



Portada



La dicha artificial

Sexo, mentira y narración: El (des)engaño entre Lezama Lima y Edmundo Desnoes

Jorge Camacho
University of South Carolina-Columbia

"Había que trabajarlo bajito, engañándolo; fingiéndole primero protección, después amistad; más tarde comprometerlo poco a poco, hasta que se encontrase enredado por todas partes, como una mosca en una telaraña, en tal forma que cuando se quisiera rehacer ya fuera tarde; que ya nadie creyera en él".

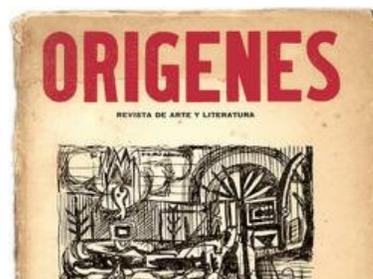
Carlos Montenegro, **Hombres sin mujer**

"Este, que ves, engaño colorido..."

Sor Juana Inés de la Cruz

En 1952 Edmundo Desnoes publicó en La Habana un libro que ha pasado inadvertido por la crítica: **Todo está en el fuego**. Apareció en una edición numerada, con un dibujo de Wilfredo Lam en la portada y en él se hacen presente algunos de los temas que caracterizarían más tarde su prosa: el intimismo, la soledad del protagonista, la abyección, la mirada crítica de la sociedad y esa mezcla de realidad y ficción de la que están hechas muchas de sus narraciones, entre ellas **Memorias del Subdesarrollo** y su continuación: **Memorias del desarrollo** (2007). En **Todo está en el fuego**, además, Desnoes incluye textos poéticos, un género que como sabemos, no volverá a frecuentar, pero que significó el inicio de su carrera literaria. De hecho, fue José Lezama Lima (1910-1976) quien en 1951 le publicó en *Orígenes* sus primeros poemas y le aconsejó cambiarse el nombre para aparecer en la revista. Según la propia confesión de Desnoes:

Abandoné sin pensarlo el apellido de mi padre gracias a una sugerencia de



Lezama Lima: "Yo no puedo publicar en *Orígenes* a un autor con ese apellido, Pérez. ¿No tienes otro?" Le respondí con el apellido de mi madre. "Ese sí es un nombre literario, *Desnoes*. Como el tierno poeta Robert Desnos, mezclado con el novelesco Edmundo Dantès, conde de Montecristo." Y así nació el escritor en las páginas de *Orígenes*.⁽¹⁾



En el momento que ocurre su iniciación literaria y la adopción de ese "otro" apellido, Desnoes (1930), tenía 20 años y acababa de terminar el bachillerato. Lezama, sin embargo, tenía cuarenta y uno, y ya gozaba de un enorme prestigio en Cuba. **Todo está en el fuego** (1952), pertenece a ese primer momento iniciático, donde se mezclan, al igual que en lo que se conocería luego como "el realismo sucio," la enfermedad (la sarna), "el ángel que defeca," el hambre, el dolor y la sexualidad. Temas duros que se diferencian en su forma de ser tratados de la literatura sensual de los años 50 en La Habana y de la mayoría de los textos de *Orígenes*. En lo que sigue, me interesa analizar uno de los textos de este libro, "El hombre Gordo", en la medida que esta narración nos da algunas pistas para entender la relación entre Lezama y Desnoes por aquellos años. Esto es, la relación entre lo que pudiéramos llamar el maestro y el discípulo o el avezado hombre de letras y el principiante. Me refiero a la relación de admiración, aprendizaje, o posterior rechazo que muchos escritores cubanos (y no cubanos) han tenido con sus maestros.⁽²⁾ Con la particularidad, como aclara Michel Foucault en "Friendship as a way of Life," que a diferencia de la amistad entre mujeres, cuya camaradería y afecto físico va más lejos que en los hombres, en el caso de estos últimos siempre está presente el fantasma de la homosexualidad o al menos de ser interpretado de esta forma.⁽³⁾

¿Cómo fue esta relación en el caso de Desnoes y Lezama? y ¿de qué trata este cuento? La narración tiene lugar en una finca en las afueras de La Habana, adonde el "hombre gordo" invita a un joven, llamado Juan, a pasar un buen rato con otros amigos. Para sorpresa del Juan, sin embargo, aquella invitación era el anzuelo que había preparado el anfitrión para declararles sus deseos eróticos.

Aquí la figura de Lezama aparece retratada en el título del cuento y en varias comparaciones que hace el narrador a lo



largo de la historia. Casi al inicio de la historia, se afirma que Juan había pensado en el gordo cuando vio en un museo una "escultura china de Maitreya" (9). Maitreya, en la filosofía budista representa el Mesías que vendrá, el maestro que trae el conocimiento y la luz a sus discípulos. El hombre Gordo en el cuento de Desnoes, además, se llama "Chris" lo que puede leerse también como otra alusión a este mismo rol, ésta vez en el parecido de su nombre con el de Crist/o. Lezama, sabemos, era católico, y en este cuento, Juan (*alter ego* de Desnoes) admiraba a Chris justamente porque "como la institución Católica, Chris acusaba seguridad exterior y ritual. Esto impresionó al joven que siempre había vivido bajo la zozobra del mundo interior y de la forma exterior" (9).

