

Discurso origenista y Cuba postsoviética

YA ENTRADO EL SIGLO XXI, PODRÍA PARECER ATAVISMO izquierdista comenzar un ensayo sobre José Lezama Lima con una referencia al «Itinerario estético de la Revolución Cubana», escrito por José Antonio Portuondo en 1979. Acaso sería remitirse a un discurso obsoleto, a los edictos de una política cultural totalitaria y fracasada. Pero por más dogmáticos y desactualizados que sean los comentarios de Portuondo sobre Lezama y el grupo literario *Orígenes*, su juicio puede despertar algo más que aquella leve curiosidad arqueológica que siente el turista, por ejemplo, al ver un Moscovich destartado prestando servicio en una Cuba postsoviética. Para el lector relativamente nuevo de Lezama (yo me iba familiarizando con su obra en los años 90, en una universidad norteamericana), el ensayo de Portuondo ofrece una coordenada histórica muy útil para cartografiar el ascenso vertiginoso de Lezama en los años en que muchos nos hicimos lectores suyos.

Conocer la obra y la historia de Lezama en los años 90 ha sido celebrar su redención sin haber vivido los años de su castigo, presenciar su consagración como algo inexorable, algo «más allá de toda contingencia» como supone el *Gordo* en la novela de Jesús Díaz *Las palabras perdidas*¹. Es la década en la que hasta el anglocéntrico Harold Bloom², al dignarse a opinar sobre la literatura latinoamericana, reconoce la canonicidad del escritor cubano; son años en los que la película *Fresa y chocolate*³ —cuyos protagonistas reverencian al «Maestro»— pone al descubierto, para un público amplio, internacional y *mainstream*, la trágica experiencia del homosexual bajo el régimen socialista. El discurso gay y la *queer theory*, que en los mismos años se afianzan en el ámbito académico, contribuyen a perfilar un Lezama ya no elitista e «hiperesteticista», como declarara la burocracia «revolucionaria», sino pionero en lo ideológico y lo literario.

Ya desprestigiada la metanarrativa de revolución socialista en los años postsoviéticos, el intento de acercarse al

James Buckwalter-Arias

ensayo de Portuondo puede representar, entonces, un esfuerzo por imaginar la comunidad político-literaria en la que unos comentarios anodinos sobre *Orígenes* no sólo se llegan a editar, sino en la que también reciben el beneplácito de muchos estudiosos. Pero veamos ya los comentarios de Portuondo acerca de la revista *Orígenes*:

(...) había mantenido la posición esteticista más característica. [G]iraba en torno al poeta José Lezama Lima... y desarrolló un pensamiento estético muy permeado de raíces católicas... [y] era un poco puramente teologizante, en algunos de ellos, como por ejemplo en el caso de Lezama, pero que en otros ya tenía una orientación filosófica más firme, como es el caso de Cintio Vitier⁴.

Si bien la única manera de comprender semejante valoración es recurrir a explicaciones historicistas, aduciendo los móviles del poder en determinada coyuntura, cabe preguntar si existirán homólogas explicaciones para la reivindicación de *Orígenes* que se realiza años después, no sólo en el entorno oficial sino también en una comunidad literaria mundial. Quisiera ensayar, en otras palabras, una lectura a contracorriente, una lectura materialista de una beatificación todavía en curso.

Antonio José Ponte comenta que en la inauguración del Museo Lezama Lima los «antiguos esbirros y censores» allí reunidos «ya no tenían reparo en considerar la grandeza lezamiana»⁵. El escritor, cuya novela *Paradiso* suscitó un escándalo en 1966, ese autor marginado durante años por las autoridades culturales, se convierte, sencillamente, de paria en institución. Pero si bien existe un consenso hoy en día, en la Isla y fuera de ella, en cuanto a la merecida fama de Lezama y al innegable valor estético de su obra, se debe, en el fondo, a un concepto tradicional del canon. Se puede trazar una narrativa literario-canónica —íntimamente ligada a la canonización eclesiástica, por cierto— según la que el escritor, al igual que el mártir, sufre terribles vejaciones y una muerte ritual, ya sea simbólica o física, pero cuya obra, tarde o temprano, es reconocida y redimida en el reino de este mundo. La obra puede tardar muchos años en recibir la valoración crítica y popular que merece, pero con el tiempo comienza a refulgir —efecto de inaprensibles propiedades inmanentes—, hasta el momento en el que todo ser sensible, instruido y perspicaz, queda deslumbrado al contemplarla.

