

- _____. "La sutura sarduyana en *El Cristo de la rue Jacob*." Spec. Issue *Hispanófila* 157 (2009): 159-73. Print.
- _____. "Scientific and Neobaroque (In)stability in *Nueva inestabilidad*." In *Between the Self and the Void*. Rivero [Rivero-Potter] 101-19. Print.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974. Print.
- _____. "El barroco y el neobarroco." *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. 1972. México, DF, and Paris, France: Siglo XXI and Unesco, 1974. 167-84. Print.
- _____. *Cobra*. 1972. Buenos Aires: Sudamericana, 1973. Print.
- _____. *Cocuyo*. Barcelona: Tusquets, 1990. Print.
- _____. *Colibrí*. Barcelona: Argos Vergara, 1984. Print.
- _____. "Conversando con Severo Sarduy." Interview by Harold Alvarado Tenorio. Arquitrave.com, 1978. Web. 1 Sept. 2010.
- _____. *De donde son los cantantes*. 1967. México, DF: Joaquín Mortiz, 1970. Print.
- _____. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969. Print.
- _____. *Gestos*. 1963. Barcelona: Seix Barral, 1973. Print.
- _____. "Las estructuras de la narración: Diálogo con Severo Sarduy." Interview by Emir Rodríguez Monegal. *Mundo Nuevo* 2 (1966): 15-26. Print.
- _____. *Maitreya*. Barcelona: Seix Barral, 1978. Print.
- _____. *Nueva inestabilidad*. México, DF: Vuelta, 1987. Print.
- _____. *Pájaros de la playa*. Barcelona: Tusquets, 1993. Print.
- _____. "Paradiso and the Question of the Novel." Trans. Eilene Hoft March. *Point of Contact* 3.3 (1993): 68-70. Print.
- _____. *La simulación*. Caracas: Monte Avila, 1982. Print.
- _____. *Severo Sarduy: Obra completa*. Ed. Gustavo Guerrero and François Whal. 2 vols. Colección Archivos. Madrid: ALLCA XX, 1999. Print.
- Ulloa, Leonor A., and Justo C. Ulloa. "La función del fragmento en *Colibrí* de Sarduy." *Modern Language Notes* 109 (1994): 268-82. Print.
- _____. "Pájaros de la playa and Sarduy's Hidden Metaphor of Illness and Decay." In *Between the Self and the Void*. Rivero [Rivero-Potter] 121-32. Print.
- Zamora, Lois Parkinson. "New World Baroque and the Dynamics of Displacement." *The Inordinate Eye: New World Baroque and Latin American Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 2006. 115-166. Print.
- _____. and Monika Kaup, eds. *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham, NC: Duke University Press, 2010. Print.

José Lezama Lima y el cuerpo sexualizado

Alberto Garrandés

Crítico, novelista y ensayista cubano

1. Hay un modo de examinar, en *Paradiso*, la cuestión del sexo en *sí mismo*, el sexo en tanto ejecutoria que se desplaza de inmediato a su realidad logocéntrica. Esa forma de examen dialoga con el carácter puramente *circunstancial* de la sexualidad, su naturaleza de *confección cultural*, radicada en el centro mismo del triángulo que forman el deseo, la fascinación y las *suposiciones en torno al cuerpo del otro*. No habría, por tanto, que desechar la idea de que, en ciertas novelas, el sexo es un territorio de lo fantástico. Y si a esto agregamos que resulta posible situarnos en diferentes perspectivas, entonces delante del lector (me refiero a una especie de superlector) se abrirá un horizonte de probabilidades donde el asunto del desempeño sexual se desdramatiza en términos éticos y religiosos, para redefinirse dentro del territorio inmarcesible de la cultura y sus tradiciones clásicas.

