

La lengua nómada

Orígenes y la diáspora de los 90

*Y más de una vez afirmé que Orígenes
no era una generación, sino un estado poético
que podía abarcar varias generaciones.*

JOSÉ LEZAMA LIMA,
Interrogando a Lezama Lima.

*Y luego tus manos hermosísimas ya rescatadas para siempre.
Empanizadas y olorosas al tibio jerez de las cocinas:
¡Comamos y salvemos de la muerte, comamos y cantemos!*

GASTÓN BAQUERO,
«Manos».

EN UNA ÉPOCA EN LA QUE EXPERTOS EN EL CAMPO DE LOS estudios culturales como Stuart Hall, James Clifford y Homi Bhabha, reflexionan sobre paradigmas de la identidad como «el exilio» y «la diáspora», los escritores cubanos del éxodo de los 90 también se han sumado al debate¹. Este hecho es importante no sólo porque inserta al éxodo cubano más reciente dentro de una conversación más amplia que incluye otras comunidades nómadas, sino también porque, como Adriana Méndez Rodenas ha señalado, la reflexión sobre la diáspora en el caso cubano subraya la heterogeneidad de juicios sobre el tema². ¿Cómo recrean la

¹ Stuart Hall y James Clifford conciben la idea de «diáspora» como espacio que abarca un diálogo entre la continuidad y la ruptura. Ver: Clifford, James; «Diasporas», en: *Routes-Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard UP, Cambridge, MA, 1997, pp. 96-116; y también: Hall, Stuart; «Cultural Identity and Diaspora», en: *Identity, Community, Culture, Difference*. Ed. Jonathan Rutherford, London, Lawrence, 1990, pp. 222-237. Shreiber, Maera Y. nos ofrece un resumen excelente de estas opiniones y cómo se relacionan con el caso judío en «The End of Exile: Jewish Identity and Its Diasporic Poetics», *PMLA* 113 (1998), pp. 273-286.

² Méndez Rodenas, Adriana; «Diáspora o Identidad: ¿Adónde va la cultura cubana?»; en: *Revista Hispano-Cubana* n° 8, Madrid, 2000, pp. 43-56.

condición diaspórica aquellos escritores que llegan a la madurez en la Cuba de los 80 y quienes más tarde abandonan la Isla durante la crisis del llamado Período Especial?

En sus ensayos, Rafael Rojas e Iván de la Nuez han señalado el carácter «posnacional» de la producción artística de su generación³. En *La balsa perpetua*, de la Nuez observa que aquellos que salieron de Cuba como resultado de la crisis del Período Especial (1990-1995) han desarrollado una concepción única de su exilio debido al hecho de que la dispersión geográfica del grupo, y no la historia, se ha convertido en el reto mayor que ellos han tenido que confrontar: «Desde su transterritorialidad, observa de la Nuez, los cubanos tienen ahora la posibilidad de vivir frente a la geografía». Como metáfora de esta condición dispersa, Iván de la Nuez cita el cuadro de Antonio Eligio [Tonel], *Mundo Soñado*: «el artista nos entrega un gran mapamundi construido con islas de Cuba. Cuba, en este mapa, está en todas partes sin jerarquía y, por esa misma razón, no está en ninguna». Según de la Nuez, los creadores de su generación se distancian del concepto orgánico de la nación que había existido en Cuba desde el siglo XIX, con la meta de redefinir la experiencia del éxodo como una condición cubana que es también global⁴. Rafael Rojas, por su parte, también señala que los escritores de los 90, dispersos en países como México, Colombia, Venezuela, España y Francia, representan una migración de esencia distinta a las anteriores. En vez de un diálogo con Cuba, estos recientes emigrados buscan comunicarse unos con otros en el espacio del exilio y conciben su literatura como un canon que reclama reconocimiento fuera de la Isla. Según Rojas, novelas como *Caracol Beach* (1998) de Eliseo Alberto evocan «el no lugar de una ciudadanía posnacional», condición «desprovista de las figuraciones románticas del espíritu de la nación» y que Rojas define como «la antiutopía de la nacionalidad»⁵.