Para caracterizar el mismo proceso en términos menos eclesiásticos, diríamos que en el discurso crítico que ha tratado la obra y figura de Lezama Lima durante los últimos diez a quince años, han predominado los modelos románticos por encima de los planteamientos más teóricos o materialistas. Cabría preguntar, entonces, ¿por qué hoy, precisamente? ¿Qué preocupación actual o qué necesidad contemporánea se satisface a través de la figura de Lezama? ¿Qué función ideológica desempeña el poeta origenista a finales del siglo xx y principios del siglo xxi? Estas preguntas entrañan, claro está, una serie de premisas teóricas que han desatado amplios debates que no se resumirán en estas páginas. Me limito a anticipar unas posibles objeciones y a esbozar una posición crítica ante ellas.

Se advertirá que la crítica aquí propuesta está en consonancia con recientes tendencias en la crítica cultural proveniente de las universidades británicas y norteamericanas. Algunos estudiosos más tradicionales, como Harold Bloom, han acusado a esta corriente académica —*the cultural turn*, en inglés— de privilegiar, precisamente en las artes, cuestiones ideológicas por encima de cuestiones estéticas. La respuesta estándar a tales acusaciones, lanzada desde la izquierda cultural, es que las apelaciones a una esfera autónoma estética —aquella esfera proyectada por los románticos sobre el discurso estético alemán que surge a finales del siglo XVIII— han tendido a ocultar su propia función ideológica o hegemónica.

Quisiera resistir precisamente esta especie de escamoteo intelectual, consciente de «esa asimetría discursiva» (advertida por Rafael Rojas) que se produce entre el texto «latinoamericano» y las «recepciones autoritarias» divulgadas desde Estados Unidos y Europa —sobre todo cuando éstas se emiten a través de ciertas revistas, universidades o casas editoriales y, sobre todo, cuando son firmadas por críticos célebres—. Al mismo tiempo pretendo desarticlar en lo posible el rígido modelo de centro-periferia⁶. Si bien no propongo «trascender la racionalidad canónica» (como también sugiere Rojas), sí pretendo interrogarla, teniendo en cuenta que la impugnada racionalidad ha imperado tanto en la «periferia» latinoamericana como en el «centro» euro-estadounidense. Tanto la tradición humanista —que nos lega el canon occidental— como los varios posmodernismos que pretenden problematizar esa tradición, ya constituyen, para bien o para mal, un corpus teórico cuya imantación nos ha formado y deformado a todos los americanos —desde Tierra del Fuego a Alaska— como evidencia el persistente y a veces tedioso debate en torno a Calibán y sus congéneres isleños⁷. Pretendo realizar un análisis a la vez *dentro de* y *contra* (para reformular el famoso decreto de Castro) lo que Fredric Jameson llama la «lógica cultural del capitalismo multinacional»⁸.

LEZAMA Y EL «NEO-ORIGENISMO»

Sin rechazar la posibilidad de que Lezama y el grupo *Orígenes* en su conjunto tengan algo estable o universal que decir acerca de la condición humana —tal como sustentaría una crítica humanista tradicional—, el presente planteamiento se erige sobre la hipótesis de que recordar, recuperar o reconstruir un pasado cultural se hace de acuerdo con expectativas y exigencias contemporáneas. Las historias, individuos y legados culturales que se eligen (y elegir siempre significa, desde luego, rechazar lo no elegido) responden de una forma u otra a necesidades actuales. Nos son útiles *hoy*, en gran medida, porque nos sirven para imaginar un *mañana* diferente. Rescatar para la memoria cultural legados y figuras que han sido sistemáticamente reprimidos o marginados es, desde luego, una tarea digna y necesaria por sí misma; representa, por ejemplo, un valiosísimo instrumento de resistencia contra-hegemónica, y en el caso de Lezama una estrategia antitotalitaria. Si bien tal recuperación se hace inevitablemente desde una óptica idiosincrásica e ideológica, estos parámetros no merman en nada la importancia del proyecto.

Ahora bien, el retorno triunfal de Lezama al Parnaso cubano del que fuera expulsado durante varios años se debe, a mi juicio, a varios factores ideológicos, extratextuales o «extraestéticos»:

1] Desde el punto de vista del régimen cubano (el que menos nos interesa aquí), una vez que los origenistas estén todos muertos, exiliados o domesticados, conviene mucho más a las autoridades apropiarse para sus propios fines del poderoso legado origenista —apropiarse de su «capital cultural», según la metáfora de Bordieu⁹— que intentar suprimirlo. Se trata de una estrategia para resistir en cierta medida lo que Martin Hopenhayn describe como «[t]he reappraisal of social movements above political parties as protagonists in the rearticulation between civil society and the state» («la revalorización de los movimientos sociales como protagonistas, por encima de los partidos políticos, en la rearticulación entre sociedad civil y estado»)¹⁰.

2] Fuera de la Isla, en el contexto internacional, con la crisis de la izquierda tras el derrumbe del campo socialista en Europa, los teóricos o académicos marxistas reconocen la imperiosa necesidad de unir fuerzas con los más recientes y prometedores discursos políticos —discursos rivales, en cierta medida, que hoy acaparan mucha de la atención y energía de los intelectuales de izquierda—. En el contexto lezamiano u origenista, el activismo gay, por ejemplo, o el *queer theory* académico son de suma importancia.

