

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española IV



LA POÉTICA DE LORENZO GARCÍA VEGA

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR

Presentada por

JORGE LUIS ARCOS LA ROSA

Bajo la dirección de la doctora

Paloma Jiménez del Campo

Madrid, 2011

*Bruscamente la tarde se ha aclarado
porque ya cae la lluvia minuciosa.
Cae y cayó. La lluvia es una cosa
que sin duda sucede en el pasado.*
Jorge Luis Borges

*Ataco la Poesía por la misma razón que ataco la Nación o ataco el mito de la
Madurez: en nombre de la percepción inmediata de las cosas, en nombre de la
espontánea humanidad. Ataco todas esas Formas que dejan de ser para el
hombre un cómodo abrigo y se convierten en rígido y pesado caparazón. Ataco
todo aquello que, contra nosotros, crece por sí sólo, y para comprometernos.*
Witold Gombrowicz

*La única experiencia necesaria para escribir es la experiencia del fenómeno
estético. Pero no me refiero a una cierta educación más o menos correcta, sino
a un compromiso o, mejor dicho, a una apuesta, en donde el artista pone sobre
la mesa su vida, sabiendo de antemano, además, que va a salir derrotado. Esto
último es importante: saber que vas a perder.*
Roberto Bolaño

Yo siempre he querido transcurrir en círculos creciendo
Lorenzo García Vega

ÍNDICE

Introducción. Para una poética de Lorenzo García Vega.....	p. 6
Cap. 1. Retrato bio-bibliográfico.....	p.19
Cap. 2. Lezama y Orígenes.....	p. 36

I

I. 1. <i>El Curso délfico</i>	p. 38
I. 2. <i>El “pulmón de hierro”: dependencia y disidencia de Orígenes.....</i>	p. 77
I. 3. <i>El maestro y el joven fáustico</i>	p. 99
I. 4. <i>Homosexualidad.....</i>	p. 108
I. 5. <i>Paradiso o “el niño terrible de las acuarelas”</i>	p. 112
I. 6. <i>Lo barroco.....</i>	p. 122
I. 7. <i>“Maestro por penúltima vez”</i>	p. 143

II

II. 1. <i>La grandeza perdida o venida a menos.....</i>	p. 166
II. 2. <i>Mulatez y “bailongo barroco”</i>	p. 197
II. 3. <i>Ceremoniales y crítica origenista</i>	p. 202
II. 4. <i>La pobreza irradiante</i>	p. 213
II. 5. <i>La otra pobreza o poética del destartalo.....</i>	p. 221
II. 6. <i>Eras imaginarias: fiesta innombrable.....</i>	p. 235
II. 7. <i>Comunidades y memorias en Orígenes.....</i>	p. 242
II. 8. <i>La Poesía.....</i>	p. 249

III

<i>Coda sobre el reverso.....</i>	p. 270
-----------------------------------	--------

Cap. 3. Psicoanálisis y creación

3.1. <i>Freudismo, psicoanálisis, enfermedad.....</i>	p. 285
3.2. <i>Soplos (mito y poesía).....</i>	p. 296

3.3. <i>Oblomovismo</i>	p. 304
3.4. <i>De lo inmaduro</i>	p. 310
3.5. <i>Lenguaje onírico y lenguaje enfermo</i>	p. 311
3.6. <i>Poética de lo inexpresable</i>	p. 315
3.7. <i>Poética del reverso</i>	p. 316
3.8. <i>Poética de la hibernación</i>	p. 318
3.9. <i>De lo autoparódico</i>	p. 328
3.10. <i>De lo marginal</i>	p. 330
3.11. <i>Heterónimos</i>	p. 342
3.12. <i>Del reverso u oficio de perder</i>	p. 344
3.13. <i>No mueras sin Laberinto</i>	p. 347
3.14. <i>Del vacío creador</i>	p. 355

Cap. 4. Obra y Vanguardia

I

I. 1. <i>Vanguardismo y crítica origenista</i>	p. 360
I. 2. <i>La poética de Fantasma juega al juego</i>	p. 385
I. 3. <i>Sobre Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas. Fragmento de una Construcción 1936</i>	p. 397
I. 4. <i>¿Un género kaleidoscópico? Vilis y otras consideraciones genéricas</i>	p. 404
I. 5. <i>La poética de “Taller del desmontaje” (Homenaje a Joseph Cornell)</i>	p. 445

II

<i>El grupo Diáspora(s) y otras relaciones con el neovanguardismo contemporáneo</i>	p. 453
---	--------

Una penúltima mirada (a manera de conclusión)...	p. 461
---	---------------

Bibliografía

La exclusión..... p. 472

Géneros y contexto crítico y literario..... p. 476

1. Bibliografía de Lorenzo García Vega

1.1. Libros..... p. 486

1.2. Prólogos de libros, y ensayos, artículos, reseñas
en publicaciones periódicas o en compilaciones..... p. 490

1.3. Otros textos en publicaciones periódicas (mínima
selección)..... p. 502

1.4. En antologías (selección)..... p. 509

2. Bibliografía sobre Lorenzo García Vega..... p. 513

3. Bibliografía general consultada..... p. 590

Introducción. Para una poética de Lorenzo García Vega

En 2004 inscribí mi Doctorado en la Universidad Complutense de Madrid bajo el título general “Pensamiento poético en el Grupo Orígenes”. Pensaba entonces ofrecer una síntesis general de este tema que ya había asediado con anterioridad en varios libros, ensayos, prólogos y antologías, a saber: en los libros *En torno a la obra poética de Fina García-Marruz* (La Habana, 1990), *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima* (La Habana, 1990), *Orígenes: La pobreza irradiante* (La Habana, 1994); en las antologías *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana en el siglo XX* (La Habana, 1999) y *Los poetas de Orígenes* (México, 2002), y en diversos ensayos contenidos en los libros *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético* (La Habana, 2004) y, posteriormente, en *Desde el légamo. Ensayos sobre pensamiento poético* (Madrid, 2007). Sin embargo, si de algo adolecen estos textos es de la poca atención prestada a dos figuras muy importantes de este grupo: Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega, quienes habían terminado por disentir y apartarse críticamente del grupo o de su zona central: José Lezama Lima, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina García-Marruz y Gastón Baquero. He compilado y estudiado la obra de una figura, aunque importantísima, en cierta forma colateral a este grupo: María Zambrano, *La Cuba secreta* (Madrid, 1997) e *Islas* (Madrid, 2007), y, sin embargo, no he hecho lo mismo con los autores señalados. La obra de Virgilio Piñera ha sido muy estudiada en las últimas dos décadas. Pero la de Lorenzo García Vega, no, a pesar del creciente

interés que tiene ahora mismo entre las generaciones más jóvenes de escritores cubanos, y de la recepción que su obra ha provocado, por ejemplo, en Argentina, con cuya literatura la obra de Lorenzo guarda una señalada relación. Toda vez que este autor continúa vivo y produciendo acaso lo más significativo de su obra, decidí centrarme en esta como tema para mi tesis doctoral para tratar de contribuir a llenar el vacío anterior y para de algún modo hacerle justicia a uno de los creadores más interesantes de la literatura hispanoamericana contemporánea.

¿Una *poética* en la obra de Lorenzo García Vega? Aunque acaso el autor nunca respondería afirmativamente a esta pregunta (a pesar de reconocer que es, en el fondo, un “literatoso”), creo que su obra (tan inextricable, explícita y enfáticamente vinculada a su propia vida) detenta como pocas la singularidad que presupone cualquier poética. Su peculiar percepción de la realidad, la cual constituye acaso el más novedoso (y valiente –o inusual-, ya veremos por qué) tema de toda su obra, refrenda esta perspectiva, a la vez que se adueña de una poderosa vocación metapoética. En cierto sentido, todo su discurso no ficcional (memoria, diario, crítica, ensayo, epistolario) -aunque en su caso (y esta es una de sus características más peculiares), estos géneros están invadidos por la ficción, incluso escrituralmente, es decir, por la literatura, aunque, tal vez sea mejor decir, en última instancia, por la imaginación creadora- es el testimonio de un profundo (y legítimo) resentimiento.

¿Resentimiento? Sí y no. Porque lo que a la postre subyace en su mirada es una lucidez acaso fatal, por un lado, y una honestidad poco común, por otro. Cuando digo honestidad no estoy

defendiendo ninguna conciencia moral, sino una suerte de irrefrenable vocación ética tanto para el autoconocimiento del sentido de su vida como para su fidelidad con su escritura, que el propio autor ha calificado como su *oficio de perder*.

Sentirse (saberse) un *raro* desde la niñez; llegar a reconocerse como un *outsider*, un forastero perpetuo de su realidad; y, ¡sobre todo!, tener la increíble fuerza, energía creadora, tozudez, de erigir, frente a esa avasalladora, y fatal, limitación, su ingente obra literaria, no es una aventura fácil ni común. Ella es la que configura su gesto, su ademán creador –talento mediante, por supuesto-, más característico.

Resentimiento, también, porque desde muy joven el autor sintió, neurosis mediante, que iba perdiendo *pedazos de su identidad*, que el mundo que él miraba fija, autistamente (le gusta decir), se desintegraba; que el sinsentido de la realidad era abrumador. Su marca y, a la vez, su fatalidad, es mirar la realidad con esa suerte de exceso de objetividad. Puede resultar polémico afirmar esto, porque podría decirse todo lo contrario: exceso de subjetividad. Sin embargo, aparte de que los extremos se tocan, yo prefiero asumir la índole de su mirada, la fisonomía de su percepción, como la de un observador –testigo, *voyeur*- que no se ilusiona con lo que mira porque su neurosis –*oblomovismo*- le impide, en una primera instancia, participar. Como si tuviera que perder la realidad para luego recuperarla con la imaginación o rememoración creadora. Pero ese retraimiento le hace empero mirar intensa y casi minimalistamente la realidad, la cual se convierte entonces en teatro, representación, escenario para el juego (o la reflexión). Es

por eso, también, que esa realidad puede ser deconstruida a través de incesantes superposiciones, convertida en *collage*, en figuración cubista –lo cual es una forma de domeñarla, de travestirla en literatura, y una forma también de luchar contra su neurosis. Es exceso de lucidez, exceso de percepción, su mayor pecado.

Resentimiento, también, porque el propio autor lo hace explícito con respecto a su relación con el grupo Orígenes, y, particularmente, con José Lezama Lima, su maestro. *Los años de Orígenes* (1978) será su testimonio más explícito en este sentido. Y porque fue a través de esta pasión que el autor encontró la fuerza necesaria para concretar su desvío creador y acceder a su identidad y singularidad creadoras.

En el momento de escribir estas líneas, Lorenzo García Vega (Jagüey Grande, Matanzas, Cuba, 1926) es, junto a Fina García-Marruz, uno de los dos origenistas vivos, toda vez que también fue el más joven integrante del legendario grupo Orígenes. Si obviamos la parca obra de Ángel Gaztelu, y las de Octavio Smith y Justo Rodríguez Santos, las de José Lezama Lima, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García-Marruz, Gastón Baquero e incluso Virgilio Piñera, han sido profusamente difundidas y estudiadas tanto en Cuba como fuera de ella. No ha sido este el caso de la de Lorenzo García Vega, aunque cada vez tenga más repercusión entre los escritores más jóvenes y entre la crítica más exigente, sobre todo aquella hecha por los propios escritores, para los cuales, por lo demás, parece hecha su obra, no para un gran público.

Ya desde su irrupción con *Suite para la espera* (1948), su obra poética ofrecía una cierta extrañeza con respecto a los demás originistas, por su singular vocación vanguardista. La propia crítica -José Lezama Lima, Cintio Vitier, Roberto Fernández Retamar-, lo reconoció de inmediato. Lezama habló de su cubismo, mientras que Vitier trataba de confinarlo dentro de una expresión de *lo cubano* - una de las obsesiones del origenismo- que, si bien no estuvo ausente en su obra, sobre todo en su novela *Espirales del cuje* (1951), marcaba más bien una diferencia que una comunidad, sobre todo con respecto a *lo criollo*, tópico sobre el cual argumenta Vitier en *La luz del imposible*¹. Claro que hubo entonces algunos presupuestos comunes dentro de la diversidad inherente a todo grupo literario, y que García Vega compartió con el resto, pero lo que quiero rápidamente indicar es que, desde un inicio, su peculiar percepción de la realidad lo alejaba más que lo que lo acercaba de la corriente central del origenismo; diferencia que se haría más ostensible posteriormente.

Aunque Lezama se nutrió, sobre todo en su práctica escritural, de la experiencia surrealista, aventuró siempre severos reparos críticos a este movimiento. Lo mismo hizo Vitier y, sobre todo, Fina García-Marruz². No es casual que García Vega tuviera como una de sus decisivas experiencias formativas la lectura de *Trilce*, de César Vallejo. Si bien tanto Vitier como García-Marruz también la

¹ Vitier, Cintio: "Lo cubano y lo criollo (ensayo mínimo)", en su *La luz del imposible* (La Habana, 1957), contenido en Vitier, Cintio: *Obras 1. Poética*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997.

² García-Marruz, Fina: "Orígenes y el surrealismo". *La familia de Orígenes*. La Habana, Ediciones Unión, 1997.

asumieron³, la impronta vallejana obró de manera diferente en estos y en García Vega. Mientras que Vitier y García-Marruz privilegiaban el lado “humano” y cristiano, de Vallejo, García Vega acogió más bien el influjo de su habla poética, rápida, sintética, fragmentada, como desgarrada siempre. El propio Vallejo también distinguió entre un vanguardismo exterior, de juegos formales, y otro más profundo que atañía a una dimensión última de la realidad y del ser humano⁴, que también importaba a García Vega.

Pero lo que es indudable es que la vocación natural, expresiva e imaginativa de García Vega se orientaba hacia una suerte de vanguardismo muy peculiar. Su vocación de *juego*, su obsesión por *lo onírico*, su avasalladora tendencia hacia las analogías insólitas, lo aproximaban a ese linaje creador.

Además, a esto se sumaba su visceral relación con el autoanálisis (psicoanálisis), que no hizo sino incrementarse con los años. Tanto *Los años de Orígenes* (1978) –amalgama de ensayo, testimonio o memoria, incluso novela-, de decidida vocación crítica, su diario *Rostros del reverso* (1977) –continuado ahora mismo con el título *El cristal que se desdobra* (inédito)-, como sus recientes memorias *El oficio de perder* (2004, 2005), denuncian esta actitud central de su cosmovisión creadora y hasta de su actitud vital, con una marca confesional muy acusada. No es ocioso recordar que Freud no fue tampoco bien incorporado por el origenismo (“nos aburría Freud”,

³ Véase, por ejemplo: Vitier, Cintio: “La religiosidad. César Vallejo”. *La luz del imposible* (1957), y “Notas en el centenario de Vallejo”. *Obras 1. Poética*. Ed. cit., y García-Marruz, Fina: “Carta a César Vallejo”. *Las miradas perdidas*. La Habana, Úcar García, S. A., 1951.

⁴ Vallejo, César: *El arte y la revolución*, Lima, Mosca Azul Editores, 1973.

dice García-Marruz⁵), con la excepción del otro disidente del grupo, Virgilio Piñera.

Por si fuera poco, a pesar de que García Vega tuvo una severa –y para él traumática- formación católica jesuita, su ateísmo o, al menos, su agnosticismo, lo separaron también del predominante catolicismo origenista.

Pero lo que constituye su más radical diferencia no tiene tanto que ver con escuelas literarias ni con fuentes filosóficas, religiosas o clínicas –con ser tan importantes- como con la índole de su mirada.

Nos enfrentamos, ya lo decía, a un *raro*. Es decir, a una furiosa singularidad. Pero es que el propio autor es el primero que reconoce esta anomalía de su naturaleza y sabe sacar provecho (literario) de ella. Ante una obra construida desde el *reverso* más profundo, desde la periferia de la tradición, no podemos olvidar el enorme papel que juega en ella la ironía, el perpetuo juego con el lector. Su hiperestésica sensibilidad –casi autista- frente a todo *kitsch* (y en esto es un precursor y no un derivado de Kundera) llega al punto casi inaudito de proponerse construir su universo (su Laberinto, diría él) con los mismos materiales con que se conforma ese tipo de discurso: melodrama, folletín, puerilidad, mitos, lugares comunes, percepción minimalista, vivencias personales, sentimentalidad, etc. Es decir, el autor aprovecha las posibilidades cognitivas ya sedimentadas en un presunto lector ideal, en una determinada tradición, para, desde ese lugar conocido (y legitimado por aquella),

⁵ García-Marruz, Fina: “Orígenes y el surrealismo”. *La familia de Orígenes*. Ed. cit., p.39.

lanzar su contradiscurso. En esto consiste su perpetua extrañeza. El autor nos devela su extraño universo no con transportes fabulosos, con sublimes vivencias míticas, sino con los mismos materiales de que está hecha la más inextricable trivialidad. Aquí sería oportuno citar un pensamiento de Cioran, tan leído por el autor, en *Silogismos para la amargura*: “Sólo intimamos con la vida cuando decimos –de todo corazón- una trivialidad”⁶. Solo que es su singular percepción de esas realidades la que altera la cansina, previsible percepción de esos acontecimientos aparentemente comunes o fácilmente reconocibles. En esto radica en parte su secreto, su talento, pudiera decirse *enfermo*, la fuerza o energía creadoras de su debilidad, la magnitud de su perpetuo fracaso, el poder –nunca mejor dicho, casi autista- de su percepción: la intensidad y concentración de sus obsesiones -pocas, como se verá, pero muy poderosas.