De hecho, novelas recientes como *Historias de Olmo*, de Rolando Sánchez Mejías (2001); *Enciclopedia de una vida en Rusia* (1998) y *Livadia* (1999), de José Manuel Prieto, confirman las observaciones de Rojas e Iván de la Nuez con respecto a la esencia posnacional de la producción artística de esta generación⁶. Novelas de carácter migratorio en su exterioridad —los incansables viajes de J., quien se fragmenta tantas veces como ciudades visita en *Livadia*; la trágica liviandad de Olmo, quien tiene la habilidad de esfumarse y de reaparecer

³ Ver: de la Nuez, Iván; *La balsa perpetua*, Casiopea, Barcelona, 1998, p. 29; «El destierro de Calibán: Diáspora de la cultura cubana en Europa», en: *Encuentro* n° 4/5 (1997), p. 143. Ver Rojas, Rafael; «Diáspora y literatura: Indicios de una ciudadanía posnacional», en: *Encuentro* n° 12-13 (1999), pp. 136-146.

⁴ Iván de la Nuez, «El destierro», p. 143.

⁵ Rafael Rojas, «Diáspora», pp. 141-146.

⁶ Véanse las siguientes reseñas de Rafael Rojas sobre las novelas de Prieto: «Humanismo frívolo», en: *Encuentro* n° 11, invierno, 1998-1999, pp.185-187; «Las dos mitades del viajero», en: *Encuentro* N° 15, invierno, 1999-2000, pp. 231-234. De interés también es la visión panorámica de la obra literaria de su generación que Rojas traza en «El campo roturado. Políticas intelectuales de la narrativa cubana de fin de siglo», *Revista Hispano Cubana* n° 13, 2003.

luego—, estas obras recrean personajes que evitan a toda costa explorar las causas históricas de su desplazamiento. *Livadia* e *Historias de Olmo* son novelas que contrastan en su extensión —la primera es un largo relato cargado de lenguas, referencias y comparaciones científicas, mientras que la segunda contiene microcuentos, algunos de menos de seis renglones—⁷. Sin embargo, ambas coinciden en su interés en explorar los síntomas y no las causas de la experiencia nómada cubana. Olmo, el protagonista de Sánchez Mejías, es un personaje minimalista y cuasimetafísico que bien podía haber salido de las páginas de un Kafka o de un Sartre. El protagonista de *Livadia*, llamado simplemente J., escamotea el español así como también el nombre de su país. Su nombre, reducido a una inicial, expresa también el interés existencial ya señalado en la obra de Sánchez Mejías. Prieto, y también Sánchez Mejías, reflexionan sobre la condición humana sin detenerse a meditar sobre la condición cubana.

A la literatura que se aleja y quiere narrar otras realidades, como *Livadia* e *Historias de Olmo*, se le opone desde la Isla un corpus de orientación nacionalista que es también producto de escritores de la misma generación. Antonio José Ponte nos dice en *El libro perdido de los origenistas* (2002) que los novelistas que nacieron durante la primera década de la Revolución denotan un profundo interés en releer a los autores origenistas como Lezama, Baquero y Piñera, no para aceptar la versión oficial de estos autores, sino para examinarlos, criticarlos y también asimilarlos en su literatura: «En el ensayo lezamiano dedicado a Casal (...), encontramos un llamado de José Lezama Lima a ocuparse creativamente del siglo XIX cubano. Se refiere al siglo con un pronombre posesivo: nuestro. Y brinda algunas posibilidades de apropiación: descoyuntarlo, ironizar a costa de él, perpetrar variaciones o prestarle orden»⁸. Nos indica Ponte que si la labor origenista consistía en crear un canon basado en la literatura cubana del XIX, los escritores de los 80 quieren releer de manera similar a los origenistas y de cierta manera ajustar cuentas con ese legado⁹.

¿Cómo se reconcilia el carácter posnacional de la narrativa de la diáspora de los 90 con la poética nacionalista de aquellos escritores de la misma generación que, como Ponte, escriben desde la Isla? La obra de Zoé Valdés, escritora emigrada en 1995, comprueba que no existen claras líneas divisorias entre las poéticas de los escritores de afuera y los de adentro. Mi lectura de *Querido primer novio* (1999) no sólo busca destacar las preocupaciones de la generación diaspórica de los 90, sino que también considera cómo la novela de Valdés está marcada por el redescubrimiento del origenismo que acontece en Cuba desde los 80. Como señala Arcadio Díaz Quiñones, el reto de Orígenes (1944-1956) era «hacer funcionar lo nacional en un marco internacional del pasado y del presente» para así profundizar en las letras la construcción de la

⁷ Ver: Prieto, José Manuel; *Livadia*; Mondadori, Barcelona, 1999; Sánchez Mejías, Orlando; *Historias de Olmo*; Siruela, Madrid, 2001.