Desde un inicio, por tanto, el narrador del cuento deja claro que de lo que se trata es de la influencia de Chris sobre el adolescente (Juan), el "joven" fácilmente impresionable y que lo único que lo atraía de aquél era su conocimiento y su personalidad. En ningún momento era su cuerpo el *locus* del deseo. De hecho, en el mismo lugar donde el narrador compara a Chris con Maitreya, y repara en su figura tan corpulenta, se fija también en su pie descalzo, que de una forma similar al "distanciamiento" brechtiano, produce en el lector el efecto de rechazo hacia la divinidad. Dice el narrador: "cuando cierta tarde J. lo fue a visitar observó que C. tenía descalzo el pie izquierdo – se le cruzaron las imágenes, le fue reminisciente de la escultura y de la repulsión que de niño había sentido por el pie; deforme, encarcelada

parte del cuerpo humano" (9).

El momento fundamental, por tanto, que dramatiza este texto, es el que sigue a la "admiración," el instante de anagnórisis en que después que el discípulo acepta el carácter semidivino del maestro, se detiene en el pie "deforme" y lo rechaza. La parte "fea" del cuerpo, como ocurre en un poema de Martí donde habla de un "pez hediondo" en el "bote remador" y en muchos textos surrealistas, descubre el lado grotesco de la persona, en que la verdad como el pie, se desnuda ante la vista del observador y este tiene acceso a una visión, *otra*, por debajo de la bata de monje. En el poema de Martí la escena idílica descrita al inicio del poema se vuelve pues grotesca y repugnante al final. El lugar ameno por donde pasa el bote revela su opuesto: la putrefacción y la muerte (OC XVI, 85). De forma similar pues, en el cuento de Desnoes la visión original del hablante es subvertida por otra llena de desencanto, repugnancia y rechazo. Esto aparece ya al inicio del cuento cuando el narrador afirma que "Juan había admirado mucho a Chris, cuando le conoció, éste entonces le había alentado y aparentemente comprendido" (9). ¿Por qué "aparentemente"? ¿Qué lo decepcionó de Chris / Maitreya / el Gordo?

Primeramente, la historia del desencanto de Juan con el Gordo / Maitreya, comienza cuando Chris lo invita a él y a otros amigos a ir a una finca cerca de La Habana. En el carro junto con Chris y Juan iban otras personas, y mientras viajaban a toda velocidad por la carretera el Gordo le ofrece a Juan unos caramelos, en un lenguaje en que se mezclan el deseo erótico, la gula (tan típica del universo narrativo de Lezama), lo pedagógico y lo poético, datos que ayudan al lector a identificar los gustos del primero y el tipo de atención que le daba a Juan: "traigo unos caramelos deliciosos, espera que te busque uno. . . mira, prueba este verde, tiene chocolate en el corazón" (9). Juan acepta el ofrecimiento, dice el narrador, y siguen el trayecto. Sin embargo, a medida que el auto se alejaba de la ciudad, Juan se siente cada vez más inseguro. "Juan no sabía que pensar. Era la primera vez que iba allí. Se sentía ciervo-adolescente y Chris le parecía un buey" (9).

La contraposición que establece aquí el narrador entre uno y otro personaje, ésta vez basada en el uso de metáforas animales, no es casual y sí reminisciente del orden jerárquico y de poder descrito al inicio, donde el buey manda, tiene toda la fuerza, el control y Juan resulta ser un "ciervo-adolescente" camino a lo desconocido. Ciervo, no solo por ser mucho menor que Chris, sino también, por estar a su total disposición, y sentir que una vez embarcado en aquella travesía no tenía ninguna oportunidad de escapar. Pero Juan no era al parecer, la única persona que se sentía incomodo en aquel viaje. El "buey"/ Maitreya/ el Gordo, dice Juan, también



'tenía miedo.' ¿Miedo a qué?: miedo a la madre. Y aquí, por primera vez en el cuento, Desnoes hace una alusión directa a Lezama, esta vez citando un fragmento de uno de sus poemas más conocidos. Dice el poema: "es de la madre, de los postigos asegurados, de quien se huye" (9).

El verso, que aparece en bastardillas en el cuento, no tiene identificación alguna, pero sabemos que pertenece al "llamado del deseoso", publicado por Lezama en **Aventuras sigilosas** (1945). La versión original del fragmento que cita Desnoes dice: "Pero el huidizo no ve el cuchillo que le pregunta, / es la madre, de los postigos asegurados, de quien se huye" (102). Desnoes, reproduce el verso completamente y deja implícito con ello que es el Gordo, el buey, quien sale apurado de la ciudad huyendo de la madre. En tal sentido, la elección del poemario y de este poema en particular, tampoco podía ser menos casual para encuadrar este cuento dentro de la órbita del deseo erótico, de la aventura y del secreto. Emilio Bejel ha visto **Aventuras sigilosas** como el poemario donde Lezama vincula más estrechamente el acto poético con el deseo del "hombre adulto." Casi todos los poemas del libro, afirma Bejel, "sugieren anécdotas de situaciones sexuales excepcionales" (104). Su inclusión, por tanto, en este cuento de Desnoes en 1952, nos remite a ese ambiente y sirve para justificar el imperativo de la voz poética /buey de la historia, de huir de la casa materna para poder tener relaciones sexuales con otros hombres. Huir de la ciudad, huir de la madre, implicaría una especie de miedo a ser sorprendido y que se diera a la publicidad sus preferencias homosexuales, algo que el texto de Desnoes explota y trata de utilizar como parte de su argumento. En el cuento, el narrador lo dice de forma clara: "en el hogar Chris respetaba la presencia de su madre" (10).