3] Desde diferentes perspectivas, tanto académicas como mercantiles, la profunda desilusión con la utópica metanarrativa socialista (uno de los metarrelatos que entran en aquel ocaso anunciado por Lyotard¹¹) produce un ambiente de mayor receptividad a las «narrativas del desencanto» y a las historias de represión bajo el sistema socialista¹². Se disminuye marcadamente el interés suscitado, por ejemplo, por el realismo socialista, el testimonio narrativo y la literatura de compromiso en general.

Sin embargo, a pesar de que la consagración de Lezama coincide con específicas transformaciones históricas e ideológicas, en los últimos años ha proliferado en torno suyo un discurso romántico y esteticista que ha servido, entre otras cosas, para desvincular la actualidad histórica de la valoración artística, lo plenamente institucional de una canonización supuestamente trascendente. La reivindicación de Lezama, tanto en textos críticos como en textos narrativos a la manera de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*¹³, de Senel Paz, y *Las palabras perdidas*, de Jesús Díaz, tiende a amoldarse a una narrativa en la que el poeta triunfa a pesar de la incomprensión y la marginación que sufrió y nunca en función de ese martirio. Es decir, si bien la historia extraliteraria entra como elemento narrativo, se manifiesta como un antes que el poeta logra trascender debido a la innegable grandeza de su obra. La retórica romántica de genio artístico y sublimidad poética soslaya, precisamente por sus pretensiones universales y ahistóricas, aquellos factores más inmediatos y mundanos que yo quisiera subrayar.

Lejos de ser «naturales» o de «sentido común», la proliferación del discurso estético y la recuperación de un *ethos* origenista tras el derrumbe de la Unión Soviética, y en medio del protocapitalismo del Período Especial en

Cuba, estas tendencias forman parte de un proceso ideológico que exige una indagación rigurosa. No incidiremos en un marxismo «vulgar» insistiendo en un vínculo inquebrantable entre la categoría estética y la reacción política. Son harto conocidas en el contexto cubano las secuelas de tales dogmatismos, los estragos producidos por una política cultural que institucionaliza la ideología «solidaria» o «revolucionaria» por encima de toda estética «escapista», «elitista» o «reaccionaria». Pero tendría por lo menos que suscitar un diálogo crítico la coincidencia entre la reabsorción de la cultura cubana por un mercado internacional y la reivindicación del legado origenista, de esa «alta» cultura criolla y prerrevolucionaria antes tildada de «hiperesteticista»¹⁴.

El discurso estético mismo —del cual *Orígenes* comienza a servir de emblema en la Cuba de los años 90— se elabora a finales del siglo XVIII, justamente en la época en que la obra de arte se desliga de sus «funciones sociales» y se vuelve mercancía en un naciente capitalismo¹⁵. Dos siglos después, tras el derrumbe del campo socialista en Europa del Este y en medio de la desorientación marxista y la euforia neoliberal, el imperialismo capitalista, que en gran medida dio pie a la Revolución Cubana, lejos de encontrarse en retroceso, se encuentra más fuerte que nunca. En los mismos años, se exalta un grupo literario cubano prerrevolucionario, criollo, otrora «hiperesteticista» y pronunciadamente apolítico, y se registra una notable desconfianza, en el contexto cubano, hacia la literatura «de compromiso»¹⁶. Ante semejante coyuntura el análisis cultural marxista, lejos de abandonarse, se tendría que actualizar y vigorizar, adecuándose a las condiciones posmodernas, o de capitalismo tardío¹⁷.

No es los origenistas hayan sido grandes admiradores de la cultura generada por el mercado libre. Al contrario, su discurso estético suele despreciar —o, más bien, pasar por alto— la cultura popular o de masas. El *Gordo*, personaje en *Las palabras perdidas* de Jesús Díaz, supone que a Lezama «el establo de los *bestsellers* debía apestar[le] a estiércol»¹⁸. Puede haber, sin embargo, cierta afinidad entre:

- 1] el discurso estético que —en Kant, por ejemplo— proyecta una experiencia estética libre de función social o ideológica, libre de interés personal, libre incluso del deseo mismo, o ese discurso que después de Kant proyecta la obra de arte como entidad autónoma de toda ideología, que el sujeto (supuestamente universal) contempla libremente, y
- 2] la ideología de mercado que atribuye al artículo de consumo una autonomía de toda función social, interferencia estatal o propósito colectivo o de clase; esa ideología de mercado que postula un objeto cultural que circula libremente según la sensibilidad y juicio (juicio estético en muchas instancias) del consumidor individual, o individualista.