⁸ Ponte, Antonio José; *El libro perdido de los origenistas*; Aldus, México, 2002, p. 69.

⁹ *Ibidem*, p. 102.

conciencia nacional. Bajo la tutela de Lezama Lima, este grupo de brillantes escritores y pensadores buscaba «contar la historia de lo cubano a través de un vasto panorama de lecturas que incluía figuras como Proust, Whitman, Eliot, Joyce»¹⁰. En *Querido primer novio*, Zoé Valdés no sólo hace explícita su admiración por las figuras clave del grupo Orígenes, sino que escribe bajo su influjo queriendo recuperar en su novela lo que la autora considera las bases de la tradición literaria cubana: la obra de Lezama Lima, la poesía de Gastón Baquero, así como los cuentos folclóricos de Lydia Cabrera.

El presente estudio propone un examen de *Querido primer novio* que revela un proceder creativo origenista en el que la figura tropológica de la mano constituye para Valdés una «memoria reminiscente» de la obra de José Lezama Lima. Mi lectura traza los antecedentes de esta imagen para observar de cerca los mecanismos de la «memoria reminiscente» lezamiana como alegoría de las conexiones entre diáspora, creatividad y definición artística. Más allá del discurso teórico sobre la diáspora, me gustaría sugerir que el examen de la poética de un escritor puede también iluminar el discurso cultural sobre el tema de las comunidades nómadas.

LA MANO ALUCINADA

Desde *La nada cotidiana*, escrita en Cuba en 1989 y publicada en 1995 en Barcelona, hasta sus obras más recientes, *Cólera de ángeles* (1996), *Te di la vida entera* (1997), *Café Nostalgia* (1997) y *Querido primer novio* (1999), Zoé Valdés ha utilizado la imagen en su función lezamiana de recuperación y recobro, recurso literario que sirve a la novelista para mitigar la angustia que le causa el desplazamiento. En *Cólera de ángeles*, se interpolan dentro de la novela representaciones pictóricas de la cólera pertenecientes a la historia del arte occidental, desde Rembrandt hasta Max Ernst. En *Café Nostalgia*, los tapices rilkeanos de «La dama con unicornio» sirven para dar sentido a la persistente iconografía de islas que figura en esa novela¹¹. En *Querido primer novio*, el modelo origenista de Lezama y Baquero es crucial para comprender la estética de la novela.

En efecto, los vínculos entre *Querido primer novio* y la obra de Lezama sólo se comprenden si examinamos con prioridad la relación que Lezama Lima establece en su ensayo «Confluencias» con *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1910), de Rainer María Rilke. A propósito de esta lectura triangular, habría que considerar los ensayos de Lezama Lima sobre la influencia literaria o lo que el poeta llama «una potencia de razonamiento reminiscente»¹².

¹⁰ Díaz Quiñones, Arcadio; *Cintio Vitier: La memoria integradora*; Editorial Sin Nombre, Puerto Rico, 1987, p. 37.

¹¹ Véase mi estudio «A Reminiscent Memory; Lezama, Zoé Valdés and Rilke's Island», presentado en Yale University, octubre, 2002. De próxima publicación en *Modern Language Notes: Hispanic Issue* (Johns Hopkins University Press).

¹² Lezama Lima, José; «Julián del Casal», en: *Confluencias: Selección de ensayos*. Ed. Abel E. Prieto. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988, pp. 181-205.

Como señala Enrico Mario Santí, Lezama proponía «una lectura de la tradición en el texto por medio de la función mediadora de la memoria». Santí, y después Gustavo Pellón, han estudiado el proceso que Lezama bautiza como «la imaginación retrospectiva» o «la asimilación creativa», proceder crítico que analizaba cómo un autor reconocía o recordaba su propio estilo en la prosa de otro escritor¹³. En ensayos como «Julián del Casal» (1941), Lezama Lima presenta una práctica literaria que tenía como base la idea de la resonancia, proceso que Lezama describía como «el misterio del eco»¹⁴.