2. Observado como lenguaje activo del erotismo y la pulsión sexual, el cuerpo lezamiano no es, en *última instancia*, un cuerpo de mujer. Decimos "cuerpo lezamiano" y vemos que se trata de un varón heterosexual cuyas tipologías lo inscriben muy bien en la masculinidad y sus roles o papeles más o menos previsibles. ¿Es esto así? Supongo que sí. Tengo esa hipótesis. Pero me refiero a una condición que queda subrayada cuando nos detenemos a pensar en las convenciones *adicionables a esa masculinidad* en el soma que ella *prescribe*. Un soma que Lezama conecta con una erótica llena de posibilidades y de atisbos, en especial los que brotan de la mirada clásica.

3. Si tomamos en cuenta que Cemí es la concreción de un espíritu excepcional, o que va por el sendero de las excepciones, y que Fronesis es un objeto de deseo muy bien delimitado, veremos que Lezama no renuncia ni puede renunciar a apartarlos de cierta contaminante *culpabilidad homoerótica*, hija, acaso, de la actividad dionisiaca (su

magma secreto), de acuerdo con lo que nos permite ver el pensamiento de Nietzsche. Las “cosas” de Foción exhiben por contraste esa culpabilidad. Y están como bañadas, en la novela, por un mucílago de *censurabilidad* que posee, sin embargo, todo el *epos* trágico y todo el *pathos* del Satán de Milton, para delinear así una especie de heroísmo moderno.

4. Cuando aludo a Dionisos y oculto, por simple y automática divergencia, a Apolo, no hago más que sembrar la sospecha, indeseable pero forzosa, de que lo dionisiaco podría ser un ámbito de generación instintiva y llena de pulsiones —una *poiesis* lateral, digamos—, opuesto a (y complementario de) ese otro ámbito de lo apolíneo, donde sobreviven y prosperan los equilibrios y las armonías. Pero lo dionisiaco se deja fascinar por lo apolíneo y viceversa. Lo dionisiaco y lo apolíneo fabrican, así, una relación simbiótica donde representan el papel de ellos mismos, el del otro y el de un tercero que rompe, felizmente, el pensar dicotómico. A esa ruptura (y, en especial, a la graficación de su dramaturgia) apela Lezama cuando dibuja la atopía somática (en realidad me refiero a una multitopía) de la sexualidad que Farraluke enarbola.

5. Farraluke salta sobre el cuadrado de las delicias —*todas* las delicias— y se inscribe en el mundo del instinto “natural”. Practica la devolución del erotismo activo, que descrea de las predicaciones —culturales, sociales, morales, políticas—, y se ciñe al carácter casi logocéntrico de sus tumescencias. Las erecciones seriales de Farraluke hablan no solo de su poderío carnal, que se emparenta con su poderío fálico —el tamaño del falo es substancial, tanto como su “identidad”—, sino también de una especie de relato sexual donde el pene-serpiente es un interventor que acepta todo cuanto sea gruta o receptáculo. El acreditado pene de Farraluke es un *animal sabio* y está ahí para prodigarse una y otra vez. Lezama nos dice que ese pene es un replicante de la mínima actividad reflexiva de su dueño, y que incluso *se le parece*.

6. Tengo la conjetura de que toda la estetización del sexo representado en la novela tiene su base en una suerte de *clasicismo pélvico*, por así decir, donde la vulva pierde cualquier tipo de regencia artística debido a la propia morfología masculina, que al final gana porque en ella hay más articulaciones, más movimiento de formas, más *cineticidad*. Lezama alude a una vagina animalizada, que es la que transforma al *falo* en *méntula*. *Falo* es una palabra en erección,