Todos estos indicios por tanto, van preparando al lector para la sorpresa que vendría poco después, que ocurre cuando los cinco invitados llegan a la casa de campo y Chris le declara su amor a Juan. Enseguida que Juan llega a la finca, se percata, como dice el narrador, de que en la mesa central "había una escultura griega de un adolescente de testículos muy pequeños" y que Chris se mostraba visiblemente nervioso y atento con él. Finalmente, Chris invita a Juan a salir al patio, y una vez allí ocurre el "lance," el momento en que el Gordo le declara su amor y este se da cuenta que todo había sido un engaño: "Chris pasó el brazo por la espalda de su amigo. Este sentía un poco de frío de rana y rocío cayendo; luego le acarició, rozándola apenas, la cabellera rubia. Súbitamente, Juan comprendió todo. 'No'" (10).

El clímax del cuento coincide pues con la anagnórisis del protagonista, el distanciamiento a través de otra imagen repulsiva que desinfla la escena erótica "sentía un poco de frío de rana". Ocurre entonces el instante de iluminación en que la historia de Chris tiene finalmente sentido, y pueden leerse todos los indicios que llevaron a la encerrona retrospectivamente: la invitación, el caramelo, la escultura griega, las frases de aliento para que Juan siguiera su carrera literaria. Es sólo entonces cuando Juan, contrariado y sin saber qué decir, intenta explicarle a su amigo que "no comprendo como un hombre puede desear sexualmente a otro hombre. Sería una ironía de la naturaleza, no lo puedo creer. Además, no es el caso de una enfermedad física, ¿algún terror?" (10). Chris, por su parte, le responde lacónico: "no me vas a sermonear ante el paisaje", a lo que agrega Juan:

--Chris, yo le quiero como un hermano, pero...

--Es que no puedo dejar de desear tu tez, tu cabellera (10).

Si le creemos a Desnoes (y no tengo ninguna razón para pensar lo contrario), de que en efecto, Lezama le declaró su amor en la finca del poeta Gastón Baquero, el cuento "el hombre Gordo" sería la prueba literaria de lo que allí ocurrió, lo cual incitaría varias lecturas que no dejan de ser problemáticas y que seguramente nos dicen más de la relación de estos escritores que de su literatura. Pero aún así, leer este texto y el de Lezama cotejándolo con la "anécdota" arrojaría luz sobre el proceso de textualización del otro, la intimidad de los protagonistas y el modo en que esa intimidad se convierte en un dato literario. Lauren Berlant en "Intimacy: a special issue" resalta justamente el traspaso o la fluidez de la intimidad de la esfera pública a la privada, en escenarios como el trabajo y la casa. Diversos discursos, como son el psicoanálisis y la ley han servido, dice Berlant, como mediadores o han tenido una función "terapéutica" que nos permiten entender esos cruces dentro conceptos como el acoso sexual o la custodia de los hijos (281-82). La relación entre Desnoes y Lezama, tendría que entenderse por tanto dentro de estas definiciones de la intimidad y lo público. Lo que por un lado explicaría la decepción que sufre el adolescente, que entonces era Desnoes, con el maestro; y el desengaño que le impulsa a desquitársela con él, humillándolo, si es posible, ante quienes lo conocen. La misma existencia del texto, y su posterior publicación, con todos los detalles de la escena, incluso con el testimonio que da Desnoes en la revista *Casa de las Américas*, indican esta interpretación.⁽⁴⁾ Es pues, una intimidad que se hace pública y que nos fuerza a nosotros como lectores a tomarla en cuenta cuando analizamos este texto. Por eso, este cuento, además de leerse como la historia de una encerrona (según la percepción de Juan / Desnoes), hay que interpretarlo también como un vituperio, una forma de *parricidio* (del maestro) que en una sociedad machista como la cubana tenía el homosexualismo como el mayor de los pecados. "Encerrona" que recuerda no sólo la cárcel de la novela de Montenegro en que se explica la mecánica de la seducción del personaje heterosexual de una forma parecida, "había que trabajarlo bajito, engañándolo; fingiéndole primero protección, después amistad" (32), sino también la del conde de Montecristo, ya que al igual que Edmond Dantès en la isla de If, "Juan" no puede salir de la casa de campo de Baquero, pero una vez que lo hace se venga de sus enemigos arruinándolos públicamente. Lo que el Conde de Montecristo hace con la espada y su dinero, Juan lo haría con la pluma.

Ese mismo año, en el número 31 de la revista *Orígenes* (1952), Lezama publica el segundo capítulo de **Paradiso**, la novela que por entonces estaba escribiendo y que terminaría en 1966. A juzgar por esta novela, Lezama no tomó a la ligera la decepción que tuvo con el joven Desnoes. Según Desnoes, Lezama se la desquita en **Paradiso** haciendo referencia a él y a Wilfredo Lam, a través de la figura de dos de sus personajes: Martincillo "el flautista" y un pintor de origen polinesio que era su amigo.⁽⁵⁾ Ambos personajes aparecen cuando el narrador pasa revista a quienes ocupaban diversos cuartos de una especie de solar o cuartería a donde llega José Cemí en un paseo. En uno de estos cuartos, que más bien parecen las celdas descritas por Dante en la **Divina Comedia**, Lezama hace el retrato del primero, a quien le decían, entre otros apodos "el

flautista o La monja,"

pues la imaginación de aquella vecinería ponía motes a ras de parecido y visibles preferencias. Sus rubios amiguiños, más suspiradamente sutiles, le llamaban *La margarita tibetana*, pues en alarde de bondad enredaba su afán filisteo de codearse con escritores y artistas. Era de un pálido de gusanera larguirucho y de doblado contoneo al sentir la brisa en el torcido junco de sus tripillas. Chupaba un hollejo con fingida sencillez teosófica y después guardaba innumerables fotografías de ese renunciamento. Pero los que lo habían visto comer, sin los arrosos teosóficos, se asombraban de la gruesa cantidad de alimentos que podía incorporar [. . .] Cuando con pausa y ojos en blanco parloteaba con uno de esos escritores a los que se quería ganar, estremeciéndose falsamente, le cogía la mano para hacerle la prueba o timbre de sus simpatías por las costumbres griegas. Si le aceptaban el lance decía:

"-Yo le quiero a usted como a un hermano-. (24)

De nuevo, si nos guiamos por Desnoes, en este y los otros fragmentos que siguen a esta descripción satirizada y burlesca de "Juan," Lezama se la desquita con él feminizándolo y convirtiéndolo en una "margarita tibetana." Las imágenes que utiliza para describir sus costumbres, al igual que sus preferencias alimenticias, remiten, como en el cuento de Desnoes, a un lenguaje homoerótico, de doble sentido, donde la flauta funge como un falo (una referencia muy común en el lenguaje sexual del cubano) y la "gruesa cantidad de alimentos que podía incorporar" un deseo sexual desmedido. El narrador de *Paradiso* le reprocha a "Martincillo" su doblez, su deseo de ganar amigos importantes mostrándose como alguien que no era. Es decir, un homosexual. Es revelador que la frase que usa Juan en el texto de Desnoes para rechazar al "Gordo" sea literalmente la misma que utiliza Lezama en su novela para desenmascarar y burlarse de Martincillo. "-Yo le quiero a usted como a un hermano". Y ya que ambas situaciones son las mismas es de suponer que en efecto, sí hubo un momento como ese.

Ambas referencias, además, basan su argumento en una misma razón para vituperar al otro: el engaño y/o el desengaño. En el caso de Desnoes, el desengaño ocurre cuando Juan piensa que "el hombre Gordo" había alentado falsamente sus aspiraciones (literarias) para llevárselo a la cama, - que los poemas que Lezama recién le había publicado en *Orígenes*, habían sido un subterfugio para conquistarlo. Y en el caso del autor de *Paradiso*, su argumento contra Martincillo, "el flautista," es que este finge ser algo que no era, y que por esto (des)engañaba (en el sentido de quitarles las esperanzas) a quienes pensaban tener relaciones sexuales con él. Para Lezama, por consiguiente, era claro que Martincillo era "falso" tanto en sus gestos como en su cultura. Dice:

Pero si temía que su habitual cogedera manual engendrara comentarios y rechazos, posaba de hombre de infinitud comprensiva y de raíz sin encarnadura. Pero era maligno y perezoso, y sus padres, que lo conocían hasta agotarlo, lo botaban de la casa. Entonces se refugiaba en la casa de un escultor polinésico, que cada cinco meses regresaba para venderle - eran esculturas de un simbólico surrealismo oficioso, que escondían las variantes de las argollas y espinas fálicas de los tejedores de Nueva Guinea- a un matrimonio norteamericano [...] (24).

Es decir, para quienes lo conocían (y la voz narrativa no deja dudas que esa era su verdadera personalidad ya que apoya sus argumentos con detalles supuestamente reales de su vida privada), Martincillo no solamente engañaba a todos, sino que también era maligno y perezoso, y tenía un relación al menos dudosa con otro amigo, un artista polinesio de tendencia surrealista que vendría a ser en realidad Wilfredo Lam. Recordemos que fue Lam quien dibujó la portada de *Todo está en el fuego* y que Desnoes, su amigo, escribió un libro sobre su obra: **Lam: azul y negro**.

En la edición crítica de *Paradiso*, Cintio Vitier aclara que en la versión original de este capítulo, aparecida en *Orígenes*, el polinesio era un "pintor" y no un "escultor" como se lee en la copia final del texto (24). Otro de los cambios, agrega Vitier, fue que a Martincillo el narrador lo llama primero "rubio de gusanera" en lugar de "pálido de gusanera" como aparece aquí (24). Vitier, quien puso mucho celo en restituir la mayoría de estos cambios a su versión original, por creer que eran "erratas," no hizo lo mismo en estos casos. No explica su decisión de mantenerlos, pero suponemos que los cambios que se refieren a Martincillo y la profesión del polinesio no fueron un simple descuido ya que no hubo solamente un reemplazo de palabra sino de frases enteras como cuando afirma, en la versión final del texto, que Martincillo iba a la "casa del escultor" en lugar de a la "casa del pintor" (25). Esto demuestra que Lezama debió estar consciente de estas sustituciones y que no fueron simples deslices o erratas del tipógrafo o de la secretaria. De todas formas, agregó, hay ideas en este pasaje que se entienden mejor en el contexto de la pintura y no de la escultura. Los prerrafaelistas, por ejemplo, eran famosos por sus cuadros y además, en el mismo lugar, hay una alusión de Martincillo a Alcibiades de quien se dice que "el día antes de su muerte había soñado que le pintaban la cara de mujer" (25). ¿Por qué Lezama cambió entonces la profesión del polinesio? Tal vez porque ya no pensaba igual que antes y si bien al caracterizar su arte lo llamó de un "simbólico surrealismo oficioso," es de creer que admiraba su trabajo (Lam también ilustró varias portadas de *Orígenes*) y al publicar el libro quiso borrar de forma definitiva la pista que había dado. No obstante, Lezama poco después sigue describiéndolo en *Paradiso* y lo identifica por sus rasgos asiáticos y su pelo de "estopa fosforescente":



Martincillo era tan prerrafaelista y femenil, que hasta sus citas parecía que tenían las uñas pintadas. Estaba por la noche en casa del escultor, que le mostraba unos carretes *churingas*, cuando empezó a llover con relámpagos de trópico. De pronto, el polinésico, turbado por sus deseos, comenzó a danzar con convulsiones y espasmos, y su pelo se le tornaba en estopa fosforescente. Picado tal vez por el azufre lejano de uno de aquellos relámpagos, se le escapó de su cuerpo una lombriz, que como una astilla se encajó en lo blando del prerrafaelista abstracto. Por la mañana, Martincillo, incurable, con una pinza procuraba extraerse la posesiva lombriz. (25).