Basta un leve movimiento de la percepción, desde una suerte de *país de al lado*, para hacer estallar todos nuestros códigos cognitivos tradicionales. Claro que esto tiene una raíz surrealista. Pero es muy fácil decirlo. Toda su obra se ha vinculado al experimento de la llamada vanguardia, al menos como fuente. Él mismo lo reconoce aunque también lo haya problematizado. La crítica, también. Pero como se tratará de demostrar a lo largo de todo este libro, esas nociones “literarias” no agotan su singularidad, no nos ayudan en última instancia a comprender lo singular de su ademán. Eso sí, nos sitúan en un territorio conocido (nos ofrecen

⁶ Cioran, E. M.: *Silogismos de la amargura*. Barcelona, Tusquets Editores, 1990, p. 55.

esa tranquilidad), pero no nos explican su verdadero aporte al acervo creador ni nos consuelan con sus lugares comunes.

Claro que todo parte de una fuente común: su romance familiar, y su posterior desenvolvimiento, aquello que hizo de él un raro; pero reparemos ahora en lo obvio: lo que distingue a Lorenzo García Vega del común de los mortales (y permítaseme esta frase hecha) es su voluntad creadora, su capacidad (o necesidad o fatalidad) de devolver, transfigurar sus experiencias personales (su enfermedad), en literatura o, mejor, en testimonio de la imaginación. Esta vocación compensatoria es lo primordial.

Sí, no eludamos lo obvio: su *locura* (neurosis) o, tal vez sea mejor decir, su singularísima percepción de la realidad. Pero ¿de qué nos extrañamos? ¿Y Dostoiewski y Proust y Kafka y Beckett y Artaud? Pero ¿no estamos ahora mismo cayendo en un lugar común? No podemos tratar de explicar su singularidad (la de su percepción) por su presunta (y confesada) locura o neurosis. ¿A dónde nos llevaría esto? A ninguna parte, sin duda. Muchas de las obras literarias más anormales, más *extrañas* (y todas para perdurar deben comenzar por serlo de alguna manera, como advierte Harold Bloom) están escritas por autores para nada sospechosos de estar *locos*: Shakespeare, Dante, Joyce, Conrad... Entonces una de las más difíciles propuestas de este ensayo será la de aceptar lo raro como natural. No caer en su propio juego autoconmiserativo o narcisista, siempre irónico –incluso autoparódico– (común a casi todo creador, lo reconozca o no).

El problema se hace pertinente aquí porque es el propio Lorenzo García Vega el que hace de su “locura”, enfermedad, rareza, psicosis, neurosis, autismo (me gustaría agregar: *oblomovismo*), etc., un tema literario. Es él quien enfatiza, recrea o, lo que es quizás más importante, no rehúye, esconde, sepulta, su debilidad o enfermedad. Porque su lucidez es implacable, en primer lugar, para consigo mismo.

Pocas veces (Kafka sería entonces un ejemplo semejante, y es, por cierto, una referencia recurrente en su diario *Rostros del reverso*) un autor ha sido tan valiente a la hora de exponerse. De una u otra manera, todo auténtico creador lo hace, pero no precisamente en una forma tan explícita y, mucho menos, para erigir desde esa orfandad la fuerza creadora, singular de toda su obra. Al menos, en la literatura cubana, su caso es excepcional. El Zequeira de “La ronda”, o el Samuel Feijóo final, serían sus lejanos pariguales... Pero, aún así, su caso es diferente. Podría alegar muchas razones. Sólo anotaré una: a diferencia de cualquier obra que (talento mediante, por supuesto) (pienso ahora en el misterioso nicaragüense Alfonso Cortez) se beneficie con una dosis de locura, la suya, si de algo peca, hasta por exceso, es de una desmesurada lucidez (con la que hay que tener un extremo cuidado por la mediación, siempre ambivalente, de su poderosa ironía), y de una impronta confesional nada común. Amén de su inveterada susceptibilidad o sensibilidad casi anormal para tratar de eludir autocríticamente todo lugar común, todo aquello que parezca “literatura”, o impostura, o encubrimiento, o *kitsch*, o melodrama. El mismo recuerda la frase que le dijo Lezama: “todo poeta es un farsante”. Su reconocida

deuda con Fernando Pessoa, con Raymond Roussel o con Macedonio Fernández bastaría para reconocer una suerte de estirpe, de escritor alerta contra los peligros de la impostura o del narcisismo intelectual (y ello no impide necesariamente que el escritor no lo sea en grado superlativo). Roberto Arlt, Ramón Gómez de la Serna, Witold Gombrowicz, son otros de sus confesos y evidentes espíritus afines. Y otros más, como ya se tendrá ocasión de comprobar.

El otro problema sobre el que quiero llamar la atención es sobre la índole clínica de su literatura. Casi toda su obra, pero, sobre todo, sus últimos libros, incluyendo sus memorias *El oficio de perder*, secretan un monólogo clínico, una confesión psicoanalítica. Pero, como se tratará de demostrar en este estudio, esto no debe confundirnos a la hora de caracterizar y comprender su poética.

En última instancia, describir esa poética será mi objetivo primordial, y lo haré a través de tres grandes zonas que la nutren: José Lezama Lima y Orígenes, Psicoanálisis y creación, y Obra y vanguardia; a través de estas, se atenderá a las peculiaridades de su obra, también transida por una historia hostil y un largo y traumático exilio. Al hacerlo, se tendrán muy en cuenta sus diarios, memorias y ensayos autobiográficos que, a diferencia con otros escritores, el autor ha prodigado. Sólo otro libro de memorias puede acercarse a la intensidad de los textos autobiográficos de García Vega, *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas. Se cuenta en este sentido con un material inestimable a la hora de describir y comprender su poética, la más de las veces implícita en la obra de

cualquier escritor y no, como en este caso, expuesta más o menos de una manera diáfana (aunque compleja) y recurrente.

No será tanto mi interés el análisis o descripción de sus procedimientos escriturales como el de la exposición de su poética y de su cosmovisión creadora para, luego, desde ese centro, poder comprender mejor la obra literaria.

El capítulo José Lezama Lima y Orígenes atiende a su especial relación con su “maestro”, la cual tuvo una importancia decisiva en su vida. La ambivalencia de su relación y su posterior recepción crítica es uno de los ejemplos más aleccionadores de la universal relación maestro-discípulo. Pocas veces el desvío creador ha sido tan explícita y complejamente expuesto en la literatura contemporánea. La relación con Orígenes en general no es menos compleja. El polémico libro *Los años de Orígenes* y la posterior memoria *El oficio de perder*, ilustran esta relación, que se constituye en un ejemplo paradigmático de la búsqueda de su propia expresión.

A menudo, la relación con la historia y el exilio me conducirá a un ámbito extraliterario, pero no por ello menos importante para comprender el contexto en que se fue configurando su poética, así como la manera singularísima en que García Vega comprende tanto la historia y la cultura cubanas desde ese fenómeno tan interesante que es el exilio.

Dado el poco conocimiento que se tiene, fuera del ámbito de la cultura cubana (e incluso dentro de ella), de su obra, he agregado un

breve capítulo bio-bibliográfico, más una bibliografía comentada todo lo exhaustiva que he podido compilar, para tratar de orientar al lector, y para ordenar, de algún modo, la dispersión que una obra hecha durante un prolongado exilio supone.

Capítulo 1.

Retrato bio-bibliográfico de Lorenzo García Vega

Lorenzo García Vega (Jagüey Grande, Matanzas, Cuba, 12 de noviembre, 1926) no tiene una biografía pública interesante. Es de esos autores cuya obra (su lenguaje) se convierte en el sentido último de su vida, hasta el punto de que ésta es inseparable de aquella. En su caso, además, su obra es como una emanación de su vida. *Lo que voy siendo* (La Habana, 2008, Matanzas, 2009), título de una reciente antología poética suya, indica exactamente esa simultaneidad inacabada de obra y vida. Él es el personaje de casi toda su obra –heterónimos mediante. De ahí que alcance con sus textos autobiográficos o memorias, mezclados a su vez con el diario y el ensayo, una plenitud creadora semejante a la de su obra de ficción (poesía y narrativa), y que se haga muy difícil precisar las fronteras entre todos estos géneros, que se mezclan incesantemente.

Su infancia transcurrió en Jagüey Grande, un pueblo de la provincia de Matanzas. Su familia pertenecía a la pequeña burguesía. Tuvo una infancia normal, hasta feliz, según él mismo ha descrito. A los diez años, el padre obtiene un importante puesto en La Habana y la familia se traslada a la capital. Es el año 1936. Año clave en su vida, como no se cansará de reiterar, porque marca un antes y un después. En el antes (su infancia) quedará todo su imaginario

mítico, como un légamo para su reminiscencia literaria futura; en el después, sobrevendrá la intemperie de su neurosis. Porque a partir de entonces comienzan a manifestarse los primeros síntomas.

Asiste desde 1936 y hasta 1941 al Colegio jesuita de Belén donde tiene una traumática experiencia que lo apartará para siempre del catolicismo. Poco tiempo después, muere su padre. Vive junto a su madre un tiempo de gran estrechez económica. En el Instituto de La Habana, donde no concluye el bachillerato hasta 1945, tiene sus primeras amistades. Hace copiosas lecturas filosóficas, Ortega y Gasset y Unamuno, entre otras. Es el tiempo que denominará como el del *lenguaje de clan*, que cultiva con un grupo de amigos, y que ha recreado en su relato “The Albert House”.

Desde muy joven, la madre había alentado en él su vocación por la literatura. Pero su vida literaria comienza cuando conoce a José Lezama Lima. Es a partir de entonces cuando realiza sus decisivas lecturas literarias alentado por Lezama. “Muchacho, ¡lee a Proust!”, fue la primera frase que le dirigió quien se convertiría en su controvertido Maestro. Es su etapa de “monje loco”, recluido en su habitación leyendo durante dos años, y cursando el que fuera descrito después por Lezama como el mítico Curso délfico. El primer libro que lee: *Los cantos de Maldoror*, del Conde de Lautréamont, lo cual no deja de ser significativo. Forma parte entonces de la llamada generación de Espuela de Plata, revista homónima que dirigió Lezama entre 1939 y 1941, y donde se nucleó por primera vez el posterior grupo Orígenes.

En varias ocasiones, García Vega ha destacado la importancia de su relación con Lezama, no sólo porque significó su verdadera entrada al ámbito de la alta literatura, sino porque lo salvó, en parte, de su insondable enfermedad neurótica, si bien tuvo que pagar un alto precio, pues, hasta cierto punto, tuvo que formar parte de un grupo literario con el que no se sentía profundamente identificado, como se hará ostensible, primero, en *Los años de Orígenes* y, sobre todo, después, en *El oficio de perder*. En cierto sentido, toda su vida posterior ha consistido en la historia de su distanciamiento de esa impronta origenista para alcanzar la singularidad de su expresión, más dentro del ámbito de la vanguardia que del ámbito esencialista o trascendentalista⁷ propios de Orígenes, con la única excepción similar de Virgilio Piñera.

Publica su primer libro, el poemario *Suite para la espera*, en 1948, con una acusada marca vanguardista, tendencia la más genuina de su actual expresión. La crítica, parca, no le es favorable. Forma parte de los “diez poetas origenistas”: José Lezama Lima, Gastón Baquero, Virgilio Piñera, Ángel Gaztelu, Justo Rodríguez Santos, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina García-Marruz y Octavio Smith, reunidos por primera vez ese mismo año por Vitier en *Diez poetas cubanos* (1948), antología comentada en “La Cuba secreta” (*Orígenes*, 1948) por María Zambrano. Posteriormente, también será incluido por Vitier en *Cincuenta años de poesía en Cuba* (1952) y valorada su obra en extenso en *Lo cubano en la poesía* (1958).

⁷ Así los calificó por primera vez Roberto Fernández Retamar en su *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*. La Habana, Orígenes, 1954.

Él es el más joven del grupo, casi en la frontera con la generación siguiente (llamada de los 50, igual que la española), con la que mantiene más relaciones que el resto de los origenistas (cine, narrativa, freudismo, existencialismo, vocación histórica). En 1952 obtiene el Premio Nacional de Literatura con su novela *Espirales del cuje* (1951), donde recrea y de cierta forma mitifica su infancia, dentro del ámbito de la memoria creadora y de *lo cubano en la poesía*, común a Orígenes, inclinación que (siempre alerta contra toda mitificación de la realidad) muchos años después someterá a una severa autocrítica en *El oficio de perder*, cuando tiene la conciencia, incluso, de haber padecido un lenguaje *enfermo*.

Se gradúa como Doctor en Derecho en 1954. Hace dos breves y decepcionantes viajes a España y a Nueva York. Comienza a escribir su diario, publicado en parte después, *Rostrros del reverso 1952-1975* (Miami, 1977), del cual aparecen unos fragmentos en la revista *Orígenes*, donde publica con profusión entre 1944 y 1956.

Tanto José Lezama Lima como Cintio Vitier y María Zambrano – esta última en “La Cuba secreta”, *Orígenes*, 1948- hacen interesantes o polémicas valoraciones sobre su obra primera, en las que, a la misma vez que intentan valorarlo desde los presupuestos origenistas, no pueden eludir sus ostensibles diferencias. En el caso de Vitier, trata de minimizar su vocación surrealista o vanguardista y destacar su impronta cubana. La crítica de Zambrano es un ejemplo de *mala lectura*, porque no atiende a su singularidad o trata de diluirla dentro del espíritu común, ofreciendo una visión falsa del autor.

En 1959, cuando triunfa la Revolución cubana, la recibe con entusiasmo. No era católico, como la mayoría de los origenistas, y, además, tenía una suerte de vocación revolucionaria, tampoco típica del resto de sus integrantes, como luego hará explícito en *Los años de Orígenes* y en *El oficio de perder*. Publica, en 1960, su *Antología de la novela cubana* –donde redescubre al importante novelista cubano finisecular, Ramón Meza-, y sus relatos “experimentales” *Cetrería del títere*, que más tarde considerará –acaso exageradamente– como “un experimento fallido”. En 1961 se gradúa como Doctor en Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana. Comienza a trabajar como responsable de publicaciones en la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, junto a su amigo Mario Parajón. También trabajará como subdirector del centro de investigaciones literarias del Consejo Nacional de Cultura, que luego devino Instituto de Literatura y Lingüística, adscrito a la Academia de Ciencias de Cuba, donde colabora en los trabajos preliminares del futuro *Diccionario de Literatura Cubana*, del que fue, con posterioridad, excluido como escritor. Allí trabaja hasta su marcha al exilio en 1968. Junto a él, además de José Antonio Portuondo, su director, laboran José Lezama Lima, Manuel Díaz Martínez, Ángel Augier, Mario Parajón, Roberto Branly, Armando Álvarez Bravo y Enrique Saíenz, entre otros. Con este último, el más joven, establece una fuerte afinidad. Escribe por entonces los poemas que luego recogerá en *Ritmos acribillados* (1972). Durante este tiempo continúa su tratamiento psiquiátrico, que había iniciado en su primera juventud, justo cuando conoció a José Lezama Lima. Nace su hija, Judit.

Desencantado del rumbo ideológico del régimen político cubano, así como de la llamada cultura revolucionaria, de la que se siente excluido, abandona el país en 1968. Tiene que separarse de su hija, y hasta varios años después no puede lograr su salida de la isla. La conferencia que dicta Cintio Vitier en la Biblioteca Nacional José Martí el 19 de agosto de 1968, intitulada “El violín”⁸, y que marca su conversión a la ideología de la Revolución cubana, es sentida por García Vega como una capitulación del origenismo frente al castrismo. Dentro de un ámbito más amplio, similar perspectiva es sentida frente a su antiguo maestro, Lezama, aunque ésta también está relacionada con la participación de Lezama en el llamado *boom* de la nueva novela latinoamericana a partir de la publicación en 1966 de *Paradiso*. Hasta cierto punto, lo barroco y lo vanguardista se contraponen aquí⁹, aunque ello no excluye también una decepción ideológica.

Pasa un año en Madrid, España, donde reanuda su diario *Rostros del reverso*, y donde descubre el budismo zen. También, inicia una profunda reflexión sobre lo que llama el “conocimiento del exilio”, a la vez que le obsesiona la posibilidad de escribir una novela del exilio. En Madrid, también, se reencuentra con Gastón Baquero, con quien no puede identificarse profundamente, como narra en *Los años de Orígenes*, pero, por razones económicas e incluso políticas, como también expone en el libro antes mencionado, tiene que partir

⁸ Vitier, Cintio: “El violín”, en su *Obras 1. Poética*. Ed. cit.

⁹ Además de sus críticas a Lezama en *Los años de Orígenes. Ensayo autobiográfico*. Buenos Aires, bajo la luna, 2007, y en *El oficio de perder*. Puebla, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial, Colección Asterisco, 2004, es muy interesante la conferencia suya, dictada en Caixa Forum, Madrid, “Maestro por penúltima vez”, publicada en *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (53-54): 5-24, verano/otoño, 2009.

hacia Nueva York (1970-1977), donde trabaja un tiempo en una compañía de seguros; como mensajero, *office boy* y conductor de carritos en la Editorial Abrans, y como portero de una tienda de Gucci, ultimo empleo al que dedica un capítulo en *Los años de Orígenes*. Finalmente, se establece en Miami, ciudad a la que enseguida califica en su diario como Playa Albina, y como ejemplo de un exilio sin rostro, sin identidad, lo que siente como un impedimento para escribir su añorada novela. En determinado momento tiene la intuición de que la solución a este conflicto sería escribir una antinovela. Comienza entonces una profunda transformación vital y cosmovisiva que tiene su vuelta de tuerca más visible en *Los años de Orígenes*. Comienza también su llamado con posterioridad *oficio de perder*. En Cuba, es excluido del *Diccionario de literatura cubana* (1980), publicado por el mismo instituto donde trabajara. Comienza a escribir su libro más polémico y conocido, *Los años de Orígenes* (Caracas, 1979), suerte de catarsis, de revisión crítica del grupo, y autocrítica de toda su vida anterior. Esta crítica la realiza aún desde dentro del origenismo pero va *más allá*, pues alcanza tanto a las generaciones precedentes como a las posteriores a Orígenes, y rebasa el campo literario para abarcar a toda la realidad, la historia insulares. Continúa su ya habitual tratamiento psiquiátrico y profundiza en sus lecturas psicoanalíticas. Etapa de alcoholismo. Participa en la revistas *Exilio* (Nueva York, 1965-1973), dirigida por Víctor Batista Falla y Raimundo Fernández Bonilla, y *escandalar* (Nueva York, 1978-1984), dirigida por Octavio Armand.

