me ocurrió la idea de sistematizar esas orientaciones y poner a disposición de una persona con preocupaciones e inquietudes intelectuales mi propia experiencia de lector y no sólo ofrecérsela de manera coherente, sino facilitarle, al mismo tiempo, ejemplares de aquellos libros que yo considero formadores o que, al menos lo fueron para mí. Surgió así la idea del Curso Déléfco que yo he dividido en tres etapas: primero, *Obertura palatal*, que es la gustación de la buena literatura y que es una etapa que no se cierra nunca pues se mantiene durante toda la vida. Sigue después la *Galería Déléfica* o *Curso Déléfco* propiamente dicho, que es ya el estudio en detalle de la historia de la cultura y prosigue una fase que yo llamo de las aporías eleáticas, donde caben los juegos de la cultura y la inteligencia.²⁵

Hasta aquí no hay secretos: Lezama Lima, rodeado de jóvenes, practicando una educación literaria a la que sólo le ponía una condición: “El nuevo lector no ha de dejarse impresionar por las frases o párrafos que yo subrayé en los libros de mi propiedad, debe buscar sus propias frases. Y no debe jamás prestar los libros que ha recibido. Si lo hace, queda fuera del curso y más aún, la sinagoga del infierno será para él”.²⁶ Había pues una suerte de hermetismo: una llave burlona pero explícita que impedía la circulación del libro (del saber) dado. Esa forma ritual aunque paródica de conocimiento secreto afirma o cimenta la amistad. Primero, a través de la biblioteca de Lezama Lima (leída en acto de posesión del saber poético y a manera de introducción a la poesía del propio Lezama); la segunda, a través de la posesión de tal biblioteca. No tiene que haber —de hecho, no lo hay

²⁴ “Canto mófrico a Lezama”, *Cercanía de Lezama Lima*, ob. cit., p. 599.

²⁵ “Recordar al poeta, al amigo”, *Cercanía de Lezama Lima*, ob. cit., p. 264.

²⁶ *Ibid.*, p. 266.

muchas veces— relación explícita entre las formas tradicionales de interpretación y el secreto.

El secreto, en este caso, no es un contenido, sino una fidelidad (“Y no debe jamás prestar los libros que ha recibido”). Eso significa que, por un lado, las reglas de acceso al saber de que se trate estaban cifradas (son herméticas) y por otro, que el vínculo entre los que las conocen (la hermandad) es iniciático y defensivo: la interpretación sólo podrá producirse si hay una iniciación previa y si existen cofrades que hayan respetado esas reglas. La primera de esas reglas era el contacto directo con el maestro —que la “obertura palatal” vuelve casi obsceno— y la devolución del libro.

Por supuesto, en Lezama estos ritos eran ligeramente burlescos y disfrazaban el lazo erótico entre maestro y discípulo, del cual dependía la solidez de sus relaciones con excepcionales mujeres intelectuales, filósofas, etnólogas y escritoras, desde María Zambrano a Lydia Cabrera. La alianza pintada en el curso délfico no es aparentemente misógina, salvo en el campo de la iniciación u “obertura palatal”. Es evidente que esta figura, además de aludir a la preparación para ingerir abriendo el apetito, es sexual. Y de ella están excluidas las mujeres, que leen, escriben y ayudan a la iniciación pero no son ellas mismas iniciadas.

La hermandad lograda en el respeto a las pautas de circulación de los libros que Lezama impone tiene que ver con el vínculo homosexual platónico que expone el mismo Lezama en *Paradiso*. Dice su devoto José Prats Sariol, comentador del capítulo VIII de *Paradiso* en la edición crítica, preocupado por atenuar la exaltación de las relaciones homosexuales en el episodio: “La primera reflexión que suscita el capítulo VIII está asociada con una de las lecturas esenciales de lo que Lezama llamara el Curso Délfico: con los Diálogos de Platón y en particular con el *Convivio* y el *Fedro*. Asiduo estudioso de la filosofía platónica, Lezama comulga evidentemente con el sentido que le otorga a Eros el gran pensador helénico”.²⁷ En realidad, Lezama no comulga con el “gran pensador helénico” sino que lo utiliza, bastante sencilla y hasta tópicamente, para exaltar su representación de la amistad entre hombres, amistad viril que es hermandad, de “grandes sodomitas” premodernos —el modelo de Whitman por Martí— no de homosexuales modernos.