Nuevamente la representación que hace Lezama de la supuesta figura de Desnoes y Lam se basa en el aspecto físico y en su comportamiento supuestamente homosexual. Al igual que Oscar Wilde, quien fue a juicio a raíz de ser acusado de

"posar como un sodomita" y cumplió cárcel por ello, Martincillo es "prerrafaelista y femenino," a quien su amigo pintor/escultor le "encajaba" su "lombri" en lo blando. Según Cintio Vitier en las notas a la edición crítica de **Paradiso** (1988), el acto de "fingir" una condición que no se posee por derecho o don propio es uno de los "temas psicosociales" de la novela que Vitier asocia al "pujo" cubano (22). Es un tema que aparece también en la literatura barroca, de ahí la frase "colorido engaño" del poema de Sor Juana y en **Paradiso**. Pero cuando se trata del personaje de Martincillo, sugiero, el vínculo debe establecerse con lo que se denominaba en el siglo XIX "posar como un homosexual", cosa que desde entonces ha sido criticada en Hispanoamérica y Europa por ser una especie de enfermedad (Ingenieros) o un mal que hay que evitar y condenar a toda costa para no mal-educar a los jóvenes (Enrique Rodó).⁽⁶⁾ La pinta de homosexual se revelaba en gestos como los de la mano, ("cogedera de mano," con iguales connotaciones homoeróticas en el *argot* cubano) y los "ojos en blanco" que indicaban amaneramiento o una fineza que no era típica en los hombres. Por esto, la "pose" de Martincillo siempre deja entrever que es "poseído" o que jugaba con la posibilidad de serlo. Llama la atención que esta posibilidad ya está implícita en la otra asociación literaria que Lezama encuentra para el nombre de pluma de Edmundo Pérez Desnoes: "el tierno poeta Robert Desnos," quien según los editores de **Who's who in gay and lesbian history**, se le consideraba un escritor "openly homosexual" (376) en la Francia de la primera mitad del siglo y quien físicamente tenía un cierto parecido con el cubano. Robert Desnos además, era conocido por mostrar en **La libérté ou l'Amour** (1924), una escena de sadismo lesbiano en un dormitorio estudiantil de Inglaterra. A su vez, al compararlo con un "prerrafaelista," Lezama le da a Martincillo /Desnoes una nacionalidad y una cultura extranjera, un elemento muy propio de la prosa desnoesiana que se manifiesta no solo por los gestos críticos de la sociedad criolla y el distanciamiento del protagonista, también por las principales referencias literarias y lingüísticas en su obra. Desnoes, recordemos, es hijo de madre jamaicana blanca y de padre cubano. Habló inglés desde niño y ha vivido toda su vida entre la cultura inglesa y la cubana.

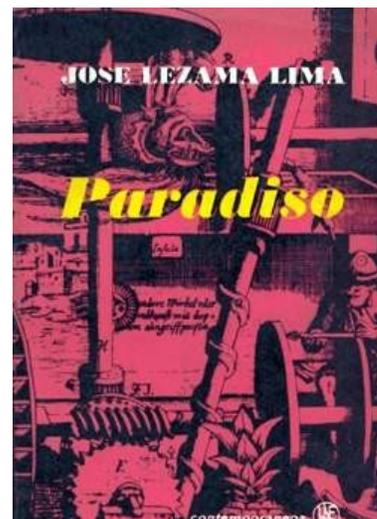


Lezama al identificar estos personajes como seres abyectos cae en la trampa de descalificarlos tomando como guía el paradigma machista y heterosexual masculino que intenta rebajar al otro comparándolo con una mujer o un homosexual, algo que puede hacer y provocar hilaridad, dado justamente el valor normativo que tenía y tiene la figura heterosexual en la sociedad cubana. Es un intento, como en el caso de Desnoes, de vilipendiar al otro, de exponerlo frente a sus amigos o simplemente, de hacerle saber su versión de la historia. Desnoes no acusa a Lezama de ser algo que no era. Es decir, no lo vuelve un "heterosexual" en el cuento. Pero Lezama sí acusa al autor de **Memorias del Subdesarrollo** de aquello que este rechazaba y no podía "comprender" en su historia. La versión lezamiana de los hechos parece estar basada en su percepción de que "Juan" lo había engañado y no había sido honesto con él. ¿Pudo tener razón Lezama para pensar así? Al morir el autor de **Paradiso** en 1976 aparecieron en su archivo un sinnúmero de cartas que le enviaron sus amigos y admiradores. Entre estas hay dos escritas por Desnoes. La primera de ellas data justamente de agosto de 1951, en la cual el autor de **Memorias del Subdesarrollo**, casi adolescente, le escribe desde la playa de Batabanó. Transcribo a continuación los dos primeros párrafos. Dice Desnoes:

Batabanó 8 22 51
Querido Lezama:

Esta carta se la escribo como único podría hacerlo, con gusto y amor. Aunque sea poca cosa en palabras, será mucho en lo que no puedo expresar. Es uno de esos momentos, en que no se me ocurre nada y gustaría poder verle los ojos y sentir que estoy sentado en la otra silla (El otro sillón, el que no tiene lazo gris). Me alegró mucho tu llamada el sábado pasado. Sobre la mesa tengo varios caracoles que recogí en la costa ayer, si fuera posible le enviaría uno en la carta; de todos modos le pondré un poco de arena para compartir algo. (**El espacio**, 224).

