

Guadalupe Silva

El dragón en la biblioteca

Lezama Lima y la literatura
cubana (1948-2002)

ENSAYOS

•KATAY•
EDICIONES
DIGITALES

Comité Académico:

Ana Pizarro

Julio Ramos

Emil Volek

José Amícola

Christian Wentzlaff-Eggebert

Jorge Monteleone

Andrea Pagni

Dardo Scavino

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

Silva, María Guadalupe

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

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN: 978-987-46975-2-3

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

I. Título.

CDD Cu860

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

© Guadalupe Silva

© Ediciones Katatay

© Julio Bariani

© María Eugenia Dalla Lasta

© Graciela Savino

ASOCIACIÓN DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS KATATAY

(C.U.I.T. N°: 30-70990915-7)

Email: contacto@edicioneskatatay.com.ar

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

Diseño Logo Editorial: Julio Bariani

Diseño de Tapa: María Eugenia Dalla Lasta

Diseño de interior: Graciela Savino

Supervisión editorial: Florencia Bonfiglio

ISBN: 978-987-46975-2-3

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

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

ISBN 978-987-46975-2-3



9 789874 697523

Índice

Agradecimientos	9
Abreviaturas	11
Introducción.....	13

Primera parte: Lezama Lima

1. La disputa del presente. El debate Orígenes-Mañach .	23
2. Un poeta en la ciudad. Crónicas de “La Habana”	39
3. <i>Paradiso</i> (i). La novela y el origen.....	51
4. <i>Paradiso</i> (ii). Erotismo, literatura, homosexualidad....	77
5. <i>Paradiso</i> (iii). El paraíso ausente	99
6. Lezama en los ochenta. Las imágenes posibles.....	117

Segunda parte: Caminos cruzados del *canon cubensis*

7. Barroco americano	135
8. “Contra el barroco: Lorenzo García Vega”	175
9. <i>El mundo alucinante</i> : construcción de la disidencia..	187
10. Ponte (i). Por un Martí menor.....	211
11. Ponte (ii). Un arte de la ruina	229
12. La isla erosionada. El proyecto <i>Diáspora(s)</i>	249
Bibliografía.....	267
Nota sobre los textos	289

8. Contra el barroco: Lorenzo García Vega

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

Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dos Lezamas

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

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

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

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

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

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

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

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

Un imperio de la imagen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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