Trata de establecerse en Caracas, Venezuela, donde concibe a su heterónimo *Doctor Fantasma* -hasta cierto punto, ya anticipado en su diario-, personaje de su poemario posterior *Fantasma juega al juego* (1978). Octavio Paz le publica en *Plural* el relato “The Albert House” –que luego incluyó en *Espacios para lo huyuyo-*, que recrea la breve etapa jubilosa del llamado “lenguaje de clan” y de sus experiencias esotéricas o espiritistas de su primera juventud, como ha recordado en *El oficio de perder*. En una carta que el autor cita en *El oficio de perder*, le dice Paz de *Rostros del reverso*: “Pero un día- se lo aseguro- su libro será leído como lo que es: uno de los testimonios más lúcidos de estos años infames”¹⁰.

Regresa a los Estados Unidos y se establece en Miami, a la que nombra irónica y ya definitivamente como *Playa Albina*, donde vive hasta hoy junto a su esposa Marta Lindner. Simétricamente, habla de Cuba como de su *Atlántida*. También nombra a Miami como Vilis, ciudad de los sueños –o suerte de cuerpo astral de Playa Albina-, que encarna la parte creadora del exilio y no su intemperie como Playa Albina. Hasta cierto punto, *Vilis* (Paris, 1998) será un intento de concretar su proyecto de antinovela. Otra metáfora de Miami, o Playa Albina, sería la de Disneylandia, como recrea García Vega en *El oficio de perder*, cuando narra su visita o viaje o peregrinación a Disney World. En Miami, no puede acceder a ninguna plaza de profesor, algo que sin duda acrecienta su distanciamiento crítico de la Academia. Antes, en la Cuba revolucionaria también se le impidió ejercer como profesor. Trabaja

¹⁰ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 665.

como *bag boy*, empujando un carrito en un supermercado, hasta que se retira. Colabora con asiduidad con comentarios o críticas literarias o culturales en el periódico *El Nuevo Herald*. También es co-editor de la efímera revista *Újule* (1994), junto a Octavio Armand, Carlos A. Díaz y Manuel Díaz Martínez. En 1991 publica una antología de su poesía edita e inédita, *Poemas para penúltima vez. 1948-1989* (Miami, 1991), que incluye, junto a *Suite para la espera* y *Ritmos acribillados*, los poemas publicados en la revista *Orígenes*, y *Fantasma juega al juego* (1978) y *Bicoca a Pique* (1989), estos dos últimos, poemarios hasta entonces inéditos. Es como un punto de inflexión, un recomienzo. Continúa su diario, *Rostros del reverso*, ahora con nuevo título, *El cristal que se desdobra*, que permanece inédito. En una libreta transcribe sus sueños, experiencia de la cual nace *Vilis* (Paris, 1998), donde ensaya el género japonés *Zuihitsu*: “Colección de fragmentos: anécdotas, anotaciones, observación de cosas curiosas, descripción de sentimientos y cosas por el estilo, todo ello sólo, por casualidad con relación entre sí”. *Vilis*, como ya se sugirió, puede ser considerado una suerte de proyecto de antinovela. Poco antes, había publicado el extenso poema *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas. Fragmento de una Construcción 1936*, (Miami, 1993), los relatos *Espacios para lo huyuyo* (Miami, 1993) y las crónicas ensayísticas *Collages de un notario* (Miami, 1993). En 1999 apareció en Venezuela, *Palíndromo en otra cerradura. Homenaje a Duchamp*, con breves prosas de difícil determinación genérica, aunque con un predominio de la reflexión sobre su poética.

Además de Carlos M. Luis, ensayista y crítico de arte, también vinculado a Orígenes en su juventud, y acaso, junto a Octavio Armand, su amigo más constante en el exilio, en Miami entabla una fuerte amistad con el escritor cubano Carlos Victoria, quien lo estimula a escribir sus memorias *El oficio de perder*, que finalmente se publica en 2004 y 2005 en México y Sevilla, respectivamente. En 2005 publica en Miami sus minicuentos *Papeles sin ángel*, y, en Buenos Aires, *Cuerdas para Aleister*, también minicuentos. En Buenos Aires, se da a conocer la antología, *No mueras sin laberinto. Poemas (1998-2004)* (2005), que incluye, además de Vilis, los libros *Caminandito hasta estar sentado* (1999), *Textilandia Albina* (2004) –ambos inéditos hasta entonces- y *Dos poemas* (2004). En Cuba, aparece una antología prologada y compilada por Enrique Saíenz, *Lo que voy siendo. Antología poética* (La Habana, 2008 y Matanzas, 2009). También en Buenos Aires, en 2007, se reedita *Los años de Orígenes* y se publica su novela (o antinovela o “Proyecto de novela mala”), *Devastación del Hotel San Luis*.

A partir de 1994, cuando se realiza en La Habana un importante homenaje a los cincuenta años de la revista *Orígenes*, un texto sobre *Los años de Orígenes*, de Antonio José Ponte¹¹, desata la polémica en torno a García Vega, pero, a la vez, lo devuelve en cierto modo al espacio literario insular. En el libro de Fina García-Marruz, *La familia de Orígenes*, leído como conferencia final del coloquio, se aprecia la polémica con las ideas de García Vega en *Los años de*

¹¹ Ponte, Antonio José: “Por *Los años de Orígenes*”. *Unión*. La Habana, año VII (18): 45-52, enero-marzo, 1995, y en *El libro perdido de los origenistas*. México, Editorial Aldus, 2002.

*Orígenes*¹², cuando intenta oponer la tesis de *la pobreza irradiante* a la de *la grandeza venida a menos* de García Vega. Ya antes, en la memoria-novela *De Peña Pobre*, Cintio Vitier lo había caracterizado a partir del tópico del *rencor*¹³.

Es entonces cuando García Vega comienza a ser leído por los poetas más jóvenes en la isla. Por ejemplo, un grupo poético cubano, marginal con respecto a la cultura oficial, *Diaspora(s)*, lo siente muy cerca de su cosmovisión por su gesto neovanguardista; por su distancia de la instrumentación de los conceptos de patria, nación, estado (en fin, de los problemas de la identidad nacional); por su marginalidad visceral; por su sabia utilización de la ironía; por el tópico del *juego*; por su incesante crítica a la tradición; por su deconstrucción de toda una serie de mitos nacionales, tanto históricos como literarios; por su apartamiento de cierta sentimentalidad; por su distanciamiento de lo lírico; por su acusada percepción psicosocial; por su perenne alerta contra toda expresión de lo *kitsch* o determinada expresión de lo sublime... Un ejemplo de esta identificación es su prólogo a la antología *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001* (México, 2002), preparada por un integrante de *Diáspora(s)*, Carlos A. Aguilera, “Prólogo sin credenciales”.

¹² García-Marruz, Fina: “El final de Orígenes”. *La familia de Orígenes*. La Habana, Ediciones Unión, 1997. En “Aforismos autistas”, *Cacharro(s). Expedientes(s) 6 y 7 (y medio)*, Juniodiciembre, 2004, García Vega escribió: “¿Por qué, al hablar sobre la familia de Orígenes, me ha crecido esa sola uña, mientras que las demás, acabadas de cortar junto con ella, permanecen igual? Este asunto está tratado en el Bestiario, página 7, párrafo 1 (trato de ser preciso, *por el qué dirán*).”

¹³ Vitier, Cintio: *De Peña pobre. Memoria y novela*. Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S. A., 1997.

Además de Ponte, otros poetas y ensayistas cubanos, de la llamada generación de los ochenta, valoran su obra: Víctor Fowler, Rogelio Saunders, Rolando Sánchez Mejías, Carlos A. Aguilera, Pedro Marqués de Armas, Pablo de Cuba Soria. En 1999, aparece compilado en sendas antologías, *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX* (La Habana), y, en 2002, en *Los poetas de Orígenes* (Fondo de Cultura Económica, México), por quien esto escribe. En 1996 se publican, por primera vez desde su salida del país en 1968, unos textos suyos compilados por mí, precedidos por una presentación de su amigo Enrique Saínz, “Para leer a García Vega”, en la revista *Unión*, publicación en la que aparecerán otros textos, inéditos hasta entonces, en 2002. Por esta época, el autor trata de publicar infructuosamente en Cuba *Los años de Orígenes*. Aún en la actualidad, por motivos extraliterarios, su obra no tiene en su país natal la difusión que merece y que ya ha alcanzado en otros ámbitos del idioma, a pesar de que, muy recientemente, por iniciativa de la poeta Reina María Rodríguez, se ha publicado una antología de su poesía, *Lo que voy siendo* (La Habana, 2008, y Matanzas, 2009), con selección y prólogo de Enrique Saínz. En estos momentos parece probable que, gracias también a la colección de libros que publica en La Torre de Letras la poeta Reina María Rodríguez, se edite en Cuba *Los años de Orígenes* y que García Vega regrese de visita a la isla después de 44 años.

En los últimos años ha viajado a Venezuela, a Puerto Rico, a Santo Domingo, a Brasil, invitado a leer su obra. Pero, sobre todo, ha tenido una gran recepción en Argentina –en 2002 la revista *Diario*

de Poesía le confirió un importante homenaje-, acaso por su afinidad con autores *raros* o de linaje vanguardista como Roberto Arlt y Macedonio Fernández, incluso con Julio Cortázar, o con el otrora exiliado polaco en Argentina Víctor Gombrowicz, o con el también residente durante unos años en ese país Marcel Duchamp, o con el escritor uruguayo Felisberto Hernández, entre otros, ya que su obra, en algunas zonas, roza *lo fantástico*, tal vez, por la singular impronta psicoanalítica de su literatura). Junto a José Kozer y Carlos M. Luis participa del *staff* de Estación Alógena, de Buenos Aires, grupo literario y editorial que incluye a algunos de los poetas y escritores más significativos de Argentina, dentro de una expresión neobarroca y neovanguardista: Reynaldo Jiménez, Roberto Echavarren, Héctor Libertella, Rafael Cippolini, Tamara Kamenszain, Damián Tabarovsky, Julio Azcoaga, Juan Salzano, *ná Khar Ellif-ce*, junto al brasileño Víctor Bueno, el uruguayo Eduardo Espina, o los cubanos José Kozer y Carlos M. Luis, entre otros muchos.

Ha sido invitado en varias ocasiones a España (Islas Canarias, Córdoba), especialmente a Madrid, donde leyó su obra y ofreció un taller sobre *los sueños* en la Casa Encendida, y donde, sobre todo, dio a conocer dos importantes textos: una memorable conferencia sobre su relación con José Lezama Lima, “Maestro por penúltima vez” (Caixa Forum, 2008)¹⁴ y su “Taller del desmontaje”¹⁵ /Homenaje a Joseph Cornell/ (Residencia de Estudiantes, 2007),

¹⁴ García Vega, Lorenzo: “Maestro por penúltima vez”. *Ob. Cit.*

¹⁵ García Vega, Lorenzo: “Taller del desmontaje”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, primavera-verano, 2008.

publicadas ambas en la *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, en la cual también se le había dedicado en 2001 un *Homenaje* al conjunto de toda su obra. Otros importantes homenajes se le han hecho en *Diario de Poesía* (Buenos Aires, 2002) -Daniel Samoilovich es un entusiasta admirador de su obra desde que leyó *Vilis-*, y en las revistas digitales *Cacharro(s)* (La Habana, 2003), *La Habana Elegante* (E. E. U. U., 2007) y en la revista impresa *Matanzas* (Matanzas, Cuba, 2011). También la revista digital brasileña, *Aguhla* (Fortaleza, São Paulo), de Floriano Martins, ha seguido de cerca su obra, como la argentina *tsé-tsé* (Buenos Aires), de Reynaldo Jiménez, y el periódico digital *Diario de Cuba* (Madrid), en la sección 'Para leer', hecha por el escritor Antonio José Ponte.

Sus últimos libros, compilaciones o series de microrrelatos o minicuentos: *Son gotas del autismo visual* (Ciudad de Guatemala, 2010) y *Erogando trizas donde gotas de lo vario pinto* (Madrid, Ediciones la Palma, 2011). En 2011, también, se reedita en Ediciones Barataria, en Sevilla, *Vilis y Palíndromo en otra cerradura (homenaje a Duchamp)*, con prólogo del escritor argentino Patricio Prom.

Durante los años 2010 y 2011 muchos textos suyos aparecieron en el blog, hecho junto a la escritora Margarita Pintado, *Ping-Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar)*, un proyecto creador que se adaptó muy bien a la brevedad de los textos que suele escribir García Vega. Allí aparecieron poemas, minicuentos, textos en prosa (de alguna forma hay que llamarle a sus textos de ficción), reflexiones, cartas, correos electrónicos, que recibía de otros

escritores o artistas, sueños..., en fin, un espacio de libre invención. Su coautora y amiga, la escritora Pintado Burgos, realiza en estos momentos su tesis doctoral “Derroteros y derrotas: Lorenzo García Vega y la victoria pírrica del escritor menor”. En julio de 2011 García Vega inicia otro blog en colaboración, *La Nieta del Prócer. Lorenzo García Vega/ Mauro Cesari*, con el escritor argentino Mauro Cesari, quien, además, pretende editar el diario inédito de García Vega, *El cristal que se desdobra*.

Pero, como ya advertía, la mejor manera de conocer su vida es a través de su obra autobiográfica: *Rostros del reverso*, *Los años de Orígenes* y *El oficio de perder* -éste último, como un *aleph* de su vida y obra-, con una intensidad en sus percepciones y una inusual vocación testimonial muy poco frecuentes en el ámbito de la cultura iberoamericana.

Sin ánimo de ser exhaustivo, muchas pudieran ser las lecturas decisivas de García Vega en diferentes momentos de su vida. Su capacidad de mimesis es muy singular. Aparte de una copiosa lectura de textos psicoanalíticos -muchos decisivos para su vida y obra-, y además de la lectura y el conocimiento directo de José Lezama Lima, y de las lecturas derivadas del Curso délfico lezamiano, pueden destacarse la de *Trilce*, de César Vallejo; *Moby Dick*, de Herman Melville; *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust; las de los surrealistas franceses (André Breton, Benjamín Péret, Pierre Reverdy, Guillermo Apollinaire, Max Jacob *et al*); las de James Joyce, Joseph Conrad, Franz Kafka, Gastón Bachelard, José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Ramón Gómez de la Serna, Ludwing Wittgenstein, Carl Husserl, Norman O. Brown,

Diane Arbus, Susan Sontag, Roger Callois, Jonathan Swift, Peter Handke, Eduardo Mallea, Rainer Maria Rilke, José Antonio Ramos Sucre, Vicente Huidobro, Juan Emar, Fiodor M. Dostoiewsky, Anton Chejov, Octavio Paz, Gertrude Stein, Henry Miller, Alain Robbe-Grillet, Raymond Russell, Fernando Pessoa, William Burroughs, Witold Gombrowicz, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Clarise Lispector, Georges Perèc, Jean Baudrillard, Krishnamurti, Emil Cioran, entre otras muchas. Además, cabe añadir su encuentro con las obras de Marcel Duchamp, Joseph Cornell y Joseph Beuys y, en general, con las artes plásticas. Asimismo, es un amante del cine silente, que ha dejado una huella muy fuerte en su obra e, incluso, en su percepción de la realidad. También la música: John Cage o Thelonious Monk, por ejemplo.

En estos momentos, Lorenzo García Vega es, junto a García-Marruz, el otro origenista vivo –aunque desde hace años no se reconozca como tal-, y en plena actividad creadora. Si fue considerado durante décadas un escritor menor dentro de Orígenes y, en general, dentro de la literatura cubana; si fue desconocido, no publicado en su país, durante más de treinta años; si en la diáspora fue también preterido, última y paradójicamente, es considerado por los escritores cubanos más jóvenes, tanto de la isla como de la diáspora, una de las voces más incitantes e interesantes de la literatura insular, e, incluso, por la crítica extranjera más exigente, como uno de los creadores más originales de las letras hispanoamericanas contemporáneas.

Capítulo 2.

LEZAMA Y ORÍGENES

I

I. 1. El Curso délfico

“Muchacho, ¡lee a Proust!” . Con esta frase, dicha por José Lezama Lima (el futuro maestro) a un joven desconocido (el joven fáustico), Lorenzo García Vega, en la librería La Victoria, de La Habana, al final de la década de los años treinta del siglo pasado, se inicia una de las aventuras literarias más pletórica de sentido polémico de las letras hispanoamericanas, además de una de las relaciones más interesantes desde la perspectiva del maestro y el discípulo.

La frase tiene un componente iniciático y está preñada de futuridad. García Vega, según ha confesado, leyó varias veces *En busca del tiempo perdido*. “El Divino Marcelo”, llama con frecuencia a Marcel Proust. Y la memoria será uno de los componentes más fuertes –estructural y cosmovisivamente- de su poética.