Después de leer estos párrafos, lo primero que seguramente le viene a la mente a cualquier lector o lectora consciente de los límites y los tabúes en una sociedad como la cubana, es el "afecto casi físico" que Desnoes le expresa a Lezama, a quien trata de Usted, excepto cuando le agradece haberlo llamado. Es a él a quien extraña y desea ver de nuevo, "verle los ojos y sentir que estoy sentado en la otra silla." Ese lenguaje que por momentos parece el de un adolescente tímido, ingenuo y profundamente emocionado, que dice que le mandará arena dentro del sobre de correo para "compartir algo," que incluso habla de "amor," pudo haber llevado a Lezama a pensar que Desnoes era homosexual. No digo que Desnoes lo hiciera de una forma consciente, como sugiere Lezama en *Paradiso* para atraerse su atención, pero sí de una forma ingenua o al menos despreocupado por sus implicaciones, como las lecturas homoeróticas que podían derivarse e interpretarse a partir de esta comunicación. Aun así, la cuestión que le queda dilucidar a los lectores y que seguirá reverberando en sus cerebros después de leer este texto, es si en efecto, Desnoes "posaba" como algo que no era para ganarse la amistad de Lezama, o si sus gestos fueron mal interpretados por Lezama, deseo del joven, y esto fue lo que provocó el "desengaño" en la casa del poeta. En la entrevista con Fernández Retamar, Desnoes dice que "algunos afirman que yo lo provoqué para vanagloriarme de haber seducido y rechazado al poeta. Es lo peor que han pensado y dicho" (118). La cuestión por tanto de que pasó en la finca de Baquero pasa por las intenciones de ambos autores y las implicaciones morales del "engaño". ¿Es lícito "posar" como algo que no se es o mentir para conseguir algo? ¿No es posible, por la misma capacidad de *doblez* del lenguaje que un gesto normativo sea mal interpretado?



David Nyberg en

The varnished truth afirma que si bien una larga tradición en la cultura occidental ha condenado la mentira por ir en contra de la moral y desde la concepción kantiana, en contra de la misma sociedad, la verdad, afirma, ha sido sobreestimada en nuestras relaciones sociales ya que muchas veces mentimos, sugerimos o damos falsas pistas sobre nuestro comportamiento por innumerables razones y muchas de ellas válidas. En su libro, Nyberg da numerosos ejemplos de diferentes esferas de la vida que demuestran esto: la medicina (los llamados placebo), la amistad y el amor.⁽⁷⁾ La cuestión está en que la mentira es también un acto deshonesto cuando la usamos para explotar o sacar ventaja de alguien. Hay, sin embargo, una línea oscura entre lo que se verbaliza y lo que no se dice, que está sujeta a la interpretación de cada cual y puede en efecto llevar al des/engaño, esto es, la tergiversación, la manipulación, la simulación o la doblez. Entender que esas fueron las intenciones de Desnoes al establecer una amistad con Lezama sería admitir la tesis del "Gordo," que al mismo tiempo tendría que aceptar que ayudó al joven poeta con dobles intenciones (algo que entraría en conflicto con la ética profesional del editor). Desde este punto de vista, la publicación de sus poemas en *Orígenes* vendría convoyada con una recompensa o un pago. Esto es lo que Derrida y Starobinski definen como un regalo envenenado, (la manzana de Adam o el caballo de Troya), que invariablemente lleva a la desgracia a quines lo reciben (la expulsión del Paraíso o la destrucción de la ciudad).

Según Derrida, el regalo puede ser venenoso: "the moment the gift puts the other in debt, so that giving comes down to hurting, to doing bad" (171). Derrida basa su argumento en la circularidad en que se inserta la economía del acto de regalar, ante lo cual no encuentra otra opción que el olvido "radical", especialmente por parte de quien lo da. "The gift not only must not be repaid but must not be kept in memory, retained as symbol of a sacrifice, as symbolic in general. For the symbol immediately engages one in restitution." (180). En ambas narraciones (de Desnoes y de Lezama) este "regalo" toma diversas formas: el caramelo que le ofrece Chris a Juan durante el viaje y que tenía "chocolate en el corazón", o el gesto comprensivo de Chris hacia el adolescente, a quien había "alentado y aparentemente comprendido" (9). Estas muestras de afecto o de "largueza" se convierten, por lo tanto en la narración de Desnoes en una especie de maldición o caballo de Troya para Juan ya que poco después nos percatamos que todas habían sido un simple anzuelo para que el joven aceptara los favores eróticos de Chris.