digámoslo así. *Méntula* es el *falo caído*, cuando sale de la vagina. El miedo de Fronesis ante Lucía tiene su origen allí, pero él no lo sabe. La mujer no tiene el poder del hombre, portador del *fascinus*, y ya sabemos cómo un hombre es hombre completo sólo *en erección* —de acuerdo con la tradición clásica arcaica—, que es cuando el *fascinus* entra en vigor y tiene la facultad de *fascinar*. La *fascinación* es, en principio, el efecto que resulta —en quien sea, un hombre o una mujer— de contemplar el *fascinus*. Virilidad y virtud tienen, como palabras, un mismo origen. Y es así que Fronesis y Lucía se encuentran por primera vez allí, exacerbados por el deseo, y cuando ella se desnuda, habiéndose desnudado él primero, se oye la voz de un Fronesis muy erecto (pero ojo: muy erecto no a causa de la desnudez de Lucía, sino a causa de la idea que él tiene de esa desnudez), un Fronesis casi volcánico, y la voz exclama una frase memorable, una frase que es un insulto por debajo del cual corre una vehemencia celebratoria, un fervor que invita, que se regocija en sí mismo y que es como la representación del deseo que la mujer podría ocasionar con la desnudez repentina, inesperada, de su sexo. La frase dice: “Tápate eso, cochina”, y se constituye en una de las cosas más vivas e hirientes que ha escrito alguien en Cuba.

7. Hasta ahí va el simbolismo mitológico. Después Lezama narra un preámbulo lleno de rodeos masturbatorios, en especial de Fronesis hacia Lucía, ante los cuales la presunta impudicia del capítulo VIII queda muy disminuida. Fronesis está muy excitado, se presenta ante Lucía completamente desnudo, y para él eso es lo más natural del mundo. Sin embargo, el pubis de la muchacha debe ser ocultado. Él la obliga a ocultarlo. Lezama se complace en metaforizar las grafías del intercambio sexual, hasta disfrazarlo de *poiesis*. Uno no puede dejar de pensar en el momento de Lucía con Fronesis en la cama, cuando él descubre que toda erotización está obligada a depender de ese motor de arranque que es el distanciamiento, la conversión del objeto deseado en imagen, para que entonces sea la imagen lo que encienda la chispa. Bien leída, la escena con Lucía nos entrega a un Fronesis desnudo, pero no *tan* erecto . . . o, en todo caso, la erección sería sólo un ritualístico comienzo de erección . . . Él se enfrenta al rostro de lo que Lezama denomina “delicioso enemigo”, y se espanta. Lucía le muestra el “enemigo” con despreocupación, con una displicencia mortal. Él le ordena que se tape “eso” y la llama “cochina”, y entonces ocurre algo cómico: Fronesis le da a Lucía un golpecito en el pubis, como remate

de su reprimenda . . . Muchas razones hay para estar de acuerdo con ese juicio sobre la metaforización antropológica, anclada en lo simbólico y lo mitológico, de que se vale el pornógrafo, y todavía más si uno lee bien lo que sigue, porque Fronesis empieza a masturbar a Lucía con los dedos, se abre paso dentro de ella, calibra toda su humedad . . . Lezama habla de los dedos . . . ¿Cuántos? No se sabe. Fronesis apresa la vulva de Lucía, la abre, busca la entrada y se aventura allí, descubriendo la permisividad de lo resbaladizo . . . Emplea un tiempo precioso en exacerbar a su novia . . . Fronesis casi le hace un *fisting* a Lucía, sin decidirse a penetrarla porque, como escribe Lezama, no lograba alejar de sí a la chica, no lograba distanciarla de modo que se convirtiera en imagen y la erotización se transformara en *eros* de la lejanía.

8. Fronesis no piensa en una felación. Lucía tampoco. Y ni hablar de cunnilingus. Lucía es solo un hueco, una espelunca marina cuya entrada produce horror . . . La rotundidad formal del falo —algo que sobresale, que se esgrime, que se convierte fácilmente en arma, en flor extraña o en animal deslizante— le gana a la imprecisión desazonadora de la vulva. Y qué curioso: Lezama necesita ir a los pormenores de ese encuentro, mientras que la escena de Foción con el pelirrojo carece de ellos, como si no hicieran falta los detalles. Lucía y Fronesis reconstruyen una liturgia pagana muy arcaica y que pasa, inevitablemente, por la tejeduría del sicoanálisis, mientras que en el episodio de Foción y el pelirrojo uno siente el arbitraje del catolicismo y el trazado demonológico de su concepto de Caída . . . En el capítulo VIII Lezama accede a la serialización de distintos desempeños sexuales, pero su tesitura es la de los recintos feriales —espacios para la exhibición—, y todo es como un juego amoral, un juego muy congruente con la *permisividad* del carnaval. Foción atrapa al pelirrojo mañosamente, hay una hiperconciencia de la seducción, una gravedad de la seducción, como si a Foción le fuera la vida en apresar al pelirrojo y llevárselo a la cama. Eso es lo que sucede. Y, sin embargo, uno no puede estar seguro de la solvencia de esta explicación . . . Creo que estoy esquematizando las cosas, en el mejor de los casos, y, en el peor, mistificándolas, porque la escena nos trae al ámbito del peligro, del culto a la muerte, al sacrificio del cuerpo, al castigo, y subraya una entrega suicida . . . En el episodio, el cuchillo en el aire arroja una sombra siniestra que Foción ve, transido repentinamente por una sabiduría trágica. Va a morir, podría morir, querría morir justo en ese encuentro, porque el pelirrojo, lleno de deseo y de repulsión, le dice