²⁷ *Paradiso*, coord. Cintio Vitier, Archivos de la UNESCO, Madrid, 1988, p. 661.

Tal uso es crucial para la configuración de lo cultural. Jacques Derrida lo apunta en su extraordinario ensayo sobre Montaigne como anudamiento de una doble exclusión respecto de las mujeres; doble exclusión sumamente productiva desde el punto de vista de la alianza masculina:

El tipo de relación que mantiene este predominio masculino con la *doble exclusión* (de las mujeres) es semejante al que se advierte en todos los grandes discursos ético-filosófico-políticos acerca de la amistad. Así, por un lado, la exclusión de la amistad entre las mujeres y, por otro, la exclusión de la amistad entre un hombre y una mujer. Esta doble exclusión de lo femenino en el paradigma filosófico de la amistad confluye y refuerza la esencial —y esencialmente sublime— figura de la homosexualidad viril. Dentro del esquema familiar, esta exclusión privilegia la figura del hermano y el nombre de hermano, mucho más que el del padre. De allí la necesidad de conectar el modelo político de la democracia [...] con una relectura de la hipótesis de Freud acerca de la alianza de los hermanos.²⁸

Desde este punto de vista, y en contraste con *Paradiso*, la alianza viril lezamiense que se ampara en el silencio de sus ensayos y se disfraza de iniciación a la lectura en su vida literaria, se puede analizar no como un intento paródico-ficticio de velar los terrores y ambivalencias de Lezama ante la homosexualidad, sino como una exaltación de lo sublime de la alianza masculina.²⁹ Esa alianza fue la revista *Orígenes* entre 1944 y 1957. Esa alianza hizo persuasiva la celebración de la fuerza titánica de Occidente sobre América, esa alianza vio los problemas del mestizaje, la expresión y la cultura americana como problemas de vigencia, precisamente, de una auténtica literatura americana que sólo podrá persistir mientras se mantenga la alianza premoderna de la virilidad americana.

²⁸ Jacques Derrida, “The Politics of Friendship”, *The Philosophical Forum*, 85 (1988), p. 642.

²⁹ La poeta y esposa de Cintio Vitier, Fina García Marruz, ha retratado a Lezama como padre. No se conocen textos de las mujeres de *Orígenes* desde Zambrano a Lydia Ortega, pasando por la misma Marruz, que deslicen la menor rivalidad o suspicacia respecto del poder que Lezama representaba. Según García Marruz: “No tenía que esperar al tiempo, como un caballero a otro que se retrasara, para detenerse en la memoria, llegando de Abrigo balzaciano a una súbita visita conmemorativa... Bajaba las escaleras de casa, le veía la ancha espalda parecida a la de mi padre” (en *José Lezama Lima: textos críticos*, comp. Justo C. Ulloa, Universal, Miami, 1979, p. 288).

Paradiso, la veneración por Martí y el curso délfico —los tres pilares de la alianza masculina— no constituyen sólo discursos literarios sino también programas institucionales, en el sentido de Pierre Bourdieu, como algo que no es extraño a la contingencia histórica; en suma, como “campo”:

En realidad, comprender la génesis social del campo literario, de la convicción que lo sostiene, del juego del lenguaje que allí se desarrolla, de los intereses y entorno materiales o simbólicos que se generan, no significa sacrificarlo todo al placer de destruir o reducir. Aunque se crea, como sostiene Wittgenstein en las *Lecciones sobre ética*, que el esfuerzo por comprender todo sin duda es en parte deudor del ‘placer de destruir los prejuicios’ y de la seducción irresistible que ejercen las ‘explicaciones del tipo ‘esto no es más que...’ sobre todo a título de antídoto contra las complacencias fariseas en el culto del arte.³⁰

Ese campo, del que efectivamente no podemos “comprender todo”, vivió de la alianza entre iguales que Lezama Lima se atrevió a convertir, intermitente pero abiertamente, en apología feliz de una literatura viril, de camaradas, de hermanos, alianza que constituiría el escudo americano contra un futuro amenazante y probablemente mestizo.

³⁰ Pierre Bourdieu, “Avant-propos”, *Les règles de l’art. Gènesis et structure du champ littéraire*, Seuil, París, 1992, pp. 14-15.