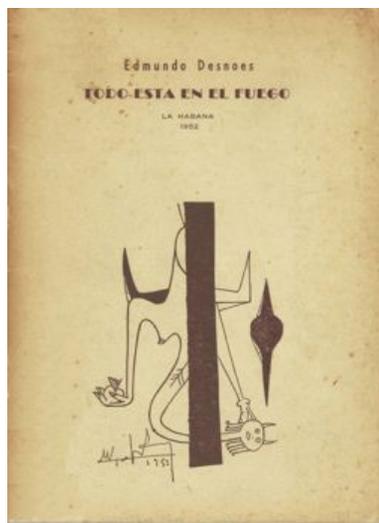
Recordemos que en **Paradiso** Lezama pone como objeto de la simulación de Martincillo su deseo de ganarse la amistad de escritores y artistas famosos, lo cual además de ubicar la escena en un marco intelectual/ literario, deja claro que la única forma de llegar a ellos era feminizándose. De modo que en ambos textos la cuestión del sexo se plantea como una especie de trueque, en que todos ganan algo: el discípulo la posibilidad de codearse con escritores y artistas reconocidos, mientras que estos ganaban los favores eróticos de Martincillo. Uno no podía existir sin el otro, o mejor aún, uno era la *condición* para obtener lo otro, y es la ruptura de este acuerdo supuestamente tácito, sobrentendido o implícito lo que provoca el "desengaño" en el pasaje de Lezama y la airada respuesta de Desnoes en su cuento.

Nótese además que si Martincillo tiene que afeminarse es porque los escritores y artistas que frecuentaba eran homosexuales y esto es lo que deseaban o esperaban de él. Según afirma Desnoes en su entrevista con Fernández Retamar, en la finca se encontraban Gastón Baquero y el pintor René Portocarrero quien fue quien le recomendó a Lezama que "se lanzara" (117). La finca en el cuento de Desnoes se presenta, por tanto, como el lugar contrario al *locus amoenus* de la tradición medieval y renacentista. Representa un lugar alejado de la ciudad, pero lleno de peligro y perdición como ocurre en los poemas de Martí y representa además una especie de aviso para los otros escritores noveles que fueran en el futuro a visitar al poeta. No es menos significativo, por ejemplo, que otro escritor cubano, Abilio Estévez, sintiera en su juventud un temor similar ante la presencia de Lezama. Dice Estévez en **Inventario secreto de La Habana** (2004), "visité por primera vez aquella casa cuando ya el poeta había muerto. Antes no me atreví. Al poeta le temía. No sé por qué, pues según cuentan, estaba tocado por una gran generosidad (sobre todo hacia los jóvenes)" (213). Pero la explicación más plausible de la "encerrona" es que todo el "affaire" fue un mal-entendido y que Lezama se equivocó al interpretar los gestos de amistad y admiración de Desnoes.

El día que el joven Desnoes le escribe la carta a Lezama, me cuenta el propio Desnoes, él se encontraba en Batabanó junto con Silvia Goldsmith, la sobrina del antropólogo norteamericano Oscar Lewis quien estaba de visita en Cuba tomando clases de ballet con Alicia Alonso. Goldsmith es la autora del otro retrato que aparece en **Todo está en el fuego**.⁽⁸⁾ Y es después de recibir la carta de Desnoes y de una visita a la calle Trocadero, que Lezama lo invita a la finca de Gastón Baquero. Para concluir: ¿Cómo termina la historia del "Gordo" en el cuento de Desnoes? Según afirma el narrador, Juan rechazó sus avances con un rotundo No, pero aceptó "por no ridiculizar a Chris" dormir en la misma cama con él. Afuera había unos perros sueltos que hacía muy peligroso salir de la casa en aquellas horas de la noche, lo cual no le dejó más remedio a Juan que involucrarse "repentinamente en las sábanas, temiendo una invasión inadvertida. Pasó la noche en vela. Sentía profunda simpatía por Chris, pero a la vez le molestaba aquel cuerpo tormentoso y lleno de estruendo a su lado- le producía náusea su aliento de tabaco" (11). Antes del amanecer, y sin despertar a nadie, Juan se levantó y salió corriendo de la casa. En su entrevista con Fernández Retamar, sin embargo, Desnoes aclara que salió de la casa tan pronto como pudo, a pesar de los reclamos de Lezama porque se quedara esa noche para no quedar mal ante sus amigos. La historia de todas formas tiene un final feliz. Según Desnoes,

cuando regresó a Cuba al triunfo de la revolución se encontró a Lezama en la UNEAC. No se sentía bien ya que los escritores más jóvenes lo habían estado criticando en *Lunes de Revolución*. Lezama le agradeció entonces a Desnoes el que no lo hubiera atacado, a pesar de que este sí tenía sus motivos. La conversación terminó cuando Lezama le ofreció a Desnoes un tabaco y ambos se dieron la mano. La otra carta que aparece en el archivo de Lezama muestra los buenos términos en que ambos quedaron y data del 29 de marzo de 1967. Desnoes se la envía desde el Instituto del Libro y dice:

El otro día nos enviaron aquí este contrato para la publicación en ERA de **Paradiso**. Espero que la edición mexicana sea la primera de una serie de difusiones extranjeras que culminará- después de un recorrido glorioso



por todas las naciones occidentales- con ediciones al chino, al tagalo y el tailandés, afectuosamente, Edmundo. (**El espacio**, 225).