Motivado por su «vocación de fundador y por su apetencia de coralidad», como lo describe Cintio Vitier¹⁵, Lezama Lima reúne en su ensayo «Confluencias» (1968) las premisas de su teoría poética y las ilustra con ejemplos sacados de sus obras. Ensayo de imágenes convergentes, «Confluencias» describe cómo la noche se transforma en una mano y más tarde la mano en otras imágenes que aparecen en su obra, tal como la del mulo de su famosa «Rapsodia». En las primeras líneas de «Confluencias» encontramos un niño soñador quien durante la noche descubre una mano desconocida que quiere estrechar la suya:

(...) la noche penetraba en el cuarto donde yo dormía y sentía cómo se extendía por mi sueño (...) La inmensa piel de la noche me dejaba innumerables sentidos para innumerables comprobaciones. (...) La noche se ha reducido a un punto, que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche. La reducción —que compruebo— es una mano (...) La noche era para mí el territorio donde se podía reconocer la mano. (...) Y una voz débil (...) me decía: estira tu mano y verás cómo allí está la noche y su mano desconocida. Desconocida porque nunca veía un cuerpo detrás de ella (...) El convencimiento de que estaba allí, hacía decrecer mi angustia hasta que mi mano volvía otra vez a su soledad¹⁶.

En «Confluencias», la imagen de la mano es el punto de partida de la estética lezamiana, aunque, al mismo tiempo, el poeta reconoce que el encuentro con la mano no le había ocurrido sólo a él. Nos dice Lezama: «Después supe que en *Los cuadernos* de Rilke estaba también la mano, y después supe que estaba en casi todos los niños, en casi todos los manuales de psicología infantil». Tanto en Rilke como en Lezama, la escena de la mano dramatizaba una poética exterior en la que los objetos poseían una especie de poder irradiante,

¹³ Santí estudia el tema de «la memoria reminiscente» en relación con la memoria de la historia en la obra de Lezama y Vitier. Ver: «Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente», en: *Revista Iberoamericana* nº 41, 1975, pp. 535-546. Pellón amplía el concepto y analiza la actitud de Lezama Lima sobre el sujeto de las influencias literarias en *José Lezama Lima's Joyful Vision*. University of Texa, Austin, 1989, pp. 45-65.

¹⁴ Lezama Lima, José; «Julián del Casal», ed. cit., p.185.

¹⁵ Vitier, Cintio; *Lo cubano en la poesía*; Instituto del libro: Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1970, p. 440.

¹⁶ Lezama Lima, José; «Confluencias», pp. 415-416.

calidad que permitía la comunicación entre el objeto y el poeta y que, en el caso de la mano, se relacionaba con la iniciación del niño/escritor al mundo de las imágenes y de la literatura.

En «Confluencias», Lezama evoca la obra de Pascal y nos explica que, perdido el contacto con la naturaleza, el poeta tiene la necesidad de crear imágenes nuevas mediante la cultura, concepto que el poeta bautiza como «la sobrenaturaleza». La mano que se origina de la noche se convierte en puente necesario para el recobro de aquella naturaleza malograda: «frente al pesimismo de la naturaleza perdida», nos dice Lezama, «existe la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida». Misteriosa y sin cuerpo, la mano es metáfora, principio de dualidad y necesidad latente en el poeta de encontrar el complemento perdido, lo que Lezama describe como: «lo conocido/ desconocido/conocido». El niño/poeta intuye la presencia del otro, tiene conciencia de estar solo pero también de no querer estarlo.