Dos conceptos o entidades que suelen entenderse como antítesis —*l'objet d'art* y el artículo de consumo— privilegian la libertad o autonomía de la unidad particular —el «*free particular*» para Terry Eagleton— y ambos, a la vez, circulan muy bien dentro de un mismo sistema económico-ideológico¹⁹.

Se comprende que muchos de los que han vivido la devastadora política cultural fundamentada en postulados marxistas —en Cuba, en China, en

Europa del Este— resistan los intentos de adecuar la crítica cultural marxista a las realidades posmodernas, y los intentos de escudriñar la categoría estética según una dialéctica materialista. Se podría pensar que los modelos marxistas representan más un impedimento que un estímulo para cualquier proyecto de izquierda latinoamericana (a mi juicio el marxismo será ambas cosas —impedimento y estímulo— según el manejo individual y colectivo de ese legado). Pero el pensamiento marxista lleva años desarrollando una teoría estética mucho más sofisticada y matizada que las que han sido institucionalizadas por los gobiernos socialistas. Terry Eagleton —cuya vinculación de la categoría estética con un naciente capitalismo a finales del siglo XVIII ha sido clave en este ensayo— asevera que la categoría estética es «anfibia» o contradictoria. Si bien afirma el crítico inglés que «*the modern notion of the aesthetic artefact is thus inseparable from the construction of the dominant ideological forms of modern class society, and indeed from a whole new form of human subjectivity appropriate to that social order*» («la noción moderna del producto estético es, pues, inseparable de la construcción de formas ideológicas dominantes en la sociedad de clases moderna y, de hecho, inseparable de toda una nueva forma de subjetividad adecuada a ese orden social»), también insiste en que «*the aesthetic... provides an unusually powerful challenge and alternative to these dominant ideological forms*» («lo estético... ofrece a estas formas ideológicas dominantes un desafío excepcionalmente poderoso y alternativo»)²⁰.

Es a partir de esta noción de una estética anfibia o contradictoria que formulo la siguiente hipótesis para el contexto cubano: varios textos literarios de la Cuba postsoviética y protocapitalista, al exaltar la figura de Lezama y la estética origenista y al defender un arte autónomo, libre de injerencia estatal, representan un intento significativo de lidiar con profundas contradicciones culturales en la Cuba contemporánea, de negociar una coyuntura histórico-cultural en la que ni la política cultural socialista ni la ideología del mercado libre llegan a imponerse la una sobre la otra, y en la que ni la una ni la otra auguran la liberación o la libertad que durante tantos años han proclamado. Los textos que comentaré a continuación, al invocar el paradigma origenista, representan un intento de imaginar de nuevo las relaciones entre el artista, el gobierno y el mercado, y de articular de nuevo las categorías epistemológicas, a partir de los cuales se han implementado tanto la política cultural socialista como las tácticas de lo que Adorno y Horkheimer denominan la «industria cultural». Me refiero aquí a las relaciones entre los conceptos abstractos de arte e ideología, por ejemplo, o entre discurso estético y discurso político.

No hace falta, en realidad, afirmar que los textos literarios sean por sí mismos progresistas o reaccionarios según los esquemas existentes (ya se ha esbozado en el presente trabajo cómo se podría, de acuerdo con un marxismo rudimentario o «sub-teorizado», rechazar el giro origenista en los años 90 como fenómeno retrógrado). Se trata de admitir la posibilidad de que estos textos, al poner en escena una confusión cultural y teórica, se prestan a lecturas tendenciosamente progresistas. Quisiera concluir, entonces, esbozando lecturas posibles de los siguientes tres textos:

- 1] *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, de Senel Paz (1990).
- 2] *Las palabras perdidas*, de Jesús Díaz (1992).
- 3] *El libro perdido de los Origenistas*, de Antonio José Ponte (2002).

De acuerdo con las premisas historicistas elaboradas anteriormente, propongo señalar las contradicciones culturales y teóricas que los textos abordados, al invocar el legado origenista, tan bien perfilan. Desplegar de forma narrativa estas contradicciones, sostengo, representa el necesario prolegómeno a una política cultural mejor teorizada y más progresista que las que parece ofrecer la disyuntiva actual.

LECTURAS FUGACES

En *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, de Senel Paz, habría que elucidar la compleja dialéctica entre el exaltado modelo literario lezamiano y el realismo predominante del cuento mismo. El protagonista-narrador David es iniciado en «la cofradía de los adoradores del Maestro» por Diego, personaje culto y homosexual —la «*culture queen*» como dice José Quiroga²¹—. A pesar del arduo aprendizaje lezamiano al que Diego lo somete, en el cuento en el que David narra este mismo aprendizaje se dan pocas muestras de la influencia literaria del «Maestro». Por cierto, al comentar el pasaje en el que fragmentos de *Paradiso* se incorporan a través de la «extraña recitación» de Diego, el crítico Emilio Bejel comenta que «la representación realista se encuentra en diálogo paradójico con la nota discordante (subversiva, podría llamarse) producida por la expresión marginada implícita en el estilo lezamiano»²².