Notas:

1. Ver mi entrevista con Desnoes "La duda radical y la certeza ridícula" www.habanaelegante.com
2. Me refiero a la relación que tuvieron, por ejemplo, José María Heredia con Gertrudis Gómez de la Avellaneda, Rafael María de Mendive con José Martí o Virgilio Piñera con Reinaldo Arenas; "maestros", que de alguna forma guiaron sus primeros pasos literarios y sirvieron de modelos para sus famosos discípulos. En el caso de Lezama, son conocidos los testimonios de aquellos que los seguían, lo reconocían como "maestro" y comentaban con él los libros de su "Curso Delfico" (Manuel Pereira, José Prats Sariol, Ciro Bianchi etcétera). En las palabras de Manuel Pereira, su relación con Lezama era "el privilegio de esta amistad que fue un magisterio" (600). Fina García Marruz recuerda en un memorable artículo sobre Lezama, como un día se le acercó al autor de **Paradiso**, un profesor universitario que con sorna le dijo: "me han dicho que le dicen maestro sus discípulos," a lo que respondió Lezama "es mejor que me digan maestro en broma que profesor en serio" (286).
3. Para más detalle véase la entrevista a Michel Foucault para la revista francesa *Gai Pied*.
4. En su entrevista con Fernández Retamar, Desnoes cuenta "entonces rechacé a Lezama por haber utilizado su poder literario, su revista, para ganarme; por haberme humillado y ofendido" (118). Por cuestiones de espacio no me detengo en las tensiones que suponen el cruce de lo literario y lo biográfico en este ensayo. Solo diré que la crítica académica a partir sobretodo del desconstruccionismo ha excluido casi totalmente la anécdota, la oralidad y los datos de la vida del autor del análisis de los textos. En este ensayo propongo combinar ambas cosas. Para una discusión sobre estos temas en el ámbito de los estudios género en Latinoamérica, véase el diálogo entre Jorge Brioso y Oscar Montero, "Apuntes para una crítica 'invertida'" *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura* 2 (2000). <http://www.lehman.cuny.edu>
5. Este y otros datos que uso aquí me fueron referidos por Desnoes, a quien agradezco además que me haya facilitado la foto de época que acompaña este ensayo.
6. Para la cuestión de la "pose" en el contexto más amplio de América Latina a finales del siglo XIX, véase el artículo de Sylvia Molloy "The politics of posing: Translating decadente in Fin-de-Siècle Latin America". **Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence**. Ed. Liz Constable, Dennis Denisoff, and Matthew Potolsky. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. 183-97.
7. Resume acá la idea principal del libro. Para el argumento principal véase el capítulo uno especialmente donde Nyberg afirma que "truth telling is morally overrated" y que comienza con una cita de Albert Camus que dice "Charm is a way of getting the answer yes without asking a clear question" (7-28).
8. Como un dato agregó que Silvianna Goldsmith vive aún en New York. Siguió bailando y pintando y en esta reseña que hace de sí misma se declara "discípula temprana" de Wilfredo Lam. Al escribir este ensayo intenté comunicarme con ella, pero ninguna de las llamadas y correos electrónicos que mandé fueron respondidos. <http://www.weadartists.org/goldsmith/goldsmith.html>

Obras citadas

- Aldrich, Robert y Garry Wotherspoon. **Who's who in gay and lesbian history: from Antiquity to World War II**. New York: Routledge, 2001.
- Bejel, Emilio. **José Lezama Lima, poeta de la imagen**. Madrid: Huerga Fierro Editores, 1994.
- Berlant, Lauren. "Intimacy: A Special Issue." *Critical Inquiry*. 24. 2 (1998): 281-288
- Camacho, Jorge. "La duda radical y la certeza ridícula entrevista a Edmundo Desnoes." *La Habana elegante*. (Summer 2003) [Online] <http://www.habanaelegante.com/Summer2003/Verbosa.html>
- Derrida, Jacques. "Given Time: The Time of the King." *Critical Inquiry* 18. 2. (1992): 161-187.
- Desnoes, Edmundo. **Todo está en el fuego**. La Habana: Ediciones Nosotros, 1952.
- _____. **Memorias del Subdesarrollo**. La Habana: UNEAC, 1965.
- _____. **Memorias del Desarrollo**. Sevilla: Mono Azul Editora, 2007.
- _____. "Querido Lezama". **El espacio gnóstico americano: archivo de José Lezama Lima**. José Lezama Lima. Transcripción, selección, prólogo y notas de Iván González Cruz. Valencia, 2001. 224.
- _____. "A José Lezama Lima". **El espacio gnóstico americano: archivo de José Lezama Lima**. 225.
- Dumas, Alexandre. **El Conde de Montecristo**. Madrid: Debate, 1998.
- Estévez, Abilio. **Inventario secreto de La Habana**. Barcelona: Tusquets Editores, 2004.
- Fernández Retamar, Roberto. "Diez preguntas para Edmundo Desnoes." *Revista Casa de las Américas*. 232 (2003): 115-120.

Foucault, Michel. "Friendship as a way of Life." **The essential works of Michel Foucault 1954-1984**. New York: New Press, 1997-2000. 1997. 135-40.

García Marruz, Fina. "Estación de gloria." **Recopilación de textos sobre José Lezama Lima**. La Habana: Casa de las Américas, 1970. 278-88.

Lezama Lima, José. **Paradiso**. Edición crítica Cintio de Vitier, coordinador. Nanterre: ALLCA XX, 1988.

_____. **Poesía completa**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985.

Martí, José. **Obras Completas**. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1975.

Montenegro, Carlos. **Hombres sin mujer**. Editorial Masas, 1938.

Montero, Oscar y Jorge Brioso. "Apuntes para una crítica 'invertida'" *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura* 2 (2000).

Nyberg, David. **The varnished truth. Truth telling and deceiving in ordinary Life**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Pereira, Manuel. "El curso délfico." **Paradiso**. Lezama Lima. Edición Crítica de Cintio Vitier. Nanterre: ALLCA XX, 1988. 598-618.

Starobinski, Jean. **Largesse**. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