que está asqueado de tanto engaño, de que todos quieran únicamente su cuerpo, y que él ha decidido matar a alguien esa noche, abandonado a las fieras de la seducción desde que su madre dejó de acariciarle la frente, como dice Lezama. Además, Foción ha tomado una determinación que, al complementarse con las intenciones que el pelirrojo confiesa tener, produce una especie de magia antigua. Foción le enseña su pecho y muestra el negro círculo que ha trazado antes, alrededor de la tetilla izquierda, para que un puñal incierto (o el cuchillo que alza el pelirrojo) entre en su cuerpo, directo al corazón, sin equivocarse, porque ya nada tiene valor para él salvo la limpidez del deseo y la naturalidad de la pasión. Ha acordado morir esa noche. Él prodigaría su vida y el otro cobraría esa vida a cambio de detener el asco que siente por haber entregado su cuerpo tantas y tantas veces a cambio de monedas, almuerzos, objetos y palabras. Pero el pelirrojo baja el cuchillo. Él y Foción se van a la cama. El pelirrojo es consciente, de un modo lateral, de que su infierno es su paraíso. Lezama escribe y pone en boca del pelirrojo, personaje-epítome de la tentación, estas palabras: “Todos ustedes lo que tienen es una idea fija, devoradora, que los hace más hambrientos que los lobos . . . Tienen hambre de un alimento que desconocen, pero que necesitan más que el pan”. Y, sin embargo, él no puede resistirse a Foción, que también conoce su infierno y se embriaga dentro de él. Ambos saben que son o suponen que son *criaturas alejadas del perdón*, criaturas marcadas por el fingimiento, el disimulo y el desdén social, aunque todo ese imaginario, empapado por la culpa, no es sino el que Lezama nos proporciona, desde su perspectiva, al tejer un encuentro tan amargo y aciago, pero que al mismo tiempo es el del deseo, su liberación fáustica, su encuentro con la belleza del cuerpo y de la muerte. Mi punto de vista es que en Lezama hay una conciliación imposible entre el cuerpo homosexual y el credo de la trascendencia del yo en el espacio del Cristianismo, no así en el espacio de lo sagrado, que es mucho más amplio. Pero el caso es que todo Lezama está enclavado en la Cultura, en el “pavor” platónico de la belleza y en la carnalidad inevitable del deseo. Él es un reo gozoso de la Cultura. Y aun así, en cierto momento usa la Cultura como explicación del extravío del yo del cuerpo sexualizado que viene a representar Foción, un joven devastado por lo bello y capaz de conocer la sombra que lo habita . . . Me refiero al momento en que le muestra al pelirrojo la estatuilla en bronce de Narciso, un mito importante para el cuerpo homosexual. Lezama nos