Yo sugeriría, sin embargo, que la paradoja advertida por Bejel consiste no tanto en la irreconciliable tensión entre la representación neobarroca y la representación realista como en el engendro de los dos —un tercer registro discursivo que podría describirse como pastiche posmoderno—. Desde esta tercera óptica, tanto posrevolucionaria como postorigenista, Lezama ya no resulta tan «subversivo» ni «marginado» sino plenamente absorbido. Dicho de otro modo, Lezama sólo asume su valor simbólico «subversivo» una vez que la posibilidad de una subversión verdadera se haya neutralizado en el entorno político-cultural cubano. La puesta en escena del almuerzo familiar de *Paradiso*, entonces, efectúa una especie de pastiche; la *performance* del protagonista homosexual y marcadamente afeminado —*performance* de un texto en sí poco «teatral»— subraya la distancia histórico-cultural que separa a los protagonistas del ceremonial origenista de antaño. El homenaje a Lezama se lleva a cabo con un guiño: se le enaltece y se ironiza con él, a la vez. La reverencia se expresa con una buena dosis de *camp*, de *mode rétro* y de nostalgia por quien ya no representa peligro.

Cuando Diego le asegura a David, poco antes del almuerzo ritual, que aunque Lezama «sufrió incomprensiones, le alegrará en particular tu condición de revolucionario», ya la paradoja se comienza a divisar. En un primer nivel el cuento parece, a principios de los años 90, reivindicar al poeta origenista e incorporarlo al imaginario literario de la Revolución que durante años lo

marginara. En un segundo nivel, con el citado comentario de Diego, el cuento parece buscar el aval de una figura literaria cuyo lugar en el canon cubano ya parece estar asegurado, hagan lo que hagan las autoridades culturales del régimen. La figura debilitada del hombre nuevo guevariano, representado por David, se hace el generoso, el tolerante, con ese Maestro ya redimido y en pleno ascenso. En un tercer nivel, sin embargo, el hombre nuevo y el poeta origenista son abarcados o absorbidos por una sensibilidad que Guevara y Lezama desconocían. En la era posrevolucionaria y posorigenista se produce una alianza marcadamente posmoderna; se ha entrado en una época histórico-cultural en la que ni la figura de Lezama ni la del hombre nuevo pueden sostener sus originales proyectos plenamente modernos. Se ha puesto en escena, como diría Nelly Richard, «la crisis del original y la revancha de la copia» (citado por De la Nuez²³).

La posibilidad de una «revancha» posmoderna surge con el dramático cambio de fortuna de los discursos revolucionario y origenista tras el derrumbe del campo socialista. Ya no es el discurso origenista el que corre el peligro de caer en desgracia, sino aquel discurso que hace relativamente poco tiempo pretendía superar el «hiperesteticismo» y aristocraticismo de Lezama y *Orígenes*. Por su parte, sin embargo, el celebrado legado origenista se afianza en una época en la que su ceremonial y su famosa revista ya no representan una praxis posible sino más bien fuentes de nostalgia. Se evidencia en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, en otras palabras, la precariedad de los modelos políticos y culturales modernos ante los nuevos discursos emancipatorios, la ansiedad del tradicional partido político ante *Orígenes* y ante los emergentes movimientos sociales, por un lado, y por el otro, la absorción de *Orígenes* por una sensibilidad postorigenista y posmoderna profundamente marcada por el activismo gay y la *queer theory* académica.

Al igual que los protagonistas del cuento de Senel Paz, los jóvenes escritores en *Las palabras perdidas*, de Jesús Díaz, deifican a Lezama Lima, a quien llaman ya no «el Maestro» sino «el Inmenso». Lezama, hecho personaje en esta novela, se perfila como el gran genio artístico —de acuerdo con una tradición romántica— cuya «certidumbre de que había vencido al tiempo extrayéndole momentos de su central contracción a través de la ciclónica fuerza genitora de su obra, como diría él mismo, lo situaban más allá de toda contingencia»²⁴. Se reconocerá en esta cita no sólo el lenguaje ensayístico de Lezama sino también la racionalidad canónica comentada anteriormente. Las grandes obras se sitúan «más allá de toda contingencia», más allá de las rivalidades, la política, las instituciones humanas.