Regresemos a la escena original de Rilke. Es de noche y Malte, el niño rilkeano, se encuentra en la penumbra del estudio de sus padres. Se le cae un lápiz de colorear al suelo y es allí, en la alfombra de peluche del estudio, donde Malte se encuentra con la mano desconocida:

(...) me orienté entre los pies de la mesa; y primero reconocí mi propia mano extendida, los dedos separados, que se movía sola, casi como un animal acuático, y palpaba el fondo (...) Pero ¿cómo hubiese podido esperar que, saliendo de la pared, de pronto otra mano viniera a mi encuentro, una mano más grande, extraordinariamente delgada y tal como yo no la había jamás visto todavía? Palpaba, venía del otro lado del mismo modo, y las dos manos abiertas, se movían al encuentro la una de la otra, ciegamente (...) Sentí que una de esas manos me pertenecía y que se hundía en una aventura irreparable (...) Si existían palabras para un acontecimiento semejante, yo era demasiado pequeño para encontrarla¹⁷.

La escena de Rilke tiene que ver no sólo con el encuentro inicial del poeta con las palabras, sino también con la falta de ellas. Desde su inocencia, el niño rilkeano intuye la vida secreta de los objetos que también eran imágenes, experiencia extraordinaria pero también innombrable. Nos dice Malte: «así sería la vida: llena de cosas extrañas, destinadas a uno solo y que no se pueden decir». La mano desconocida poseía el poder de ser, y el niño/poeta reconocía por primera vez la dificultad de describir lo que le había pasado. También la mano del niño parecía desconectada de su cuerpo como si las palabras del poeta, una vez escritas, fueran capaces de adquirir una vida propia. La imagen y la memoria de esta mano alucinada obligan a Malte, desde su presente de adulto, a confrontar el reto de la escritura.

¹⁷ Rainer María Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, trad. Francisco Ayala, Losada, Buenos Aires, pp. 78-79.

Para Rilke, la vida secreta de los objetos y el poder que éstos ejercían sobre el poeta representaban una nueva manera de percibir la realidad. Así lo indica Malte en las primeras páginas de *Los cuadernos*: «Aprendo a ver. No sé por qué, todo penetra en mí más profundamente, y no permanece donde, hasta ahora, todo terminaba siempre». El poder mágico de la noche, esencia del universo poético de Lezama, aparece en varios episodios de *Los cuadernos*, siempre conectado a la experiencia infantil. Por ejemplo, la noche afecta también a personajes como Abelone, joven tía a quien Malte escribe sus fragmentadas memorias. En una escena que retorna a la niñez de Abelone, Malte cuenta cómo la niña también se había sentido hechizada por el mundo natural: «Abelone (...) percibía la ventana y (...) podía permanecer así durante horas de pie ante la noche pensando: ‘esto me afecta’. Era allí semejante a una prisionera, decía, y las estrellas eran la libertad».

La historia de Malte expresa el deseo de querer y no poder escribir y también la necesidad de verse escribiendo. Libro escrito durante el exilio voluntario de Rilke en París, período de renovación estética para el autor; en *Los cuadernos*, el protagonista regresa a su infancia para encontrar las raíces de su identidad que es también la identidad de un escritor: «He rezado para volver a encontrar mi infancia, y ha vuelto, y siento que aún es tan dura como antes, y que no me ha servido de nada envejecer». Escribir sus memorias y regresar a la infancia lo ayudan a crear esa continuidad tan necesaria para el poeta.

En la escena de Rilke, y también en la de Lezama, la mano sufre una transformación al aparecer desmembrada, proceso que la convierte en objeto. La mano que parece escapársele a Malte, ya que el niño la percibe autónoma y separada de él como «un animal acuático», es recreada por Lezama, quien hace de ella una abstracción, instrumento pedagógico de su poética. «Imagen reconstruida», primero por Rilke y después por Lezama, la mano cobra un nuevo significado dentro de la poética del cubano. A través del concepto estético del aura o poder irradiante de las cosas, Rilke elaboraba toda una poética de raíces baudelerianas que para el austríaco se concentraba en la identidad fragmentaria del objeto¹⁸. Sin embargo, en el caso de Lezama la imagen deja de ser fragmento autónomo, como lo fue para Rilke, para convertirse en puente, imagen de continuidad que rescataría para el poeta la naturaleza perdida. Si la mano rilkeana le recuerda a Malte la autonomía del lenguaje y de las palabras para Lezama, maestro antes que nada, la mano se convierte en potencial de palabras, símbolo de la necesidad del otro y complemento esencial para la creación poética.