revela que Foción solía decirles a los visitantes, cuando admiraban la estatuilla: “La imagen de la imagen, la nada.” Estas palabras son definitivas. Por un lado, Lezama ha ensalzado el cuerpo y lo ha conducido al encuentro con otro cuerpo del mismo sexo, con algunos toques de demonismo enseriados por la presencia de la Muerte y la promesa apocalíptica de la salvación del alma. Es decir, creo que Lezama siente la necesidad de justificar ese encuentro a través de la Cultura y de la propia estructuración simbólica del cuerpo de Foción articulándose con el cuerpo del pelirrojo. Pero, por otro lado, resuelve confiarnos esas palabras que “perteneceían” a Foción, cuando habla de Narciso. La belleza del cuerpo se refleja en el lago, y el yo de ese cuerpo admira la imagen de allí surgida. Y cuando se retira del lago, lo que lleva Narciso dentro de sí es el recuerdo engeguecedor de esa figuración, o sea, *la imagen de una imagen*. La pregunta que, desconcertado, se haría Foción y que, desde luego, no aparece en la novela, podría ser esta: ¿Cómo es posible desear, y dar libre curso al deseo que me invade, si no tengo delante un cuerpo tangible, un cuerpo que se apresta a enlazarse con el mío? Foción descrea de las estratagemas de Narciso frente al espejo del agua. Él preferiría ser tal vez como Argos, también llamado Panoptes, custodiando a una Ío masculina. Lezama es tan astuto, tan hiperconciente, que alcanza a adivinar aquello que estaría en el pensamiento de sus futuros lectores, y entonces hace lo que ya hemos visto: coloca, en boca de Foción, las palabras que enuncian su perspectiva cultural, o que aluden a ella indirectamente.

9. Lezama fue un pornógrafo acucioso, uno de los mejores de nuestra lengua, y no cabe duda de que la voluptuosidad lingüoestilística de su enfoque todavía rivaliza con algunas tipologías muy contemporáneas de la visualidad pornográfica. ¿Qué quiero decir con esto? Que la aventura cognoscitiva de *Paradiso*, una de las más extraordinarias que se hayan escrito jamás, pasa justo por el *close-up* clínico del intercambio sexual, y va más allá.

10. Pero el lector de la narrativa de Lezama Lima, como espectador que también es del sexo y las representaciones generales de la erótica visual, en vez de adentrarse en el automatismo de la gestualidad sexual, es testigo de una serie de elipses, de ocultaciones, de vacíos y de fragmentos. Es como si Lezama lo hubiera escrito todo, lo hubiera representado todo, y después hubiera hecho la edición —el *final cut*— de esos encuentros donde el sexo y la erótica de la propia verbalización son asimilables a la gestualidad y al deseo del otro. Uno se pregunta si

Lezama tenía intenciones de ocultar algo, pero enseguida viene a discrepar con nosotros la microscopía (regularizada) de las acrobacias de Farraluque, donde la sinuosidad es atávica, casi primitiva, porque allí *no están* los estatutos de la seducción en tanto problema lingüístico del cuerpo y el sujeto modernos. Lezama no nos oculta a Farraluque. Más bien lo hace muy público, casi románico, y lo coloca bajo una luz tan potente que acaba por ser sospechosa. El célebre capítulo VIII fue escrito con una deliberación extraordinaria —y lo mismo la historia de Lucía entregándose a Fronesis, o el episodio del pelirrojo aceptando a Foción—, y sin embargo se trata de una deliberación contrapesada por otras zonas de la novela —por ejemplo, aquella donde nos sumergimos en la historia del homoerotismo, la construcción del cuerpo homosexual y sus imágenes—, una deliberación en la que, por contraste, lo que se quiere explicar o revelar o salvar es una *razón* de la sexualidad múltiple, no la puesta en escena de un fornicador pantagruélico.

11. Lezama se arriesga a la panopsia del lenguaje donde Farraluque cobra vida. Ese es, en definitiva, el lenguaje de lo espectacular, no el lenguaje de esa *razón* del sujeto homoerótico, o polisexualizado, o bisexual, o simplemente sexual, sin importar las incómodas categorías. Cuando Lezama cuenta las aventuras de Farraluque no está hablándonos de una *razón*, ni de un sujeto capaz de *estetizar* sus experiencias. Nos habla de un pene hijo de los excesos de Rabelais, *un pene de carnaval doméstico*.