Como en el cuento de Senel Paz, sin embargo, el proceso artístico idealizado por los protagonistas —aquella «mistificación del hecho creador»²⁵, como escribiera Oscar Collazos en el mismo año en que Portuondo hace los comentarios citados sobre *Orígenes*— es socavado por vertientes narrativas materialistas. Existe un desfase entre las declaraciones idealistas y románticas de los personajes, según las que la «gran literatura» resplandece, y el ambiente social de rivalidad, alianza y engaño en que los varios textos escritos por los jóvenes

cubanos se incluyen o se excluyen de la revista que ellos redactan. Es decir, aunque la literatura reverenciada por los jóvenes escritores parece haberse gestado en un plano espiritual que trasciende toda institución humana, su propia literatura —aun la que estos «Güijes» clasifican como «gran literatura»— se elige, se elabora, se evalúa y se modifica según la dinámica plenamente política e interesada generada entre ellos.

El desfase entre los pronunciamientos idealistas de los jóvenes escritores y la realidad política de estos «Güijes» produce una especie de metacomentario sobre la novela misma. El título, *Las palabras perdidas*, se refiere tanto a la novela de Díaz como a:

- A] la novela que escribe el personaje de el *Flaco*
- B] la revista que organizan los Güijes
- C] el poemario de el *Rojo*, que le presta a la revista el prólogo que ha escrito para este poemario.

La novela del *Flaco*, entonces, representa la redención de un grupo de jóvenes escritores censurados, acosados y desmoralizados por el aparato político-burocrático del régimen castrista. El texto, que incorpora los poemas, ensayos y cuentos del grupo de jóvenes, es a la vez la novela del *Flaco* y la revista literaria suprimida por las autoridades en los años 60 —el «depositario de un destino común»²⁶, la evidencia destinada a constatar que «las palabras no se pierden, tú lo sabes, no caen al vacío»²⁷.

La transformación del proyecto de una revista colectiva en la novela de un individuo, sin embargo, ocurre en una laguna narrativa. *Las palabras perdidas* narra en detalle su propia gestación, en los años 60, pero su «nacimiento» tiene lugar en un vacío temporal, geográfico e institucional. Al final de *Las palabras perdidas* el *Flaco* se pregunta si tendrá el valor para escribir la novela, y así «sacar-se de adentro los espíritus que lo atormentaban»²⁸. La novela que leemos, desde luego, es evidencia de su éxito, de su propia redención y la de sus compañeros. Pero ya que el lapso de tiempo entre la crisis espiritual del *Flaco* al final de la novela y su eventual triunfo lo tiene que proyectar el lector mismo, se podría suponer que el espacio en que el *Flaco* se libera y puede escribir y, tal vez, publicar su novela es el mismo mercado libre en el que Jesús Díaz publica su novela del mismo título. Es decir, prescindiendo de evidencia textual acerca de la elaboración de la novela del personaje, acudimos al ámbito «extratextual» o histórico en el que se desdibuja la distinción entre el Díaz histórico y el *Flaco* ficticio.

Las palabras perdidas se podría leer, por lo tanto, como apología implícita de ese mismo mercado «libre» al que Díaz acude en 1992 —después de haber dedicado tantos años al proyecto revolucionario—, precisamente con esta novela. Ya que éste es el mismo año en el que Díaz rompe con el régimen, publicando su mordaz ensayo «Los anillos de la serpiente»²⁹, la evidencia extratextual parecería indicar que su ruptura con el gobierno cubano y la publicación de *Las palabras perdidas* en la editorial Anagrama comunican su nuevo entusiasmo por el mercado libre y la democracia liberal. Pero insisto en que un riguroso análisis textual compele a una lectura más matizada. Como en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, de Senel Paz, la novela de Jesús

Díaz pone en escena la función profundamente contradictoria de Lezama y *Orígenes* en la Cuba postsoviética. Lezama no es el emblema apto, desde luego, para una apología del mercado libre y la cultura del consumo. El personaje del *Gordo*, como hemos visto, imagina que al *Inmenso* «el establo de los *bestsellers* debía apestar[le] a estiércol»³⁰. Tanto la novela de Díaz como el cuento de Senel Paz resaltan una contradicción: en la Cuba contemporánea hay una necesidad profunda de Lezama y de *Orígenes*, de los valores que estos representan, y, sin embargo, existe una brecha insondable entre el *ethos* y la estética origenistas, por un lado, y la realidad económico-cultural postsoviética, por otra —una realidad en la que el régimen se encuentra debilitado, ideológicamente, pero en la que la ideología de mercado libre no ha logrado imponerse del todo, en la que el mercado internacional no se ha apoderado por completo de la producción cultural cubana.

Tal vez la expresión más lúcida y elocuente de la aporía «neo-origenista» ante las realidades postsoviéticas se encuentra en *El libro perdido de los origenistas*, de Antonio José Ponte, aunque los años 90 en Cuba —al igual que en *Las palabras perdidas* y *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*— no figuran de modo muy explícito en este texto. En ciertos pasajes de este libro, que comprende ensayos escritos en los años 90 y a comienzos del nuevo siglo, el grupo *Orígenes* parece desempeñar la misión indicada por su nombre: representa la esencia perdida pero aparentemente recuperable de la cubanía, olvidada o reprimida en los años de una revolución paradójicamente institucionalizada: «Dar con *Orígenes* por entonces era recobrar la verdadera literatura, ejercer como lector la libertad, escupir sobre los edictos que pretendían reglar las artes»³¹. Recuperar el libro perdido de los origenistas representa un importante desafío, una lucha a través de la que «el autor fue desembarazándose del temor a escribir ciertas cosas, perdió cautelas y precauciones, se hizo más libre. Porque resulta provechoso que quien se ocupe de la censura historie también la autocensura, variante hipocondríaca de aquélla»³².