LAS MANOS DE DÁNAE

«A Lezama me lo encontré yo misma», nos dice Zoé Valdés en las primeras páginas de esta novela. A través de voces que son también imágenes, como las

¹⁸ Ryan, Judith; «More Seductive Than Phryne: Baudelaire, Gérôme, Rilke and The Problem of Autonomous Art», en: PMLA 108 (1993), p. 1138.

de una maleta y una ceiba, la novela cuenta la historia de Dánae, mujer ya madura y profundamente herida por la vida, quien deja atrás a las hijas y al marido para recuperar su vida interior. Protagonista cuyo nombre hace homenaje al poema de Lezama «Muerte de Narciso», la historia de Dánae coincide en muchos aspectos con la biografía literaria de Zoé Valdés.

En *Querido primer novio*, el viaje de Dánae es mimético pero también mítico, periplo que quiere recuperar el pasado feliz de la adolescencia, época inicial que tiene lugar en la Cuba de los 80 durante las obligatorias jornadas de las escuelas al campo. Es durante este viaje hacia el interior del país, pero también hacia el interior de la protagonista, donde Dánae, por primera vez, conoce al amor que aquí es también la poesía y la literatura. En esta novela, la imagen/objeto que observa y se comunica con la protagonista Dánae abarca no sólo la escena compartida de la mano, sino también a los objetos narrantes que se multiplican y forman parte de la estructura narrativa del libro. Las imágenes de la maleta y la ceiba escuchan y dan testimonio a los eventos de la novela y ayudan a la autora en su deseo de identificarse abiertamente con las cuerdas literarias que forman las bases de la literatura cubana. La voz de la ceiba recrea el mundo folclórico de Lydia Cabrera y nos introduce al personaje mítico de Tierra Fortuna Munda, mientras que la narración de «la maleta arborescente» nos conecta al mundo del grupo Orígenes, al mismo tiempo que traza las primeras experiencias literarias de la Dánae adolescente. La idea originista de la imagen como puente o posibilidad de recobro de la unidad perdida es el centro de la poética en *Querido primer novio*.

A través de objetos animistas como «la maleta arborescente», Zoé Valdés intenta una definición de su propia obra. La maleta narrante cobra múltiples sentidos que van desde su función obvia en la trama de transportar y guardar los objetos de Dánae, a su función simbólica que cuenta cómo la narradora conoce por primera vez el mundo sensorial de la poesía. Como objeto, la maleta se presenta con sus características concretas: fue hecha por un carpintero ciudadano con madera de pino y al abrirse emanaba un olor que le recordaba a Dánae «a papeles escritos con tinta persa». No nos sorprende, entonces, que el episodio de la mano desconocida en *Querido primer novio* llegue al lector mediante la voz protectora y amistosa de «la maleta arborescente». El encuentro de Dánae con esta imagen ocurre una noche en el dormitorio de la escuela al campo:

La ventana que daba a la cabecera de Dánae estaba abierta, ella extendió los brazos encima de su cabeza y las manos hicieron contacto con la frescura nocturna. Sonrió porque se creyó en un cuento gótico y esperó a que sus manos se abrieran en espera de que sobre ellas cayera rocío de estrellas. Presintió la proximidad de una palma real despeinada, presintió la cercanía de un misterio dulzón. Y en ese juego de atrapar lo inaccesible quedó embelesada y luego, al rato, profundamente dormida, acunada por un punto guajiro... Yo, la maleta arborescente, quien hasta este punto escucho y cuento, conecté en aquel momento con los laberintos de su mente. Logré expresar mi asombro melancólico a través

del sueño y de la revelación de Dánae... Y ella soñó contigo, todavía no sabía quién eras, pero soñó con tu silueta sin cara¹⁹.