García Vega atravesaba entonces por una fuerte depresión. Estaba poseído por una gran avidez cognoscitiva pero se encontraba en un momento crítico y de una gran vulnerabilidad. Leía libros sobre filosofía -Unamuno, Ortega- en la colección Tor. Pero quería adentrarse en la literatura. Hasta cierto punto, precisaba de un maestro. Nace así el llamado Curso délfico¹⁶, a través del cual

¹⁶.Sobre el Curso délfico, véase: Lezama Lima, José: *Diarios 1939-1949 /1956-1958*, compilación y notas de Ciro Bianchi Ross. La Habana, Ediciones Unión, 2001. [“C.B:- ¿Sería demasiado pedirle una relación aproximada de los libros incluidos en el Curso? J.L.L.: -La lista resultaría demasiado larga, y yo tengo una memoria prodigiosa, pero no puedo recordarlos todos. A modo de ejemplo y referencia podría decir que la relación incluye textos como *El*

García Vega tuvo acceso a toda la biblioteca de Lezama. Es su etapa de “monje loco”, según la ha descrito en *El oficio de perder*. Rápidamente, leyó todo ese archivo de sabiduría. Aunque el primer libro que Lezama le recomendó fue *Los cantos de Maldoror*, del Conde de Lautréamont, fue a través del sentido (o de la ambigüedad de sentido) de la memoria, como recreación constante de una identidad siempre cambiante o en perenne crisis, que García Vega emprende el difícil camino de búsqueda de su propia expresión y singularidad creadoras¹⁷.

gran Meaulnes, de Fournier, *Al revés*, de Huysmans, todo Platón, Rilke y Dostoyevski. *Los cantos de Maldoror*, de Lautréamont, *Conversaciones con Goethe*, de Eckerman, *Doktor Faustus*, de Mann, *Mario el epicúreo*, de Pater, *Gaspar de la noche*, de Bertrand...Y en otra dimensión, *Psiqué*, de Erwin Rohde, *El otoño de la Edad Media*, de Huizinga, *El amor y Occidente*, de Rougemont, el *Tao Te King*, de Lao Tsé, *El libro de los muertos* y muchos, muchos más. C.B.: -¿Su obra, Lezama, está incluida en el Curso? J.L.L.: -No, mis libros, no están incluidos en el Curso, pero se supone que quien lo recibe ha de estar familiarizado con mi obra. Un detalle importante y dos condiciones. El curso se basa en una sentencia del Oráculo de Delfos. Aquélla que dice: Lo bello es lo más justo, la salud, lo mejor; obtener lo que se ama es la dulce prenda para el corazón. Esa frase antecede a todas las restantes sobre las que hay que meditar a lo largo del Curso. El nuevo lector no ha de dejarse impresionar por las frases o párrafos que yo he subrayado en los libros de mi propiedad; debe buscar sus propias frases. Y no debe jamás prestar los libros que ha recibido. Si lo hace, queda fuera del Curso, y más aún, la sinagoga del infierno será para él.] Véase, también: Pereira, Manuel: “El Curso délfico”, en Lezama Lima, José: *Paradiso. Edición crítica*. Ed. cit. (Se remite a la Bibliografía), y Prats Sariol, José: “El Curso délfico”. *Casa de las Américas*. La Habana, (152), septiembre-octubre, 1985, y .Prats Sariol, José: *Lezama Lima o el azar concurrente*. Madrid, Confluencias, 2010. Pueden servir como complementos, el muy interesante texto de Nancy Calomarde (*Diario de Cuba*, 12 de febrero, 2011): “¡Cómete este libro, Lezama!”. En el blog *Laberintos. Arte, literatura, investigación y didáctica*, con entrada del 14 de junio de 2009, puede leerse el siguiente post: S/A: “Curso délfico”.

¹⁷ Es muy interesante el post de Rafael Rojas “El joven poeta lector”. *Libros del crepúsculo. Filosofía, historia, literatura y política*, viernes 5 de noviembre, 2010: “Releí la *Suite para la espera* (1948) de Lorenzo García Vega en busca de algunas imágenes de creía recordar: un buitre tras las rejas, flamencos desnucados, tumbas rojas, niños semidesnudos disfrazados de vikingos, un buey henchido, las insoportables campanas de los predicantes, noches de Matanzas, delfines de algodón, heliotropos, focas, caracoles... Encontré, sin embargo, un joven poeta, de apenas 22 años, que afirma sus lecturas. “Sí, he sido lector de Lautréamont” – dice-, como si confesara una culpa o se defendiera de quienes le reprochan algún desvío. Y luego, la “frente estrujada de Blake”, y Conrad y Verlaine y Vallejo y Whitman. Los libros juveniles son un tema clave de ese poemario de García Vega. En “Conjurios del lector”, por ejemplo, se entabla el diálogo entre lectura y dispersión, entre el libro y sus fugas. El lector parece conversar con el libro, pedirle disculpas por perder la concentración, a ratos: “Ya vuelvo, libro. Invernadero, ventana, han desplazado nuca/ Han dicho que tedioso horizonte, y

Acaso el verdadero Curso délfico sea en realidad el que informa la misteriosa relación de cuatro personajes literarios de *Paradiso* y *Oppiano Licario*: Oppiano Licario con José Cemí, y Editabunda con Fronesis¹⁸, aunque también Ynaca Eco Licario, hermana de su mentor, Oppiano, establece una profunda relación con Cemí y con Fronesis, la cual puede considerarse como una prolongación carnal y sapiencial de la ascendencia de Oppiano¹⁹. Además del testimonio de García Vega en *El oficio de perder*²⁰, al menos dos escritores han reclamado explícitamente dicho magisterio: José Prats Sariol y Manuel Pereira. En “Cuadernos de apuntes” (1939?-1958?) y en el “Diario” (1956-1958), de Lezama, si algún testimonio puede encontrarse sobre el Curso délfico, es con respecto a García Vega²¹. Más allá del contenido literario, irónico y lúdico de la descripción posterior (escrita u oral) de Lezama²² -“Creo que el mismo Lezama supo reírse de este rasgo suyo”, apunta Ponte en *El libro perdido de*

que frente de rebuscados espejos/ tiene el lago/ He vuelto al libro; digo que vuelvo el mascoteo de mis manos/ Que orla, parla, y tarde se han vencido”.

¹⁸ Véase: Lezama Lima, José: *Oppiano Licario*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977, Capítulo IX, pp.247-252.

¹⁹ Es muy importante considerar el ensayo de Enrico Mario Santí: “*Oppiano Licario*: La poética del fragmento”. *Escritura y tradición*. Barcelona, Editorial Laia, 1987.

²⁰ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., pp. 341-342. Escribe aquí García Vega: “estuve dos años seguidos, día y noche, leyendo los libros que me prestó Lezama. / El primer autor que leí fue el Conde de Lautréamont. / Aquellos dos años fueron una experiencia alucinante. / Dos años alucinantes, como de monje loco, leyendo día y noche. / Una vez, de estar el día entero leyendo en un sillón, se me hizo un quistecito en el brazo. / Tuve que amarrar una almohadita al brazo del sillón donde leía. / Leí a Marcel Proust de una manera obsesiva. Una lectura (de tal manera quería empaparme con el mundo del divino Marcelo) con fetichización, o con lo que Rank llamaría una fragmentación, pues me leí (¡cosas de loco!) toda la *Búsqueda del tiempo perdido*, utilizando un endemoniado método de repetir frases, párrafos, y páginas. Un método enloquecido que me obligó (y confieso que me da vergüenza decir esto), cuando mi lectura se interrumpía por cualquier motivo, a anotar con números, al borde de la página de la novela, las veces que me faltaba por volver a leer la página, el párrafo, y la frase en la que se había interrumpido la lectura. Como se ve, un buen ceremonial obsesivo...”

²¹ Véase: Lezama Lima, José. *La posibilidad infinita*. Archivo de José Lezama Lima. Introducción, transcripción y notas de Iván González Cruz. Madrid, Editorial Verbum, 2000.

²² Lezama Lima, José: *Diarios (1939-1949 / 1956-1958)*. Ed. cit. Véase: “Apéndice”: «Asedio a Lezama Lima», 'El Curso délfico', pp. 161-164.

*los origenistas*²³-, considero que si hubo alguna vez un alumno de ese hipotético curso, fue García Vega²⁴, quien es el único –si descontamos a otros origenistas, señaladamente Vitier y García-Marruz- que puede llamarse con propiedad discípulo de Lezama, en tanto cumplió toda su etapa formativa a la vera de su maestro en el momento de la conformación del grupo Orígenes. En efecto, Vitier y García-Marruz, también pueden reclamar la condición de discípulos, en un sentido más mediato y diferente, aunque no por ello menos profundo. Otros son, sencillamente, lezamianos o escritores que han recibido su influjo, ya sea directamente o a través de sus lecturas. La vivencia de la etapa germinal del grupo Orígenes

²³ Ponte, Antonio José: “Por *Los años de Orígenes*”. *El libro perdido de los origenistas*. Ed. cit., p. 92.

²⁴ En una importante entrevista que le hiciera a García Vega, Carlos Alberto Aguilera (“La Devastación. Conversación con Lorenzo García Vega”. *Crítica*. Puebla, (93): 46-61, junio, 2002), se puede leer lo siguiente: “-¿Participó usted del Curso délfico o de algo parecido con Lezama? -Yo le debo mi primer libro, *Suite para la espera*, a Lezama, porque si hay alguien que dio un Curso délfico -el famoso curso con el que han jodido y comemierrado tanto- fui yo. Soy la única persona que se leyó completa la biblioteca de Lezama. Recuerdo que una vez le dije, dentro de estos complejos que uno tiene con respecto a la formación intelectual de uno: “Lezama, pero yo no he podido viajar, no he podido estar en el extranjero nunca...” Y él me dijo: “Veguita –él me decía Veguita–, pero tuviste como maestro a la principal figura de la literatura cubana. Ni te quejes de eso ni te hacía falta haber ido a ninguna parte. La principal figura de la literatura española e hispanoamericana soy yo, y yo fui tu maestro. Así que tuviste completa la cosa.”- ¿Qué tiempo duró este curso?- El Curso délfico fue de dos años. Dos años en los que Lezama me prestó libros todas las semanas. Comenzamos con el Conde de Lautréamont. Me dijo: “Por aquí hay que empezar.” Después Proust. En el momento que conocí a Lezama casi no tenía lecturas literarias. No había querido hacer lecturas de ese tipo hasta no tener una persona que me orientara. Tenía algunas lecturas de filosofía, de otros géneros... Eso sí, al ver mi repudio Lezama no trató de insistirme nunca con tomismos ni catolicismos endemoniados...” En otra entrevista, la que le hizo Carlos Espinosa en *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21/22), verano/otoño, 2001, apuntó García Vega al respecto: “en el Curso délfico de que habló Lezama (fui el que recibí durante dos años, de manera exhaustiva y con rigor implacable, la orientación y las lecturas dirigidas del Maestro, tal como él lo señaló al hablar sobre el Curso délfico)”, y también: “siempre me he estado haciendo de un collage de influencias en las que Macedonio Fernández, Raymond Rousell, Juan Emar, el *Ferdydurke* de Gombrowicz y Pessoa, son los ancianos de esa tribu mía donde hay hasta una calle que lleva el nombre del venezolano Ramos Sucre. Collage de influencias, pues, que se inició con *Los cantos de Maldoror* (recuerdo que el Maestro, al entregarme el texto de Lautréamont, me dijo: «Por aquí hay que empezar. Esto es el comienzo de todo») en aquel único Curso Délfico que llegó a dar Lezama, y del cual yo fui el único discípulo”.

es determinante para una verdadera relación maestro-discípulo. Aparte del testimonio de García Vega, el más vivencial y profundo desde la perspectiva que aquí me interesa, los dos testimonios más interesantes y “literarios” sobre el mítico Curso délfico pueden leerse en “El Curso délfico”, de Manuel Pereira²⁵, y en *Lezama Lima o el azar concurrente*, de José Prats Sariol²⁶. Otro gran lezamiano fue Severo Sarduy, quien se autoerigió en discípulo, como puede apreciarse a través de su propio testimonio en “Un heredero”²⁷, amén de la peculiar “mala lectura” que hizo de Lezama (digo con término de Harold Bloom) con su obra²⁸. En *Los años de Orígenes*, García Vega dedica un capítulo a la crítica del neobarroco de Sarduy, con mucha ironía sobre esa ascendencia – incluso, en *Vilis*, el narrador, como jugando, alcanza a afirmar: “En realidad, yo soy el único heredero de Orígenes”²⁹-, lo que ha sido a su vez criticado por Duanel Díaz en *Límites del origenismo*³⁰. A pesar de que, por ejemplo, Prats Sariol reclama también ser un

²⁵ Pereira, Manuel: “El Curso délfico”. En: *Ob. cit.*

²⁶ Prats Sariol, José: *Lezama Lima o el azar concurrente*. Ed. cit.

²⁷ Sarduy, Severo: “Un heredero”. En: Lezama Lima, José: *Paradiso*. Edición crítica. Ed. cit. Para el crítico Gustavo Guerrero, en su “A la sombra del espejo de obsidiana” (Sobre Sarduy y Lezama). *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, (563), mayo, 1997, este texto constituye una respuesta a las objeciones que le hace García Vega en *Los años de Orígenes*. Acaso esta inferencia de Guerrero provenga del siguiente comentario de Sarduy: “Pero quizás heredar a Lezama sea, sobre todo, asumir su *pasión*, en los dos sentidos del término: vocación indestructible, dedicación, y padecimiento, agonía. Saber que el descifrador, precisamente porque impugna y perturba el código establecido, está condenado a la indiferencia, o a algo que es peor que la franca agresión: la sorna. Cualquier detalle puede servir de enseñanza ensangrentada a los detractores –su sexualidad, por ejemplo-”, p. 597.

²⁸ Véase: González Echevarría, Roberto: *La ruta de Severo Sarduy*. U. S. A., Hanover, Ediciones del Norte, 1987, y Guerrero, Gustavo: *La religión del vacío y otros ensayos*. México, FCE, 2002, pp. 185-204. Utilizo el término de Bloom, “mala lectura”, con el sentido que le confiere en su libro *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila, 1991, esto es, con el sentido primordial de “desvío creador”.

²⁹ García Vega, Lorenzo: *Vilis*. Paris, Éditions Deleatur, Colección Baralanube, 1998., p. 23.

³⁰ Díaz, Duanel: *Límites del origenismo*. Madrid, Editorial Colibrí, 2005.

“heredero”³¹, hay una diferencia entre ambos, pues Sarduy estableció con su obra y su pensamiento una relación directa con la obra de Lezama –el llamado neobarroco-; creó o construyó una singular descendencia o prolongación creadoras, donde no se limitó a una imitación epigonal, o a sentirse agraciado por realizar determinadas lecturas sugeridas por un maestro, sino que realizó una especial relectura de la obra de Lezama en función de su poética personal: exactamente una “mala lectura” en el sentido bloomniano. Las polémicas que ello ha suscitado –incluso, García Vega³² o García-Marruz mediante³³, entre otras- sólo prueban la original descendencia de Sarduy. García Vega lo critica desde una cosmovisión y poética diferentes, crítica que también vale entonces para su referente primigenio, el propio Lezama. García-Marruz lo critica como tratando de salvaguardar la pureza del referente, por lo que se erige entonces en guardiana de un legado que en realidad no le pertenece más ni menos que a Sarduy o que a cualquier otro escritor. En este sentido, García-Marruz defiende a Lezama desde una perspectiva epigonal, porque presume, en última instancia, de participar en la esencia de la cosmovisión lezamiana, y trata de defender su pureza, algo que no tiene ningún sentido desde una perspectiva literaria que sea creadora. La legitimidad de la apropiación de Lezama por parte del autor de *Barroco*³⁴ descansa

³¹ Prats Sariol, José: *Ob. cit.*

³² García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit.

³³ García-Marruz, Fina: *La familia de Orígenes*. Ed. cit.

³⁴ Sarduy, Severo: *Barroco. Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974. Véase también los siguientes textos de Sarduy: *La simulación*. Caracas, Monte Avila Editores, 1982, “Dispersión /falsas notas (homenaje a Lezama)”. *Mundo nuevo*. (24): 5-17, junio, 1968, y “Un heredero”, en Lezama Lima, José: *Paradiso. Edición crítica*. Ed.cit. Roberto González Echevarría remite a sendas entrevistas a Severo Sarduy por Emil Rodríguez Monegal publicadas en *Mundo nuevo*. (2), agosto, 1966 y *Revista de Occidente*.

justamente en su singularidad. Las diferencias, tanto a nivel de poética como de cosmovisión, por parte de García Vega, de García-Marruz o de cualquier otro, son importantes sólo para comprender las poéticas o la cosmovisión de estos pero no pueden constituirse en argumentos legítimos para devaluar la poética sarduyana. Es decir, podemos estar de acuerdo o no con los reparos que le hace a la poética del autor de *Cobra*, por ejemplo, García-Marruz, pero esto sólo implicaría un juicio de valor en sí frente a ella, pero no frente a la relación Lezama-Sarduy³⁵.

No puedo sino asentir, por el valor suscitante de sus argumentos, ante la tesis de Sarduy en “Un heredero”, la cual comienza con una significativa cita de Heidegger:

Hölderlin es el antecesor de los poetas en tiempos de aflicción. Es por eso que ningún poeta de nuestra edad podrá sobrepasarlo. El antecesor, sin embargo, no se escapará hacia el porvenir, sino al contrario, vuelve desde él, de modo que sólo en el advenimiento de su palabra el porvenir está presente³⁶.