Pero el autor lleva a cabo su imprescindible labor literaria y política consciente de la aporía que entraña:

Atendemos a las mitologías del escritor que *Orígenes* nos lega. La teología origenista, sin embargo, no nos sirve de mucho, nos parece que no va a ningún lado. Según ella, lo esencial ocurrió ya y sólo queda revivirlo, reescribirlo, reanimarlo (otra vez palabras prefijadas, ahora para un agotamiento bastante estéril). Preferimos a los origenistas en el descampado, a la intemperie, arañando en la piedra del sinsentido y de la nada, angustiosamente perdidos y boqueando, que a las calzadas improbables del panglossianismo. Preferimos lo hallado en *Los años de Orígenes*, páginas enfermizas que no arriban a ninguna certidumbre, a la certidumbre que pueda darnos *Ese sol del mundo moral*, por ejemplo³³.

El «preferimos», repetido en estas líneas, representa una *declaración* necesaria, pero también la articulación poética de una *pregunta* urgente: Si bien la *teología* origenista «no nos sirve de mucho», ¿qué *es* lo que aporta *Orígenes* en una

época tan disímil a aquella en la que se gestó? ¿Por qué se prefiere aquella búsqueda de sentido, condenada al fracaso, a la gloriosa epopeya revolucionaria, la incertidumbre y la cualidad enfermiza de *Los años de Orígenes*, de Lorenzo García Vega a las certezas alentadoras de *Ese sol del mundo moral*, de Cintio Vitier?

Recalco que el neo-origenismo de los años 90 se tiene que leer a través de una lente postsoviética, o en términos de esa encrucijada ante un socialismo en deterioro y la alternativa neoliberal que —aunque no se suele reconocer— también parte de un *grand récit* o metanarrativa. Aunque menos explícita o menos formulada que la de revolución socialista, la metanarrativa neoliberal y postsocialista es igualmente teleológica, y bien encapsulada en el contexto cubano por la película y el fenómeno músico-cultural de Buena Vista Social Club. Según este relato alegórico, unos tesoros nacionales, descuidados por el régimen socialista, son rescatados por unos empresarios extranjeros; los músicos ancianos son lanzados hacia el destino merecido —Carnegie Hall, el éxito comercial y la fama internacional.

Y es que a comienzos del nuevo milenio, ante semejantes derroteros, parece no haber teleología adecuada; acorde con «la ética intelectual de una edad sin certezas»³⁴, «arañar en la piedra del sinsentido y la nada», como dice Ponte, «angustiosamente perdidos y boqueando» cobra un valor elemental, capta una realidad ontológica. El insistente despliegue hoy en día del imaginario origenista en los discursos narrativo, ensayístico y crítico pone los trazos iniciales a aquel «mapa cognitivo» que vaticina Fredric Jameson a comienzos de la década de los 90. Perfila una serie de contradicciones culturales prevalentes y al parecer insuperables. Desplegar a Lezama, Virgilio, Eliseo Diego y demás origenistas es ofrecer resistencia en ambos frentes —tanto al socialismo totalitario como al mercado libre y su correspondiente cultura del consumo—. Es poner al descubierto los severos límites de los modelos consabidos y establecer las coordenadas de la encrucijada actual, en la que Cuba se encuentra precariamente suspendida entre un socialismo debilitado y represor, y un capitalismo globalizado que se proyecta como la libertad misma, pero que amaga con adueñarse de una vez por todas de la cultura cubana.

1 Díaz, Jesús; *Las palabras perdidas*; Editorial Anagrama, Barcelona, 1992.

2 Bloom, Harold; *The Western Canon: The Books and School of the Ages*; Riverhead Books, Nueva York, 1994.

3 *Fresa y chocolate*. Directores: Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. Interpretada por: Jorge Perrugoría, Vladimir Cruz y Mirta Ibarra. ICAIC, 1993.

4 Portuondo, José Antonio; *Itinerario estético de la Revolución Cubana*; Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979.