Al igual que los niños de Rilke y de Lezama, la joven Dánae, intuye más que comprende. El episodio de la mano, presagio del primer encuentro de Dánae con su primera novia, Tierra Fortuna Munda, ocurre dentro de un sueño que subraya el elemento sensorial primero: «las manos hicieron contacto con la frescura nocturna». En su sueño, Dánae juega a «atrapar lo inaccesible», aquello que ella presente y no detalla. Lo «conocido/desconocido/conocido» lezamiano es aquí más ambiguo, las manos y la noche se confunden y la escena abarca otras imágenes como la de «una palma real despeinada». El encuentro de la joven con las manos mágicas (que más tarde sabremos que eran las de Tierra Fortuna Munda) traería a su vida «verbo, poesía y diferencia». La versión de Zoé mezcla la noche y las estrellas de Rilke con la necesidad de lo «desconocido/conocido» lezamiano. Discípula de Lezama, Valdés elabora una mano dulce que la identifica con el grupo Orígenes, aunque también ella la reescriba desde el prisma rilkeano. Sin embargo, en vez de aparecer desmembrada, la mano tiene dueño, sabemos que pertenece a su novia, Tierra Fortuna Munda. La escena de la mano en esta novela no intenta definir una poética, más bien sirve a la autora como manera de dramatizar las fuentes de su obra literaria. En *Querido primer novio*, Zoé Valdés recrea no sólo la escena lezamiana del encuentro del niño con una mano, sino que su lectura es también reminiscente de aquella escena de Rilke en la que las estrellas parecían hechizar también a la niña Abelone.

Rilke, Lezama y Zoé regresan a episodios de la infancia para explicar los momentos clave que tienen que ver con una experiencia atada a la visión artística de cada uno. En el encuentro infantil podemos apreciar todos los elementos de la experiencia poética origenista tal como los describe Vitier en *Lo cubano en la poesía*: inocencia, asombro, intuición y, finalmente, revelación²⁰. En todos los casos, y a raíz de la experiencia que los ilumina, los protagonistas dejan de ser menos inocentes, menos niños.

El diálogo intertextual mediante la imagen de la mano entre Rilke, Lezama y Zoé Valdés abarca también resonancias que evocan el contexto sociopolítico en el que cada obra fue creada. Para José Lezama Lima, el desplazamiento era producto del insilio, ostracismo al que lo había sometido por muchos años la cultura oficial del régimen castrista. Como respuesta, Lezama se refugia en la literatura y construye un sistema estético que lo aparta del mundo de la política. El ensayo «Confluencias» (1968) representa para Lezama su «arte poética», manera de definirse y declararse separado de cualquier realidad que no fuera la imaginada.

¹⁹ Valdés, Zoé; *Querido primer novio*; Editorial Planeta, Barcelona, 1999, p. 128.

²⁰ Vitier, Cintio; *Lo cubano en la poesía*; ed. cit., p. 565.

En el caso de Rilke y de Zoé, el desplazamiento era geográfico y lingüístico, ya que durante la escritura de sus novelas ambos se encuentran por primera vez en otra cultura y en otro país. Rilke y Zoé Valdés comparten la experiencia inmigrante en París que, aunque voluntaria para Rilke, resultó terrible para los dos. Puesto que la escritura de *Los cuadernos* coincidió con el final de *La Belle Époque*, *Los Cuadernos* expresan de muchas maneras el miedo de Rilke ante la incipiente extinción de la tradición tal como él la había vivido. En París, Rilke se propone encontrar un nuevo estilo que lo ayude a confrontar estos cambios históricos²¹. Y si para Malte su vocación de escritor está en peligro, la de Zoé Valdés se escinde a causa de su exilio. En *Querido primer novio* la novelista expresa la necesidad del escritor inmigrante de afirmar su identidad, deseo de volver a las raíces y en cierto modo de reinventarlas mediante un regreso a Lezama Lima como centro de su cultura y de su tradición literaria. La imagen de la mano desconocida, objeto autónomo que atemoriza y desconcierta al niño rilkeano, se convierte en metáfora de recuperación de la dualidad perdida para Lezama, y en imagen de recobro de la tradición autóctona para Zoé.

Una cualidad especial de los poetas de Orígenes era su capacidad para conjurar tropos o figuras que expresaran nuevas e innovadoras maneras de ser. En *Querido primer novio* la mano se transforma en una figura de poder lingüístico que le sirve a la autora como manera de evocar a su disperso público lector. Como «imagen reconstruida», la mano ejerce su poder irresistible sobre los poetas, los reta a explicar su obra y a definirse. A su vez, esta figura retórica reclama un espacio que incluya también a la obra literaria entre los variados discursos que piensan hoy la experiencia diaspórica.

²¹ Ryan, Judith; *Rilke; Modernism and Poetic Tradition*; Cambridge UP, Cambridge, 1999.