(93): 315-343, diciembre, 1970. Pueden consultarse, además: López Lemus, Virgilio: *La imagen y el cuerpo: Lezama y Sarduy*. La Habana, Ediciones Unión, 1997, Ponce de la Fuente, Héctor: “Severo Sarduy o el sentido de saber de dónde son los cantantes”. *CyberHumanitatis*. Universidad de Chile, (23), invierno, 2002, y de Albin, María C.: “La poética de la ausencia en Severo Sarduy y José Lezama Lima”. *Revista de estudios hispánicos*. Vol. 35 (1): 49-72, 2001, entre otros artículos. Pero el estudio acaso más completo de la poética sarduyana es el debido a González Echevarría, Roberto: *La ruta de Severo Sarduy*. U.S.A., Hanover, Ediciones del Norte, 1987. Del mismo autor puede consultarse también: “Són de La Habana: la Ruta de Severo Sarduy”. *Revista Iberoamericana*. pp. 725-740. También Duanel Díaz le dedica una gran parte de su libro, *Límites del origenismo*, a la impugnación que hacen García-Marruz y García Vega de Severo Sarduy.

³⁵ Para el sentido de este estudio sólo me interesan, en última instancia, los juicios de García Vega, en tanto son exponentes de su poética y de su singular relación con su maestro.

³⁶ Citado por Sarduy, Severo: “Un heredero”. *Paradiso*. Edición crítica. Ed. cit., y tomado de *Por qué los poetas*, 1946, p. 590, de Heidegger.

Lezama, para Sarduy, es ese antecesor, con el sentido de un contemporáneo que viene del porvenir, donde está implícito el desafío creador que enarca. Más adelante expresa: “Herederero es el que descifra, el que lee. La herencia, más que una donación, es una obligación de hermenéutica. Herederero es el que, gracias a la fulguración de un desciframiento, se apodera instantáneamente de un saber”³⁷. Y, sobre todo:

El herederero pues, al descifrar, funda. La interpretación es un cimiento. Pero si Lezama, como Hölderlin, es el antecesor, el adelantado, el que vuelve desde el porvenir, ¿cómo heredar no lo que nos precede, sino lo que nos sucede, lo que vendrá después de nosotros y que nadie puede sobrepasar? Quizá, *descifrando a contracorriente*, haciendo con la lectura que su palabra advenga para que el porvenir se convierta en presente, en presencia. Heredar a Lezama es practicar esa escucha inédita, única, que escapa a la glosa y a la imitación. Adivinar, más que descifrar (...) deconstruir, más que estructurar³⁸

Es obvio que Sarduy, de algún modo, se está defendiendo de la crítica de que fue objeto por su peculiar apropiación de Lezama, pero, a la vez, está desplegando una muy interesante concepción sobre la relación maestro-discípulo. Lo curioso es que esta concepción, en cierto modo antrópica, también fue asumida por Vitier con relación a José Martí, cuando afirmaba, por ejemplo, que Orígenes iba hacia Martí, o que Martí estaba en el futuro. Este tipo de movimiento simbólico y profético –y de innegable espíritu católico y teleológico- también lo utiliza para tratar de releer a Orígenes como productor de una cultura *para* la Revolución. Tanto

³⁷ Sarduy, Severo: “Un herederero”. *Ob. cit.*, p. 596.

³⁸ Ídem, p. 597.

Duanel Díaz³⁹ como Antonio José Ponte⁴⁰ han desmontado e ironizado este tipo de relectura viteriana. Una cosa es que, como aventurara Borges⁴¹, un gran escritor cree a sus precursores –tesis que aprovechó Bloom-, o, como implica el movimiento de Sarduy: que un “heredero” se vea obligado a realizar un desvío creador o “mala lectura” de su antecesor; y otra, que estas implicaciones literarias se extrapolen a la Historia misma para de alguna manera encontrarle un sentido tanto al pasado como al presente, con un evidente deseo de ajustar el sentido de su vida retrospectiva y -no puedo sino reconocerlo- oportunamente.

Por otra parte, no puede confundirse discípulo con epígono, o con aquel que libremente toma a Lezama como importante referente literario. El discípulo puede asumir el legado de su maestro de diferentes maneras. Tres formas muy diferentes, por ejemplo, serían las de García Vega, las de Vitier-García-Marruz, y la de Sarduy. La que aquí me interesa, la de García Vega, podrá apreciarse en *Los años de Orígenes*, *El oficio de perder* y en “Maestro por penúltima vez”. Pero un discípulo tampoco es quien sencillamente lee una relación de libros. Un discípulo es quien comparte con su maestro momentos difíciles; quien recibe, sobre todo, su magisterio oral, mayéutico, socrático, y no sólo literario sino vivencial, incluso ético. Un discípulo es quien recibe una sabiduría, una cosmovisión y es capaz de transmutarla en una obra singular. Y no es sólo quien recibe un legado que lo anonada o paraliza sino quien, incluso,

³⁹ Díaz, Duanel: *Límites del origenismo*. Ed. cit.

⁴⁰ Ponte, Antonio José: *El libro perdido de los origenistas*. Ed. cit.

⁴¹ Borges, Jorge Luis: “Kafka y sus precursores”. *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza Editorial, 1976.

siente la necesidad de cuestionarlo, o de prolongarlo creadoramente. Un discípulo es quien, también, puede negar a su maestro. O quien, por ejemplo, ilustra las diferentes maneras (entre otras) que describe Bloom en *La angustia de las influencias* de establecer una relación agónica con su maestro o precursor o antecesor, y de realizar una “mala lectura”. Un ejemplo paradigmático, por ejemplo, sería el que ilustra la compleja relación entre María Zambrano y su maestro, José Ortega y Gasset⁴². Aunque, a diferencia de los ejemplos que propone Bloom, la relación maestro–discípulo, aunque puede coincidir en parte con la relación entre el poeta fuerte o primigenio y el poeta posterior, es más íntima, más directa y, a menudo, más difícil.

Habría que preguntarse también sobre el sentido profundo que tiene el magisterio para el propio maestro. Es indudable que Lezama tenía una vocación pedagógica. El Curso délfico –ironía y juego mediante- sería un ejemplo. Aunque todo en Lezama tiene una raíz irónica, es esa misma raíz la que posibilita la extensión creadora de su legado. La generosidad con que Lezama prestaba sus libros a varios amigos en distintas épocas es una prueba, entre otras, de esa disposición. No creo que Lezama tuviera un dogma sobre la relación maestro-discípulo, ni que aspirara a una relación autoritaria, por muy armónica que esta pudiera ser, como sucede en el budismo, por ejemplo, donde el discípulo debe seguir fielmente las enseñanzas de su maestro, algo no muy diferente, por cierto, de

⁴² Moreno Sanz, Jesús: *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano. El eje del hombre y lo divino, los inéditos y los restos de un naufragio*. 4 volúmenes. Madrid, Editorial Verbum, 2008.

la concepción griega antigua. La relación esencial entre Oppiano Licario-José Cemí (Editabunda-Fronesis) consiste sobre todo en el fruto de una conjunción, mediante la cual Cemí refuerza una vocación poética que ya poseía como substrato, por lo que hay entonces una relación dialéctica. El maestro, por su parte, si la relación es lo suficientemente creadora, vivirá entonces de algún modo a través de su discípulo, en una suerte de resurrección imprevisible o desconocida; a lo que, dentro de su sistema poético del mundo, pudiera corresponder la categoría de relación poética que Lezama nombró como “el cubrefuego de la imagen”, y que también ilustra la pervivencia de Oppiano Licario en Cemí y en Fronesis; de alguna manera, su hermana Ynaca supone un complemento del maestro, ya que prolonga el legado de aquél en ambos, particularmente en Cemí, con quien terminará casándose y teniendo un hijo, lo que pudiera comprenderse como el esencial aporte femenino del magisterio. De algún modo, Cemí incorpora a su maestro, pero no para reproducirlo. Como diría Nietzsche, lo importante es el flechazo, no el blanco (frase que Lezama gustaba citar). Es decir, lo importante es el camino que se abre, la vocación que se cumple, más que el resultado, aunque este corone la relación. El maestro, en todo caso, ayuda a despertar el ánimo, como diría el gitano Melquíades en *Cien años de soledad*⁴³.

El propio Lezama tuvo una relación muy semejante con su madre. Como describe en *Paradiso*, su madre espera que el hijo ofrezca su

⁴³ La cita textual es la siguiente: “Las cosas tienen vida propia (...), todo es cuestión de despertarles el ánimo”. García Márquez, Gabriel: *Cien años de soledad*. Madrid, Alfaguara, Real Academia Española, p. 10.

testimonio, prosiga la historia familiar, prolongando un legado. Y, a la vez, la madre le trasmite una sabiduría⁴⁴. Pero el hijo sabe que tiene que separarse de la madre, como se reconoce en “Llamado del deseoso”: *Deseoso es aquel que huye de su madre (...) Deseoso es dejar de ver a su madre (...) Ay del que no marcha esa marcha donde la madre ya no le sigue, ay (...) El deseoso es el huidizo (...) y ¿de dónde huimos, si no es de nuestras madres de quien huimos (...)*⁴⁵. Pero este es el testimonio poético de un Lezama joven. El Lezama final, en *Oppiano Licario*, a través de Editabunda (una viejita, suerte de vidente, “en estado de gracia”, dice), refuerza la idea de que el discípulo tiene que reproducir de algún modo el *camino* de su maestro (aunque no dice que el resultado tenga que ser exactamente el mismo):

pero tú volverás a caminar los caminos que él recorrió y lo que tú hagas será la reconstrucción de aquel libro suyo *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas*, que el ciclón arremolinó y perdió sus páginas quedando tan sólo un poema. Oye: tu vida será por ese poema que te mandó Cemí, la reconstrucción de aquel libro que podemos llamar sagrado, en primer lugar porque se ha perdido. Y ya desde los griegos, todo lo perdido busca su vacío primordial, se sacraliza⁴⁶.

Más adelante, le dice: “Pero también has venido a conocer a tu madre. Pero eso también forma parte de tu vida en la que ya está la de Oppiano Licario”⁴⁷. A continuación, Editabunda le describe las

⁴⁴ Véase: Arcos, Jorge Luis: “José Lezama Lima a través de *Paradiso*.” *Orígenes. La pobreza irradiante*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994.

⁴⁵ Lezama Lima, José: ‘Llamado del deseoso’, de “Aventuras sigilosas” [1945]. En *Poesía completa*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985.

⁴⁶ Lezama Lima, José. *Oppiano Licario*. Ed. cit., p. 248.

⁴⁷ Ídem.

distintas etapas del Curso delfico⁴⁸. Pero también le dice que después de enseñarle el Curso delfico, le dirá cómo podrá ver a su madre (lo que acentúa el contenido profundamente vital del curso, porque sólo después de adquirir “el conocer por la imagen”, podrá entonces recuperar-reconocer a su madre muerta-resurrecta). Todo el objetivo del Curso parece estar encaminado a despertar el poder creador en el discípulo: “Así esas lecturas te darán un impulso, una forma de ganar la carrera temporal, sentir cómo tú mismo eres tierra germinativa y por último cómo llegarás a la muerte”⁴⁹. Y esta sabiduría, acaso de antiguo linaje estoico, conjura entonces - según Lezama- la creación de la mayor imagen creada por el hombre: la Resurrección, que contrapone a la imagen de la muerte en Heidegger. Y entonces le entrega acaso el mayor misterio:

Todo eso forma parte del Curso delfico, pues ya verás al final cómo la madre viva y la muerta son la raíz de la verdadera sabiduría. La madre viva puede ser uno mismo, que encontramos en la madre o en Eros, en el amor y la madre muerta que es la sabiduría, la cifra descifrable de cada persona. Quien no se convierte en su madre y no busca a su madre no ha vivido, no ha justificado el don que le dieron de vivir. No merece aquella dulzura del aire, de que nos habla el Dante⁵⁰.

En este párrafo completa acaso el poema “Llamado del deseoso”, pero se hace explícito asimismo el superobjetivo experiencial, vital, creador también en este sentido, del Curso.

Esa “cifra descifrable” de cada persona, ¿no podría resonar para un García Vega -siempre en busca del sentido, de la identidad perdida-,

⁴⁸ Ídem, pp. 249-252.

⁴⁹ Ídem, p. 251.

⁵⁰ Ídem, p. 252.

como el necesario conocimiento o autoanálisis? Porque, incluso, si libremente remedáramos la paradójica percepción poética lezamiana, podría lo mismo afirmarse: la cifra indescifrable de cada persona para buscar el sinsentido, reverso más cercano a García Vega. Hasta cierto punto –especulo ahora- ¿no donó también Lezama a García Vega, como Oppiano Licario a Cemí, la noción del vacío creador?

En última instancia, lo importante será que de la conjunción maestro-discípulo emerja un tercer elemento desconocido e imprevisible, algo que está en la raíz poética de su sistema poético del mundo, como puede apreciarse en “Universalidad del roce”: *El gato copulando con la marta / no pare un gato / de piel shakespiriana y estrellada / ni una marta de ojos fosforescentes. / Engendran el gato volante*⁵¹, versos, por cierto, repetidos por Editabunda en su diálogo con Fronesis. García Vega, en un momento tremendo de su libro *Los años de Orígenes* (1979), expresa que quiere creer que a Lezama le hubiera gustado, que de alguna manera esperaba, su testimonio: “Pero, en los meses en que he escrito estas páginas, he entendido que él quería este relato mío de lo que pasó, así como he entendido que en mis *herejías*, Lezama fue, y sigue siendo, mi maestro”⁵². Esto está dicho en el último párrafo del libro, inmediatamente antes de su conmovedor final:

Y, ya lo he dicho en estas páginas, no he logrado resolver mi rencor con Lezama. Pero, en los meses en que he escrito estas páginas, he entendido que él quería este relato mío de lo que pasó, así como he entendido que en mis *herejías*, Lezama fue y

⁵¹ Lezama Lima, José: 'Universalidad del roce', de “Fragmentos a su imán”. En *Poesía completa*. Ed. cit.

⁵² García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., p. 337.

sigue siendo, mi maestro. No, no he podido resolver mi rencor con Lezama, ni he podido resolver mi rencor con aquellos años de Orígenes. Pero no olvido la ejemplar lucha de los origenistas, así como no olvido la grandeza de Lezama, ni olvido lo cubano y tierno de Lezama. Así que puedo decir – tengo cincuenta años, soy un notario no-escritor, soy un exilado- que pese a todo, no vacilaría, en cualquier otro infierno, volver a emprender con la aventura de Orígenes. No, no he podido resolver mi rencor con Lezama. Pero puedo terminar el relato de estos años de Orígenes con una comida cubana, en una noche cubana. Allí estaba Lezama, con su alegría salvaje. Eran los primeros años de Orígenes. Teníamos, entonces, la fe en nuestra marginalidad, pero quizás ya sabíamos de esta nieve frente a la cual nos íbamos a encontrar. Y fue algo ingenuo, pero fue algo último. Y sé que Lezama lo supo oír, y quisiera que Lezama lo volviera a oír. Pues fue que uno mismo, todos, alguien, puede volver a repetir: “Lezama, nosotros no lo olvidaremos nunca⁵³”.

Pero, unos párrafos antes, había criticado duramente al Lezama poseído por los fantasmas, por “los muertos *de la grandeza venida a menos*”, por el fantasma del boom, del barroco, y agrega, acaso injustamente: “¿Cómo no se ha entendido lo ridículo y lamentable de esas entrevistas, donde Lezama habla de su destino de escritor como algo impuesto por su mamá?”⁵⁴. Digo que *injustamente* porque García Vega acaso literaliza demasiado; quiero decir, García Vega, como un personaje de *La Celestina*, rebaja todo lo simbólico o trascendente que puede haber en el discurso lezamiano a su literalización más radical; literalización que puede comprenderse como uno de los modos en que lee *desde el reverso*. Es cierto que esto lo hace porque busca en Lezama “al hombre detrás de aquél

⁵³ Ídem, pp. 337-338.

⁵⁴ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., p. 336.

que habla, o de aquél que escribe”⁵⁵, vitalismo implícito en el Curso délfico, y que recuerda otro momento de *Los años de Orígenes* en que García Vega evoca, a propósito del pintor Arístides Fernández, aquella pobreza última, aquella humanidad, de Lezama, que encarna otra de las lecciones que recibió de su maestro⁵⁶. Al final de estas importantes argumentaciones finales, García Vega, sin embargo, pondera: “Es difícil, así, abandonar el tiempo de la circularidad, y afrontar el tiempo de la fe. Lezama, y la mayor parte de los origenistas, no pudo dar ese salto. Es difícil culparlos”⁵⁷.

Pero, además, un lector de Freud, como lo fue García Vega, no podía desconocer la parte esencial que le toca al discípulo (sujeto deseante) en la relación: una parte activa, y, desde la perspectiva que nos ocupa, entonces creadora, lo que ya aproxima esta problemática a las ideas de Bloom, quien, por cierto, también descende de Freud. El hecho de que García Vega narre su encuentro con el maestro, hasta cierto punto, como una casualidad o una fatalidad -pero ¿no escribió Lezama que “todo azar tiene su justificación”?- en el sentido de que fue su necesidad de encontrar un maestro, por un lado, y el abismo psíquico ante el que se encontraba en ese preciso momento, por otro, lo que determinó que el discípulo se aferrara a su maestro más allá de que este no compartiera exactamente la vocación literaria y la cosmovisión (vanguardismo, ateísmo) de su discípulo, no contradice el tipo de dependencia que entonces se creó, sobre todo porque Lezama no le

⁵⁵ Ídem, p.

⁵⁶ Véase: García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit. y *El oficio de perder*. Ed. cit.