5 Ponte, Antonio José; *El libro perdido de los origenistas*; Editorial Aldus, México D.F., 2002.

6 Rojas, Rafael; *Un banquete canónico*; Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000.

7 Lo que dice Enrique Dussel sobre la modernidad bien podría aplicarse aquí para reemplazar el modelo netamente dicotómico de centro-periferia con un modelo dialéctico: «*Modernity is, in fact, a European phenomenon, but one constituted in a dialectical relation with a non-European alterity that is its ultimate content. Modernity appears when Europe affirms itself as the «center» of a World History that*

- it inaugurates; the «periphery» that surrounds this center is consequently part of its self-definition»* («La Modernidad es, de hecho, un fenómeno europeo, pero constituido, en una relación dialéctica con una alteridad no europea que constituye su contenido final. La Modernidad aparece cuando Europa se afirma como el 'centro' de una Historia Mundial que inaugura; la 'periferia' que rodea este centro es, por lo tanto, parte de su autodefinición»). (Dussel, Enrique; «*Eurocentrism and Modernity*»; en: *The Postmodernism Debate in Latin America*; Duke University Press, Durham, 1995, pp. 65-76).
- 8** Jameson, Fredric; «*Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*»; en: Docherty, Thomas (editor); *Postmodernism: A Reader*; Columbia University Press, Nueva York, 1993, pp. 62-92.
- 9** Bordieu, Pierre; «*The Forms of Capital*»; en: Richardson, John G. (editor); *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*; Greenwood Press, Westport Connecticut, 1986.
- 10** Hopenhayn, Martín; «*Postmodernism and Neoliberalism in Latin America*»; en: *The Postmodernism Debate in Latin America*; Duke University Press, Durham, 1995, pp. 93-109.
- 11** Lyotard, Jean François; *The Postmodern Condition*; University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
- 12** La película *Before Night Falls*, de Julian Schnabel (2000), se podría considerar emblemática de esta tendencia. Existe el antecedente de *Mauvaise conduite* (1984), por ejemplo, pero *Before Night Falls*, de acuerdo con las condiciones comerciales e ideológicas de finales del siglo, se hace para un público amplio y *mainstream*, con actores tan reconocidos como Javier Bardem, Sean Penn y Johnny Depp.
- 13** Paz, Senel; *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*; Ediciones Era, México D.F., 1991.
- 14** El término «hiperesteticismo» aparece en un ensayo en el que Cintio Vitier afirma que Julián del Casal y José Lezama Lima habían evadido, en su hiperesteticismo, una realidad detestable, sólo para crear una realidad imaginable, deseable para el futuro de la nación. (Vitier, Cintio; «*Resistance and Freedom*»; en: *Boundary 2*, 29.3, 2002, pp. 247-252). Con tales declaraciones el término «hiperesteticismo» va perdiendo su función peyorativa.
- 15** Eagleton, Terry; *The Ideology of the Aesthetic*; Blackwell Publishers, Cambridge, 1990, p. 9.
- 16** Ver, por ejemplo, Vásquez Díaz, René; «Crítica de la literatura como compromiso: La cuentística de Manuel Cofiño»; en: *Encuentro de la cultura cubana*; n°1, Madrid, 1996, pp. 107-112.
- 17** Aunque Cuba no haya entrado en el «capitalismo tardío», las actuales condiciones culturales y económicas en los países posindustriales tienen, desde luego, un profundo impacto en la cultura cubana.
- 18** Op. cit., p. 135.
- 19** Los apologistas del mercado libre y la democracia liberal propician la confusión entre el artículo de consumo y la experiencia inmaterial —que incluye la experiencia estética—, al celebrar *the free exchange of goods and ideas*. («el libre intercambio de artículos de consumo e ideas»). *Goods and ideas* («artículos de consumo e ideas») se sitúan, en esta formulación, en un mismo plano ontológico.
- 20** Op. cit.
- 21** Quiroga, José; «*Homosexualities in the Tropic of Revolution*»; en: Balderston, Daniel y Guy, Donna J. (editores); *Sex and Sexuality in Latin America*; New York University Press, Nueva York, 1997, pp. 133-151.
- 22** Bejel, Emilio; «Senel Paz: Homosexualidad, nacionalismo y utopía»; en: *Plural*; n° 269, 1994, pp. 58-65.
- 23** De la Nuez, Iván; *La balsa perpetua: Soledad y conexiones de la cultura cubana*; Editorial Casiopea, Barcelona, 1998.
- 24** Díaz, Jesús; op. cit.
- 25** Collazos, Oscar; *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*; México, D.F., 1970.
- 26** Díaz, Jesús; op. cit.
- 27** Íd.
- 28** Íd.
- 29** Díaz, Jesús; «Los anillos de la serpiente»; en: *El país*; 12 de marzo, 1992.
- 30** Díaz, Jesús, *Las palabras perdidas*; ed. cit.
- 31** Ponte, Antonio José; op. cit.
- 32** Íd.
- 33** Íd., pp. 102-103.
- 34** Rojas, Rafael; *Isla sin fin: Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*; Ediciones Universal, Miami, 1998, pp. 222-223.