⁵⁷ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., p. 337.

imponía, hasta cierto punto, aquella parte que el discípulo rechazaba, como reconoce el propio García Vega⁵⁸. A diferencia de los otros discípulos (¿acaso celosos?)⁵⁹, sobre todo Vitier, quien constantemente enfatizaba las comunidades de García Vega con el grupo y soslayaba o minimizaba sus diferencias, los juicios que se conservan de Lezama sobre la obra de García Vega no traducen la misma actitud⁶⁰. Lezama sólo se resiente de su discípulo cuando, ya García Vega en el exilio, éste no le escribe. Es un reproche desde la amistad⁶¹. El poema que le dedicara Lezama vale por un breve ensayo por la intensidad de su percepción y por la confraternidad

⁵⁸ Véase: Aguilera, Carlos A.: “La devastación. Conversación con Lorenzo García Vega”. Ed. cit.

⁵⁹ Una reacción tópica al respecto puede apreciarse, por ejemplo, en: Estefanía, Carlos Manuel: “José Prats Sariol y el estado de malestar” (entrevista). *Baracutey cubano*, viernes 28 de abril, 2006. Dice allí, José Prats Sariol: “El Curso délfico (la abertura palatal, el horno transmutativo y la galería aporética) es mi mayor orgullo iniciático, como he escrito en varios ensayos. Ahora preparo *Lezama Lima: el azar concurrente*, libro donde dedico una zona al promotor cultural y al singular maestro...Tuve el privilegio —y recibí el compromiso— de la amistad de Lezama, que bautizó a mi hija Ariadna para que fuéramos compadres, co-padres. El desafío de su obra es más fuerte que los avatares políticos, algo intolerable para una ideología totalitaria, para un líder que se ha identificado —como Hitler y Stalin— con el país. Cree que es Cuba, perversa sinécdoque. Lezama y su galaxia sabrán sacudirse ese polvo radiactivo, como la cultura cubana. Una vez tuve que rectificarle al amigo Severo Sarduy el título de su excelente estudio para la edición crítica de *Paradiso*. Había escrito “El heredero” y aceptó el cambio por “Un heredero”... La vanidad de algunos ha sido y es vergonzosa, para colmo llena de mentiras, como algunos de los “testimonios” oportunistas que se recogen en el libro *Cercanía de Lezama*. Este año leí otro embuste en Alemania... Lezama da lustre, ah, el ser humano y sus miserias. Él mismo se reía irónicamente de los que tras el Caso Padilla y el Congreso Nacional de Educación y Cultura (abril de 1971), dejaron de visitarle, de llamarlo, de mencionarlo. Como sabes, no le publicaron más hasta después de su muerte, en 1976. Inmediatamente el Poder se quiso adueñar de quien ya no era espina sino rosa”. Según está implícito en este juicio, Prats Sariol se considera otro heredero de Lezama. Con independencia de que sería imposible entrar a comparar lo que devolvió Sarduy a partir de su lectura creadora de Lezama y lo que devuelve Prats Sariol, resulta curioso que éste no se canse de minimizar, criticar, denostar incluso, la importancia de la obra y hasta de la persona misma de García Vega con argumentos de una bastedad empecinada, como podrá apreciarse en algunas entradas de la Bibliografía sobre Lorenzo García Vega. Tampoco, en este caso, la obra de ambos resiste la más mínima comparación.

⁶⁰ Véase Bibliografía sobre Lorenzo García Vega en este libro.

⁶¹ Lezama Lima, José: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Prólogo de Eloísa Lezama Lima. Introducción de José Triana. Madrid, Editorial Verbum, 1998.

amistosa que emana⁶². En cierto sentido, la intuición de Vitier del *rencor* que latía en lo profundo de García Vega puede conducir a la especulación de si en lo más recóndito Vitier no deseaba oscuramente la disidencia del otro discípulo, con quien Lezama parecía mantener una relación de mayor intimidad. Cuando lo describe en su memoria-novela *De Peña Pobre*, lo hace *aparte* del resto de los origenistas, y de esta manera:

...la pequeña comunidad de amigos, entre los que se contaba el más joven, entrevisto por *Kuntius* en la casa de Trocadero, a la que el neófito asistía regularmente, a la hora del crepúsculo, como devoto del Maestro. Siendo todavía casi un adolescente, sus grandes ojos grises como abrigados por lágrimas, su risa nerviosa que lo sacudía todo como a un fotingo cuando le daban «cranque», sus labios mordidos un poco al estilo del Maestro, pero, si uno se fijaba bien, con neurosis más recortada y centrípeta, el peinado de viejo notario de provincia y la holgada ropa del cuarentón aburrido del casino, denotaban una extraña vocación de anacronismo que con el tiempo se revelaría como fatalidad de desajuste y de rencor. Así lo llamaría *Kuntius*, usando su palabra preferida, *Rencor*, aunque también se le podía llamar *Reverso* o *Destartalo*. Este joven ardía como una llama atormentada, oculta y fija⁶³.

La frase “que con el tiempo se revelaría como fatalidad de desajuste y de rencor”, puede hacer pensar en que Vitier, al escribir estas páginas, ya había leído *Los años de Orígenes* (1979). Sin embargo, si nos guiamos por la fecha de redacción de esta parte de la novela - noviembre de 1976-enero de 1977-, no sería así. Sí podía haber leído *Rostros del reverso* (1977) y algunos fragmentos de este diario publicados en *Orígenes*, lo que explicaría la pertinencia de

⁶² Lezama Lima, José: *Poesía completa*. Ed. cit. Véase la transcripción del poema en la nota (...) del capítulo Psicoanálisis y creación.

⁶³ Vitier, Cintio: *De Peña Pobre. Memoria y novela*. Ed. cit., p. 85.

los motes. Muy posteriormente, en *El oficio de perder* (2004), García Vega respondió a este retrato:

Yo siempre andaba vestido de saco y corbata (¡qué extraño todo esto!), pues desde el comienzo de mi adolescencia yo había escogido ese atuendo (muy raro me parece todo esto). Así que Cintio Vitier, en *De peña pobre*, su malucha memoria-novela, dice de mí, al hablar de aquellos tiempos de la escalinata: (...). Es decir, que aunque dentro de un librito pobre, Cintio tiene el acierto de reflejarse a sí mismo, y a sus ancestros (“el peinado de viejo notario”, es el de don Medardo, el padre de Cintio), en el espejo de provinciano aburrido que yo le ofrezco, desde la escalinata de la Universidad. Aunque, mejor acierto hubiese tenido Cintio si, analizando lo que le rodeaba, hubiese encontrado que mi ropa ancha de casino era el anverso, o el reverso, de su ropa estrecha de matancero estreñado, o sea, si hubiese analizado que ambas cosas, anverso y reverso, pertenecían a dos pobres diablos –él, pobre diablo en pulmón de hierro, y yo, pobre diablo en lo mío- que teníamos que vivir en los rígidos ceremoniales de Orígenes⁶⁴.

(Es muy curioso que Vitier haya observado: “sus labios mordidos un poco al estilo del Maestro”, porque quién sino otro discípulo celoso hubiera podido notar esta ¿semejanza?, ¿imitación?, ¿coincidencia?)

Quizás sería conveniente ahora hacer un poco de historia literaria, aunque antes debo hacer una aclaración: en la rememoración de García Vega sobre su relación con Lezama hay dos momentos: el primero, el de *Los años de Orígenes*, cuando -como él mismo reconoce- todavía se sentía de algún modo preso de una dependencia y, por ello mismo, compulsado a liberarse de ella; y, el segundo, el del *El oficio de perder*, ya más libre, más distanciado o

⁶⁴ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., pp. 419-420.

liberado de aquella dependencia. En este último libro, el García Vega más reciente, alcanza a escribir:

Es verdad que en *Los años de Orígenes*, ese texto “origenista” con el cual ya no me identifiqué, hablé con exaltación, todavía, del carrusel de un grupo donde, si había un eterno retorno, yo no vacilaría –dije– en volver a montar uno de sus caballitos. Pero ya no es así. / “Evidentemente, nunca se es del todo el mismo, de un año para otro, de la hora anterior a la que le sigue”, dice Robbe-Grillet en sus memorias, *El espejo que vuelve*. / Y yo puedo añadir que no sólo yo no soy el mismo que escribió *Los años de Orígenes*, sino que, en el momento en que lo escribí, yo todavía esperaba que la respuesta de los “origenistas” correspondería a la de un grupo de poetas, y no a la de un grupo de tartufos y sepulcros blanqueados que resultaron ser (y ni hablar de la respuesta de amigos que conocieron, con todos los detalles, y mejor que muchos origenistas, los abusivos y sombríos hechos que, entre otros motivos, me llevaron a escribir *Los años de Orígenes*. Pero...⁶⁵

Según el testimonio del propio García Vega en *El oficio de perder*, una parte considerable de lo que había escrito sobre su nueva visión de “los años de Orígenes”, decidió borrarla (“borré lo que había escrito”, dice, luego de leérselo a Carlos Victoria), por lo que, para acercarnos a su visión actual, al menos en lo que concierne a su relación con su maestro, me remitiré al final de esta primera parte del presente capítulo a su conferencia “Maestro por penúltima vez”. Pero algún atisbo encontramos en *El oficio de perder* que ya demuestra la evolución de su dependencia-independencia, desvío, etcétera, para con Lezama. Por ejemplo, cuando se refiere a su encuentro inicial con su maestro, dice:

⁶⁵ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., pp. 318-319.

Ahí fue una iniciación en la literatura que comenzó, ya dije, con el Conde de Lautréamont, pero por la cual tuve que pagar un precio muy alto. El precio de sentir amenazadas las quebrantadas fuerzas con que había entrado en la adolescencia, al tener que enfrentarme a una figura demoníaca, y por lo tanto oscura, como lo fue Lezama. / Lezama, desde un principio, pudo darse cuenta de la gran crisis en que yo vivía (él mismo llegó a decirme que *le habían temblado las piernas* cuando supo de mis obsesiones con la cuchillita de afeitar, así como él fue quien en ese momento me buscó un psiquiatra, el médico Eduardo Valdés Santo Tomás), pero sus demonios, y su alucinatorio fetichizar la realidad en un complejo fragmento que más que un puro juego de imágenes, o que un delirante, supuestamente gnóstico, o lo que carajo se le ocurrió soñar *Eros*, resultaba ser un amasijo de contradicciones y enfermizas visiones, a veces lo llevó a confundir su ayuda a mi dramática incapacidad para poder afrontar del todo lo que me rodeaba, con una perversa (masturbatoria) perspectiva de ser él como el maestro manipulador de un discípulo jodido. // (...) Me agarré a un grupo que nunca fue mi grupo (esto, que los origenistas no eran mi grupo, es cosa que todavía no lo había comprendido del todo, cuando escribí *Los años de Orígenes*), así como me agarré a una figura como Lezama. Un personaje que quizás fue la encarnación de la figura arquetípica del Sabio (la capacidad poética de Lezama era verdaderamente alucinante), pero también un personaje que encarnaba todo el endiablado reverso que puede haber en la figura del Sabio. // Yo pude expresarme, sí, a través de la ayuda que pudo darme Lezama, pero también me enfermé más de lo que estaba como consecuencia del peso de su relación. Una relación que siempre me hizo sentirme culpable por haber tenido la debilidad o la necesidad de apoyarme en un maestro que, aunque en lo que le permitieron sus demonios, supo que yo estaba gravemente quebrantado, no pudo evitar un tipo de relación manipuladora con escenas a lo barón de Charlus, que siempre me resultaron abominables por no merecerlas yo, ya que nunca fui homosexual⁶⁶.

⁶⁶ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., pp. 343-344.

Después de esta tremenda confesión, que ayuda en parte a comprender la compleja relación maestro-discípulo que se verificó entre Lezama y García Vega, -y sobre la que volveré más adelante-, podemos proseguir con el relato literario.

No hay dudas sobre la diferente manera en que García Vega, por un lado, y Vitier y García-Marruz, por otro, asumieron el legado de Lezama. Este podría ser un tópico muy vasto, por lo que trataré, en las consideraciones siguientes, de ceñirme a lo fundamental.

En la tradición literaria cubana, alguna semejanza pudiera encontrarse entre el grupo de poetas modernistas que se reunieron en torno a Julián del Casal: Juana Borrero, Carlos Pío Uhrbach y Federico Uhrbach. Ninguno de estos poetas pudo sustraerse a la profunda influencia del autor de *Bustos y rimas* y *Nieve*. Sólo Borrero, en su epistolario con Carlos Pío, comenzó a desenvolver una pasión que pudo desviarla de su ídolo si no hubiera muerto tan prematuramente. En este caso, estos discípulos se comportaron como epígonos. No pudieron rebasar a (ni desviarse de) su precursor. Unos años después, José Manuel Poveda también tomó a Casal como modelo y tampoco pudo ir mucho más allá de su predecesor: acentuó el costado simbolista y decadente de Casal más que el parnasiano, aunque hay que reconocer que pudo insuflar a su gesto de un intenso *pathos*. También su colega Regino Boti, luego de su parnasianismo inicial, ensayó años después una fuga hacia la vanguardia, pero no fue sustantiva. En todo caso, García Vega no lo reconoció nunca como un compañero de viaje o un punto de referencia.

En el grupo Orígenes nadie pudo siquiera imitar la fuerza y la profundidad de la irrupción lezamiana. Bien miradas las cosas, fuera de algunas comunidades muy generales, los poetas de Orígenes, escrituralmente, fueron muy diferentes entre sí. Mientras Lezama conformaba poco a poco su poderoso pensamiento poético –el cual llegó a denominar como un sistema poético del mundo-, a través de su poesía, su ensayística y, por último, sus novelas *Paradiso* y *Oppiano Licario*; mientras se sucedían las revistas que finalmente derivaron en *Orígenes*, el resto de los integrantes del que se reconoció después como grupo Orígenes –antes, por ejemplo, Lezama hablaba de la generación de *Espuela de Plata*- iban publicando también sus obras poéticas y, en algunos casos, sus ensayos y críticas, fundamentalmente Vitier y García-Marruz. Paralelo a la obra de Lezama, fue Vitier quien, en *Diez poetas cubanos* (1948), *Cincuenta años de poesía en Cuba* (1952) y, sobre todo, en *Lo cubano en la poesía* (1957), fue configurando un pensamiento que abarcaba el gesto coral del origenismo, aunque muy atento siempre a las señales lezamianas. Hacia el final de la revista, cuando sucede la escisión interna que trajo consigo la duplicación de dos números y, finalmente, la derivación polémica de *Ciclón*, ya Orígenes es reconocido como grupo por sus impugnadores José Rodríguez Feo y Virgilio Piñera y, en general, por la crítica coetánea. De esta manera, inmediatamente antes del triunfo de la Revolución cubana –alrededor del año 1957, Vitier dicta las conferencias que luego publicó como *Lo cubano en la poesía* (1958)-, el grupo era una realidad, si bien, como ha reconocido posteriormente García Vega, ni él ni Lezama estaban necesariamente de acuerdo con todas las propuestas vertidas en

aquel libro. Gastón Baquero había dejado de colaborar en *Orígenes*, al dedicarse al periodismo cultural; Piñera, quien ya desde *Poeta* había comenzado a marcar su diferencia, terminó escorándose hacia el proyecto editorial de *Ciclón*, y hacia una cosmovisión radicalmente diferente. Al final, además de Lezama, quedaban Vitier, García-Marruz y Diego como la parte más visible del grupo, junto a García Vega –quien fue, aparte de Lezama, el origenista que más publicó en *Orígenes* junto a Roberto Fernández Retamar y José Rodríguez Feo–, pero con su latente diferencia (que Vitier siempre trató de soslayar), y otros dos poetas con obra menos visible, aunque no por ello menos importante, como es el caso, sobre todo, de Octavio Smith, y el padre Ángel Gaztelu –este último, suerte de representante para los origenistas católicos de la mediación con la Iglesia.

En el canon que fue configurando Vitier, siempre a partir de la impronta lezamiana, hubo dos tópicos sobresalientes: la poética de lo cubano y la poesía como una manera cognitiva de penetrar la realidad, esto es, un pensamiento poético omnicompreensivo. Una muy importante proyección ontológica la brindó María Zambrano (la “sacerdotisa” del grupo, la llama García Vega) con su ensayo “La Cuba secreta” (1948)⁶⁷.

Pero sobre lo que quiero llamar la atención es sobre un punto muy singular: fue sobre todo Vitier quien contribuyó entonces a la definición tradicional de *Orígenes*. Con posterioridad a 1959, también, aunque ya con una “mala lectura” muy marcada, a la que

⁶⁷ Zambrano, María: “La Cuba secreta”. *Orígenes*. La Habana, año V (20): 3-9, invierno, 1948.

se suma García-Marruz con *La familia de Orígenes* (1997). Pero no sólo Orígenes fue definido y luego redefinido por Vitier, sino también Lezama, sobre todo después de su muerte. Estos discípulos validaban a Lezama con la esperanza de que, a su vez, Lezama pudiera validarlos a ellos, y, en general, validaban también a un Orígenes a su medida. Tras el descomunal elogio que le prodigan a Lezama, hay una suerte de rebajamiento, porque obvian muchas facetas creadoras o polémicas de su maestro. Acaso fue la imbricación de Lezama, de Orígenes y de ellos mismos, dentro del ideario de la Revolución cubana, la adecuación más escandalosa - aunque no la única- de su “mala lectura”.

Si atendemos a la historia del grupo, con sus comunidades y con sus diferencias, con sus continuidades y con sus discontinuidades, podemos constatar que lo que tanto Vitier como García-Marruz enfatizaron o aislaron como la esencia del origenismo: poética de la memoria y un acendrado pensamiento poético, es, en realidad, un desprendimiento cosmovisivo de una parte, si bien muy importante, de la poética de Lezama. Además de en Lezama, poética de la memoria hubo en Vitier, García-Marruz y Diego; muy circunscrita al sentido origenista, se halla también en *Espiraes del cuje*, de García Vega (luego esta poética en García Vega adquirirá un sentido más allá de esa comunidad inicial). Con respecto al pensamiento poético, fue Lezama su mayor creador. Vitier y García-Marruz partieron siempre del pensamiento de su maestro, y lo expusieron en forma clara y distinta aunque a través de su “mala lectura”. Ni Diego, ni Smith, ni Baquero, desarrollaron propiamente un pensamiento poético. El que está infuso en sus obras poéticas

sirve para aislar sus singulares e importantes poéticas individuales, pero no alcanza a adquirir una proyección cosmovisiva que permita estudiarlo como un corpus orgánico de ideas estéticas. Piñera⁶⁸, como se sabe, terminó desarrollando una cosmovisión radicalmente diferente, al igual que García Vega.

Entonces, de acuerdo con estos presupuestos, habría que convenir en que lo que reconocemos como pensamiento poético origenista es, sobre todo, el poderoso imaginario lezamiano, muy a menudo *matizado* por las lecturas (o “malas lecturas”, en el sentido de Bloom) de Vitier y García-Marruz. Aquí opera una comunidad cosmovisiva muy importante: el acervo de contenido religioso, concretamente católico, de Lezama y sus dos discípulos. Pero estos sólo aportaron una visión muy parcial a la multifacética, proteica y a menudo nada ortodoxa catolicidad de su maestro. Incluso, nociones como la de la pobreza irradiante (ya en la época de la Revolución) o el nacionalismo teleológico y teológico en que derivó la poética de lo cubano -por parte de Vitier y García-Marruz- en la época aludida, son ejemplos, en todo caso, de sus “malas lecturas”. Con respecto a la fuente primigenia, el imaginario o sistema poético de Lezama, ellos agregaron su relectura, a menudo interesada y, aunque no empobrecedora, unilateral. En esto consiste en todo caso su *desvío*, si es que puede considerarse como tal. La manipulación llegó al extremo de incluir también a María Zambrano dentro de las coordenadas de su lectura nacionalista

⁶⁸ En “*La isla en peso*, de Virgilio Piñera” (Arcos, Jorge Luis: *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético*. La Habana, Ediciones Unión, 2003), y en: “Notas sobre el canon (Introducción a un texto infinito sobre el canon poético cubano)”. *Desde el légamo*. Madrid, Editorial Colibrí, 2007, atiendo a la agónica relación entre Piñera y Lezama.

(martiana), antrópica y teleológica. A veces Vitier y García-Marruz semejan a aquellos intelectuales españoles de la Contrarreforma, defendiendo y prolongando un castillo aislado, un ideal sólo para ellos no venido a menos, en una época de franca decadencia.

Lezama, por su parte, como poeta fuerte que era –primigenio, no derivado-, no reconoce nunca ningún precursor. En todo caso, si hubo alguno, fue Martí. Hay otros candidatos: Platon, Dante, Goethe, Proust, Góngora, San Juan de la Cruz... En una interesante entrevista, su hermana, Eloísa Lezama Lima, ha relatado que Lezama, en su juventud, decía de memoria discursos de Martí frente al espejo. En el excelente ensayo “La poesía es un caracol nocturno”, García-Marruz aborda la extraña relación de Lezama con Martí, a quien Lezama no dedicó nunca ningún ensayo, aunque sí muchas y decisivas referencias. Ella quiere a toda costa descubrir el martianismo esencial de Lezama, a pesar de que inicialmente no vio a Lezama como descendiente de Martí, sino de Casal⁶⁹. Con posterioridad, Vitier trató de refrendar dicha relación en su compilación *Martí en Lezama*⁷⁰, como parte ya de su estrategia teleológica, nacionalista y martiana de la década de los años noventa. No es casual que García Vega, como también Piñera⁷¹, disienta de este Martí esencialista construido por Vitier y García-Marruz en numerosos e importantes estudios. No es casual tampoco la precisión que hace esta última de la relación Lezama-Martí en

⁶⁹ García-Marruz, Fina: “Lo Exterior en la poesía”. *Orígenes*. La Habana, año IV (16). 16-21, invierno, 1947.

⁷⁰ Vitier, Cintio: *Martí en Lezama*. La Habana, Ediciones Unión, 2000.

⁷¹ Piñera, Virgilio: “La Amistad funesta”. *Poesía y crítica*. Prólogo de Antón Arrufat. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

“La poesía es un caracol nocturno”, cuando afirma que Lezama estaba más cerca de Martí que de Casal, y más cerca de San Juan de la Cruz que de Góngora⁷². No es casual tampoco que no sólo García Vega sino, sobre todo, una parte de la llamada generación de los ochenta y noventa lean a un Martí diferente⁷³.

Desvío creador sí hubo en Piñera y en García Vega, quienes lograron configurar poéticas y, sobre todo, cosmovisiones, antagónicas o, simplemente, diferentes a las del referente primigenio: Lezama, y, por supuesto, a las de sus más cercanos discípulos: Vitier y García-Marruz, y, en general, a la de todos los demás: Baquero, Diego, Smith, Gaztelu. Claro que toda esta argumentación no implica que tanto Vitier como García-Marruz, como Baquero o Diego, no desarrollaran también poéticas individuales muy singulares y poderosas, unas más explícitas que otras.

Lo que sí debe señalarse con respecto al binomio Vitier-García-Marruz, es que, diferencias entre ellos mediante, tanto en sus obras poéticas como ensayísticas -componente intelectual más orgánico y lógico en Vitier, o componente imaginal más acentuado en García-Marruz, entre otras-, las cosmovisiones y las derivaciones ideológicas, incluso políticas, de ambos son casi idénticas, además de la trayectoria vital, fuentes formativas, etcétera. Esto refuerza la tendencia, presente en ambos, de construir una lectura de Orígenes

⁷² García-Marruz, Fina: “La poesía es un caracol nocturno”. *Ensayos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2003.

⁷³ Véase: Rojas, Rafael: *José Martí. La invención de Cuba*. Madrid, Ed. Colibrí, y Ponte, Antonio José: “El abrigo de aire”. *El libro perdido de los originistas*. México, Aldus, 2002, entre otros ejemplos.

semejante, amén de ser entonces también semejante su relación con el Maestro. De ahí que se pueda establecer una muy pertinente comparación entre el desvío creador de García Vega y la “mala lectura” de aquellos de Lezama. No es casual que la visión crítica que ambos tienen de García Vega sea casi idéntica. Y no es casual tampoco que cuando García Vega exprese sus diferencias con el origenismo, amén de las que expresa sobre Lezama, tenga muy presentes las que mantiene con Vitier-García-Marruz, quienes, además, son los que poseen un cuerpo de ideas que, partiendo de las de Lezama, ha ayudado a configurar el rostro tradicional del origenismo. Es por ello también que hay una muy notable diferencia en la relación contradictoria, ambivalente o ambigua (vaivén entre anverso y reverso) que mantiene García Vega con Lezama y la casi siempre unívoca que sostiene con Vitier-García-Marruz. Si García Vega tuvo que romper una fuerte dependencia fue con Lezama, su maestro, no con Vitier y García Marruz. Pero su distanciamiento del origenismo pasa, además de para con Lezama, por ambos. Por esta y por otras muchas razones ya expuestas, y por otras que se traerán a colación con posterioridad, es que se hace tan necesario confrontar muy frecuentemente el pensamiento y las actitudes de García Vega con el de estos dos brillantes discípulos del mismo maestro.

Hay un último punto que vale la pena considerar dentro de esta compleja relación maestro-discípulo. Es evidente que Lezama ejerció una notable influencia en la apetencia del joven García Vega por convertirse en un narrador. No sólo por la publicación de

*Espirales el cuje*⁷⁴—novela que Lezama presenta en un homenaje a su autor por haber obtenido el Premio Nacional de Literatura en 1952⁷⁵, y de la que llega a afirmar en otro texto que esa novela contiene “una de las mejores prosas de la novela cubana”⁷⁶(lo animaba también a escribir su continuación)- en el mismo momento en que se publicaban en *Orígenes* los primeros capítulos de *Paradiso*, sino porque fue Lezama quien sugirió a García Vega que hiciera la *Antología de la novela cubana* (1960) –por cierto, en esta antología aparecen fragmentos de la novela lezamiana, aún no publicada, con una interesante valoración de García Vega. Pero hay más, en una carta, incluida en el diario, *Rostros del reverso* (1977), con fecha en el diario marzo 10 de 1969, y también citada por Ponte en *El libro perdido de los origenistas*, Lezama le dice a su lejano y cercano discípulo, ya en el exilio:

Y ahora, como muchos otros cubanos, podrás vivir en el Eros de la lejanía y construir por la imagen la Orplid, que, como sabes, es uno de mis viejos caballitos, pues se trata, nada menos, que el que está cerca esté lejos y el que esté lejos toque una fulguración, un reencuentro. De tal manera que nos seguimos encontrando todos los días en la misma esquina, hablando en el mismo café, entrando en la misma librería. Eso es la novela⁷⁷.

Y comenta Ponte: “Y era eso, la novela, lo que ambos, García Vega y Lezama, perseguían: *Paradiso*, *Oppiano Licario*, *Antología de la*

⁷⁴ Esta novela está dedicada por García Vega a Lezama: “A J. Lezama Lima –cuando oía estos relatos en mi adolescencia- por el privilegio de su amistad y de su magia, tan esencialmente criolla”.

⁷⁵ Lezama Lima, José: “Un libro de Lorenzo García Vega”. *Tratados en La Habana*. La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1958.

⁷⁶ Lezama Lima, José: “Hay ellos y hay nosotros”. *Revolución y Cultura*. La Habana, Época VI, (1): 4, enero-febrero, 2011.

⁷⁷ García Vega, Lorenzo: *Rostros del reverso*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, p. 101.

novela cubana, Los años de Orígenes y todos los fragmentos donde García Vega procura la posible novela de Cuba”⁷⁸. Efectivamente, en varias ocasiones, en sus reflexiones metanarrativas de *Los años de Orígenes*, García Vega confiesa estar persiguiendo esa novela, como un proyecto creador pendiente. Y, hasta cierto punto, ese libro participa junto a su condición de memoria, de testimonio, de ensayo autobiográfico (como reza su subtítulo), de esa extraña mezcla de ficción y vida, que Ponte, por ejemplo, prefiere unir a través de la naturaleza libre, proteica y promiscua del ensayo. Pero, ¿no escribió Vitier, desde el anverso de García Vega, casi en los mismos años, *De Peña Pobre. Memoria y novela*, también inspirado en un mandato profético lezamiano?⁷⁹ Asimismo, no pueden dejarse de traer a colación las similitudes simbólicas de esa carta con el sentido del viaje de Fronesis a Europa en *Oppiano Licario*. También –y extremando ahora todavía más las relaciones–, hay en ciertas frases de esa carta que recuerda (además de la referencia a la Orplid, presente en el último capítulo de *Paradiso*, donde Cemí accede a la adquisición de unos sentidos poéticos a la vera de su magister Oppiano Licario) el último poema que escribió Lezama antes de morir, “El Pabellón del vacío”, donde se encuentra esa misma relación entre lo lejano y lo cercano (eros del conocimiento y de la lejanía), y donde, borradas, a través del *tokonoma* (que tiene su equivalente en el *kaleidoscopio* lorenziano, o el *aleph* borgiano), las fronteras espacio-temporales, sucede “una conversación en la esquina de Alejandría”:

⁷⁸ Ponte, Antonio José: *El libro pedido de los origenistas*. Ed. cit., pp. 78-79.

⁷⁹ Véase: Vitier, Cintio: “De las cartas que me escribió Lezama”. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Madrid, Espiral/Fundamentos, 1984.

*Ya tengo el tokonoma, el vacío,
la compañía insuperable,
la conversación en una esquina de Alejandría*⁸⁰.

¿Y no aparece aquí el vacío, como también en el final de *El oficio de perder*, como una energía creadora?

Pero regresemos de nuevo a aquella carta de Lezama, que García Vega reproduce en su diario *Rostros del reverso* (1977). Todavía García Vega está en España. Apenas ha pasado un año de su exilio. Todavía no ha llegado el momento de su catarsis, la que tendrá como fruto *Los años de Orígenes*. Pero el autor ha retomado su diario *Rostros del reverso*, que, hasta cierto punto, será la antesala de su controversial libro. Está estrenando su dolorosa experiencia del exilio, de la que tratará de extraer un conocimiento. ¿Qué repercusión tiene esta carta en su vulnerable sensibilidad? En un tiempo posterior acaso habría ironizado sobre los peligros de la hipóstasis, sobre las soluciones ideales, imaginarias que entraña. Ahora, a pesar de que todo su testimonio niega cualquiera reparación imaginal, esa carta es la carta de un amigo, de un amigo que fue su maestro, y, que, no obstante todas las diferencias que pesaban en su relación, hasta cierto punto rotas por su trágica salida hacia el exilio (lo que no deja de ser también una salida a una situación existencialmente casi imposible de soportar), ahora, repito, el antiguo discípulo, si bien no contrasta el texto (como hará después) con su parte falsa, constata, desde el más profundo reverso, sus límites. Al día siguiente, en la entrada del 11 de marzo, escribe:

⁸⁰ Lezama Lima, José: *Poesía completa*. Ed. cit.

Sé que lo que siento no acabo de sentirlo del todo, que lo que sueño no acabo de soñarlo del todo, y sin embargo, esta misma dolorosa certeza, aunque frustrante, me comunica un nuevo, extravagante sabor; el de soñar las cosas desde una imposibilidad, una lejanía, como sin poderlas tocar. Por eso a veces, ahora también, he intentado expresar esto: la imposibilidad como imposibilidad, el hueco de una ausencia como el reverso de lo que no se llega a perder⁸¹.

Es decir, hasta cierto punto el Eros de la lejanía, invocado por Lezama en su carta, trata de encontrar un acomodo, aunque crítico, en la sensibilidad de García Vega. Pero ese Eros buscará ya un acomodo singular en el poeta exiliado. En la anotación del día 13 de marzo, exclama ante la visión de la luz de Madrid después de dos días de lluvia:

Pero, ¡qué extraña es esta visión! Me lleva a una piel antiquísima, a una carpa, a una luz inmóvil, a un grabado, a una mano acariciando la madera. Es como una búsqueda de lo fijo, como una búsqueda de esa serenidad que puede encontrarse en las cosas que se cifran. ¿Búsqueda, quizá, de lo inorgánico? Tendría que analizar esta visión. Hay aquí muchos elementos de lo que actualmente es mi sueño, de lo que actualmente es mi manera de ser tocado por la imagen⁸².

Y al día siguiente, 14 de marzo, anota: “Tacto lejano de las cosas. Tacto como bajo el sueño”. De manera que la carta de Lezama, sólo hasta cierto punto reparadora, incita en el discípulo a la búsqueda de su propio camino, que tiene mucho que ver con su delectación por el misterio de la materialidad de las cosas... El poeta termina por imponer su furiosa y singular inmanencia: “Arlequín, piezas

⁸¹ García Vega, Lorenzo: *Rostros del reverso*. Ed. cit., p. 102.

⁸² Ídem, p. 103.

cuadriculadas”⁸³, o “el juego, el vencimiento de la estructura”, con referencia a “los maestros de la semántica actual”⁸⁴. Hace, además, referencias concretas a su no poder “Abandona las apariencias”, y a su rechazo de cualquier doctrina religiosa. Pero acaso por ello su amistad con el budismo zen, el cual, como advirtiera Borges también, no implica una determinada fe religiosa. Durante su estancia en Madrid, además de su experiencia profunda con el zen, se acerca García Vega al sentido de la experiencia religiosa, incluso a la mística de San Juan de la Cruz- -un acercamiento a la mística como fenómeno a descifrar, que también despertó la curiosidad de un Cioran-. Pero siempre prevalece el componente último de su percepción. Por ejemplo, ante una descripción de André Frossard de su encuentro con Dios, García Vega termina apreciando lo que hay en la cita “del juego de una imagen, de una imagen que ya es pura estructura visual.”⁸⁵ Más adelante, en las últimas dos entradas de su parte española, 12 y 14 de septiembre, escribe: “Me fijo en los troncos de los árboles. Me alucina su calidad artificial. Como si tuvieran el colorido, y la textura, de ciertos decorados cubistas” y:

Recuerdo, alquimia: dos zonas que quisiéramos comunicar. Sería como convertir el tiempo en espacio. Sería como hechizar lo fugitivo. Es el alucinante afán, siempre presente, de encontrar, tras lo que nos toca, el número. Es el alucinante afán de transmutar, también, el tiempo del ritmo en el espacio de la estructura. Este es el punto último que siempre persigue mi sueño⁸⁶.

⁸³ Ídem, p. 104.

⁸⁴ Ídem, p. 105.

⁸⁵ Ídem. P. 107.

⁸⁶ Ídem, p. 126.

Junto a su decisivo descubrimiento del vacío zen, que ya no lo abandonará nunca más, como se comprobará a todo lo largo de este libro, vale la pena aislar una frase de William Blake sobre el sentido de la Poesía, a la que recurre constantemente García Vega –y desde la cual percibe toda la realidad- durante toda esta parte del diario: “Se compra a fuerza de dar todo lo que se posee”, y que recuerda aquella otra, tan cara a María Zambrano, de Heráclito el Oscuro: “No se puede comprar el corazón porque lo que el corazón quiere se paga con la vida”, tan citada siempre por el filósofo y poeta Jesús Moreno Sanz en su *Encuentro sin fin* y en su *El Logos oscuro*⁸⁷.

No puedo detenerme con la fruición que quisiera en este importantísimo documento que es su diario *Rostros del reverso* - como diario de un exiliado no tiene equivalente dentro de la literatura cubana- pero sí quiero destacar que ya aquí pesa también, de alguna manera, el mandato lezamiano de intentar la novela. Hasta cierto punto, *Rostros del reverso* constituye como el magma de una novela futura, de una novela del exilio –a partir de su parte española-, obsesión que prevalecerá en García Vega durante toda su vida y que será una incesante referencia, por ejemplo, todavía casi diez años después, en *Los años de Orígenes*.

Acaso la realización de la novela lorenziana –si obviamos *Vilis*, libro al que considero como un conato o proyecto de antinovela-, junto a sus ensayos de relatos (o antirrelatos): *Los años de Orígenes*

⁸⁷ Véase: Moreno Sanz, Jesús: *Encuentro sin fin con el camino del pensar de María Zambrano y otros encuentros*. Madrid, Ediciones Endymion, 1996 y *El logos oscuro: Tragedia, Mística y Filosofía en María Zambrano. El eje de El Hombre y lo divino, los inéditos y los restos de un naufragio*. 4 volúmenes. Madrid, Editorial Verbum, 2008.

y *El oficio de perder*, o, incluso, muchas partes de *Rostros del reverso*, será *Devastación en el Hotel San Luis* (2007), como la más destilada muestra de la propuesta macedoniana de novela sin novela⁸⁸. El propio García Vega reconocerá que ya desde el tiempo en que escribió *Cetrería del títere* (1960) leía con fruición a Macedonio Fernández. Pues ¿no se reconoce García Vega como escritor-no escritor o notario-no escritor? Pero ¿no es también un notario de lo desconocido, de lo inexpresable? No es extraño entonces que alcance a escribir antipoemas, antirrelatos, antinovelas: *textos, artefactos*; textos kaleidoscópicos: palimpsestos de incesantes mezclas, collages y superposiciones; o reducciones, ahítas, paradójicamente, tanto de memoria (rememoración creadora) como de olvido; tanto de testimonio como de ficción. Pues ¿no son sus ensayos y críticas también antiensayos o anticríticas? Y sus mismas memorias ¿no encarnan, hasta cierto punto, una suerte de antimemorias? Reversos, siempre reversos, aunque reversos creadores, aventuras imprevisibles y proyectadas hacia lo desconocido, incluso, hasta para su propio extático, extrañado, lúdico e irónico (aunque siempre apasionado) perpetrador: siempre caótico, incoherente, marginal, laberíntico (aunque profundamente imaginal, también), frente a todo centro, discurso lógico, o frente a determinada tradición.

Extremando este análisis, convirtiéndolo en una conjetura, pudiera argüirse que García Vega construye su literatura justamente a partir de su incapacidad para elaborar un relato tradicional. ¿Es

⁸⁸ Véase: Fernández, Macedonio: *Museo de la Novela de la Eterna (Primera novela buena). Obras completas*. Volumen 6. Ordenación y notas. Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2010.

incapacidad o repugnancia? ¿Afán de originalidad, tal vez? ¿La salida que encontró su desvío creador? ¿O simplemente, como me inclino a creer, una consecuencia de su singularidad creadora, de su vocación, hasta de su enfermedad? En todo caso, la ambivalencia es pertinente porque ¿no ha hecho de la ambivalencia creadora como la marca de su percepción? No quiero llegar a decir -como diría, por ejemplo, siguiendo a Bloom⁸⁹-, que García Vega padece el “complejo de Hamlet”, pero su presencia es ciertamente poderosa como recurso expresivo. Además, su relación con su maestro, Lezama, ¿no es una muestra de esa ambivalencia? Acaso García Vega leyó tanto a Proust, su “Divino Marcelo”, que optó por intentar su reverso, aunque conservando el poder, ya se sabe que intensamente ambivalente, de la memoria. Narrar la imposibilidad de narrar. ¿No ha apreciado Saunders que en la literatura de García Vega “oyes lo que no puedes oír y lees lo que no puedes leer”⁹⁰? Asimismo, su recurrente viaje a imágenes de su pasado produce la extraña sensación de que hubo un relato original perdido: sólo quedan restos de un cosmos ya irrecuperable. Entonces, es imposible narrar. ¿Se puede narrar un laberinto? Como en la aporía de Zenón de Elea, es inútil tratar de consumir un camino⁹¹. Si el centro se ha extraviado, es indiferente el hecho de optar por un pasillo del laberinto o por otro, o quedarse en reposo mirando un

⁸⁹ Bloom, Harold: “Freud: una lectura shakespiriana”. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1994.

⁹⁰ Saunders, Rogelio: “Cuerdas para Lorenzo / La escritura en falta I / II: Escritura y falta”. *La Habana Elegante*. Segunda época, revista digital, (38), verano, 2007.

⁹¹ En *Rostros del reverso* (p. 135), anota García Vega: “Aquiles y la tortuga. No se puede dar un paso, pero no se puede volver atrás”.

punto ciego⁹². Es como si jugara un juego cuya regla ha olvidado. Entonces (parece sugerir) lo único posible es describir la forma en que acaece ese juego sinsentido (aunque describir esa forma lo arrostra a una literatura autorreferencial, metatextual, y casi clínica, autoanalítica; una literatura que lo aboca constantemente a sí mismo, convirtiéndose él mismo en su referente, en su personaje, en una imagen ambivalente o inexpresable, como si sólo importara fijar su percepción). Si todo lo que mira huye, no se deja poseer, conferirle un sentido sería mentir, mitificar, hacer una literatura apócrifa. Todo gran relato entonces está hecho con una parte falsa. Dice Pintado Burgos:

La escritura es una enfermedad de superficies, una coartada muy fácil para el enmascaramiento, la ficción, y el mito. No es la escritura lo que ejercita este autor, sino más bien un vivir, un estar, un saberse contenido en la experiencia, no desde el lugar privilegiado del narrador, sino como parte de ella. Dice Rogelio Saunders que al leer a García Vega: “oyes lo que no puedes oír y lees lo que no puedes leer. De hecho, es muy difícil decir que ha sido escrito”⁹³.

Mejor atenerse a un fragmento (al menos ese fragmento, ese soplo, le parecen inexpresablemente reales). Coleccionar fragmentos: jugar a juntarlos y desjuntarlos como en un kaleidoscopio (¿a lo mejor alguna vez acierta y sucede la iluminación?). Porque si el

⁹² Hay algo indudablemente kafkiano en la percepción de García Vega: esos relatos suyos que no van a ninguna parte, ese imposible latente, ese corrosivo reverso contaminándolo todo. Bloom cita un pasaje de Kafka que me parece muy afín con el oblomovismo de García Vega: “No hay necesidad de que salgas de casa. Quédate en la mesa y escucha. Ni siquiera escuches, sólo espera. Ni siquiera esperes, quédate completamente callado y solo. El mundo se te aparecerá para que lo desenmascares; no puede hacer otra cosa; en éxtasis se retorcerá ante ti”. Bloom, Harold: *Ob. cit.*, p. 459. Sólo que Kafka, a pesar de su poderosa ironía, es más grave, y García Vega despliega acaso el mismo sinsentido o imposible, ironía mediante también, pero a través de su desajuste cómico o tragicómico con la realidad.

⁹³ Pintado Burgos, Margarita: “Lorenzo García Vega: por una anti-escritura”. *Inactual*, 20 de agosto, 2010

relato es imposible, entonces hay que narrar la imposibilidad: hay que deshacer, interrumpir, contaminar el relato con silencios, vacíos, olvidos, preguntas. Tal vez su obsesión por la otra lógica de los sueños, donde todo es extrañamente simultáneo, y donde el sentido profundo se siente sin necesidad de traducción o definición, ha conducido a García Vega a intentar su recreación imposible en su literatura. Pero, cuando despertamos, cuando regresamos al tiempo sucesivo ¿no perdemos el hilo de Ariadna?, ¿no se escapa aquel sentido inexpresable? Sólo quedan restos, fragmentos, residuos, y, entre ellos, un inmenso vacío. Ese inmenso vacío, ese sentido perdido, ese reverso, es lo que, quizá, vale la pena narrar... *En busca del reverso perdido* pudiera llamarse toda su obra.

I. 2. El “pulmón de hierro”: dependencia y disidencia de Orígenes

Regreso ahora al punto inicial de este acápite, cuando aludía al primer libro, *Los cantos de Maldoror*, que Lezama sugirió a su joven discípulo. Lautréamont, como ícono o antecedente maldito de cierta vanguardia, no es menos significativo que Proust, por la vocación inicial y sostenida de García Vega hacia ese movimiento. Su primer libro así lo atestigua. *Suite para la espera* fue uno de los poemarios, junto a *Motivos de son*, de Nicolás Guillén, más profundamente vanguardistas de la literatura cubana, y donde el joven creador, todavía hasta cierto punto libre de la futura gravedad origenista, pudo expresar con libertad su veta creadora más

característica –juego, humor, collage, superposiciones, intensidad de sus percepciones, desarticulación vallejiana de la realidad a través del lenguaje, con una tropología rapidísima que alude a lo invisible o esencial, progresión cinematográfica, o instantáneas fotográficas, etcétera. *Suite para la espera* es también el fruto inmediato de la profusión de lecturas que realiza García Vega a la vera de su maestro, pero a las que agregaba, por su diferente vocación, otras. Pero ese libro y esas lecturas constituyen su inicio en la literatura. Es la marca primigenia de una sensibilidad y de una vocación.

Cuando, posteriormente, escribe la novela *Espiraes del cuje* (1951), que obtiene el Premio Nacional de Literatura, ya la mediación origenista es más poderosa. Texto de rememoración autobiográfica, de recreación de su infancia, *Espiraes del cuje* fue leída por los origenistas dentro del tópico de lo cubano⁹⁴, tan característico de la poética del origenismo clásico, por lo que años después, ya cumplido un furioso y crítico y catártico y trágico (y creador) distanciamiento del origenismo, García Vega realiza una severa autocrítica de su libro. Llega a hablar del empleo de un “lenguaje enfermo”⁹⁵, para aludir a la mediación y a la gravedad origenista, tan proclive a una determinada mitificación de la realidad, en aras de expresar un programático deber ser de lo cubano que dejaba fuera de su percepción importantes aristas de la realidad, precisamente aquellas que al temperamento crítico y onírico y existencialista y freudiano y ateo de García Vega

⁹⁴ Vitier, Cintio: *Obras 2. Lo cubano en la poesía*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998, pp. 366-371.

⁹⁵ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 399.

importarían más. Por ejemplo, García Vega confiesa que al publicarse *Lo cubano en la poesía* (1958), de Cintio Vitier, tanto Lezama como él no compartieron muchos contenidos del libro, pero guardaron silencio para defender el sentido grupal de Orígenes frente a otras tendencias que los criticaban⁹⁶.

Obsesionado por el autoanálisis, García Vega comienza a desplegar una suerte de poética del reverso. *Rostros del reverso* se tituló su diario de juventud⁹⁷, publicado en parte en la revista *Orígenes*. Pero esta poética del reverso, que no llega a ofrecer frutos literarios definitivos acaso hasta después de *Los años de Orígenes* (1979) y de *Fantasma juega al juego* (1978), aunque no sin atendibles antecedentes en sus libros anteriores –como en su intenso diario *Rostros del reverso* (1977)-, tiene que transitar por un difícil camino de búsqueda de su singularidad creadora, donde está comprometida también su libertad e identidad; más: la propia configuración de una percepción de la realidad. Su poética del reverso es una forma peculiar de leer la realidad desde una identidad compleja, vulnerable, siempre en crisis. Poética del reverso o implacable autoanálisis. No es casualidad que el reparo más poderoso que le hace García Vega al grupo Orígenes sea el de su incapacidad para un profundo autoanálisis.

En su texto “El maestro y su contradiscípulo. Sobre *Los años de Orígenes* de Lorenzo García Vega”, Víctor Batista comenta al respecto:

⁹⁶ García Vega, José: *Los años de Orígenes*. Ed. cit.

⁹⁷ García Vega, Lorenzo. *Rostros del reverso*. Ed. cit.

Hay que empezar por reconocer la honradez y la valentía de Lorenzo García Vega al cuestionar, en *Los años de Orígenes*, la integridad ética de su maestro y del grupo dentro del cual él se formó. Su crítica nace de una crisis individual, pero también de la crónica crisis histórica que, según él, padece la nación cubana. Sería demasiado simple reducir a resentimiento de discípulo defraudado su duro alegato contra Lezama Lima. García Vega no está entre los que son, según Lezama, “vitalmente incapaces de admirar”, su resentimiento es, después de todo, el reverso de una inicial admiración por su maestro. Pero es, también, un rechazo al resto del grupo — García Vega es más lezamista que origenista—; para él, la admiración en los origenistas se acercaba demasiado a la beatería, cuando no a la hipocresía. Tiene un sentido auto-crítico del que Lezama y ellos carecían, aunque es probable que, según sus propias palabras, se haya “quedado a medio camino. Es probable que rechace, proyectándolos en Lezama ciertos conflictos psíquicos que no acabo de entender”⁹⁸.

A García Vega le interesa más la periferia, los márgenes, los residuos, que el apoderamiento totalitario (y por ello mismo excluyente) de algunas zonas de la realidad, propio de la percepción del origenismo clásico u ortodoxo (Lezama Lima, Vitier, García-Marruz, Diego, Baquero, Gaztelu, Smith). Por ello su poética tuvo que configurarse como el reverso del origenismo. Frente al barroco lezamiano, minimalismo de García Vega. Frente al poderoso componente católico del grupo, su ateísmo. Pero un ateísmo complejo, toda vez que se derivó de una vivencia personal: su traumática experiencia en el Colegio de los jesuitas de Belén, que el autor ha rememorado en *Los años de Orígenes* y *En el oficio de*

⁹⁸ Batista, Víctor: “El maestro y el contradiscípulo. Sobre *Los años de Orígenes* de Lorenzo García Vega”. *Otro lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*. Revista digital, (3), diciembre, 2007.

*perder*⁹⁹. Frente a la moral pequeñoburguesa de ascendencia católica, dada a edulcorar o mitificar algunas zonas de la realidad – sexo, historia, religión, psiquis-, que García Vega sintetiza con el mito de la grandeza perdida, el autor de *Los años de Orígenes* opone su furioso autoanálisis, su ateísmo, su sombría perspectiva crítica de la historia de Cuba, su tácito existencialismo -no católico, por supuesto, en el reverso de los Maritain, Paul Claudel y León Bloy-. Frente a las mitificaciones de una memoria de estirpe hispana y criolla, muy siglo XIX –*En la Calzada de Jesús del Monte*, de Diego, *Las miradas perdidas*, de García-Marruz, *Lo cubano en la poesía*, *Ese sol del mundo moral* y *De Peña Pobre*, de Vitier, y ciertas zonas autobiográficas de *Paradiso*, de Lezama Lima-, García Vega desenvuelve una cubanidad *otra*, casi nihilista. Duanel Díaz llega a definirla, siguiendo a Rafael Rojas¹⁰⁰, dentro del discurso de la “cubanidad negativa”, o, como aduce Ponte, dentro de la “tradicción cubana del no”¹⁰¹.

Su ensayo “La opereta cubana de Julián del Casal” (1963), escrito alrededor de su centenario, y que incluyó posteriormente como un capítulo de *Los años de Orígenes*, le sirve a García Vega para distanciarse radicalmente del síntoma de la grandeza perdida. Frente a la pobreza irradiante, otro de los mitos fuertes del origenismo, el autor asume una pobreza sin trascendencia religiosa, muy cercana a la de Piñera -el otro disidente del grupo-, aunque

⁹⁹ García Vega, Lorenzo: “Un método jesuítico”. *Los años de Orígenes*. Ed. cit., y *El oficio de perder*. Ed. cit. Véase también: “El santo del Padre Rector”. *Poemas para la penúltima vez*. Miami-Caracas-Santo Domingo, Escandalar, Ediciones Saeta, 1991, p. 93.

¹⁰⁰ Díaz, Duanel. *Límites del origenismo*. Ed. cit., p. 363. La cita de Rojas es de su *Isla sin fin (Contribución a la crítica del nacionalismo cubano)*, Miami, Ediciones Universal, 1998, p. 24.

¹⁰¹ Ponte, Antonio José: *El libro perdido de los origenistas*. Ed. cit..

rescata para ella el componente ético del cristianismo¹⁰². Tampoco compartirá una noción teleológica de la historia, que en la poética religiosa origenista deriva en el mito de la futura encarnación de la poesía en la historia, y que le sirve a Vitier para justificar su idolatría de la Revolución, apoyado en una inicial profecía de Lezama Lima¹⁰³, como el cumplimiento en la Historia de aquel contenido profético. La antinomia origenista poesía *versus* literatura –*La luz del imposible, Poética*, de Vitier–, tampoco tendrá en García Vega a un continuador. Abrumado (paralizado) por la preeminencia de una concepción esencialista (o trascendentalista¹⁰⁴) de la poesía, García Vega terminará por negar su condición de poeta (como Witold Gombrowicz¹⁰⁵), aunque en realidad apuesta por una noción diferente de la literatura, muy cercana a una tradición vanguardista. Y esta sola vocación también lo aparta del origenismo clásico, que realizó severas críticas al vanguardismo (Lezama Lima, Vitier, García-Marruz).

“El pulmón de hierro”¹⁰⁶, le llama García Vega al peso de la gravedad origenista. Antonio José Ponte, en *El libro perdido de los*

¹⁰² Como advierte sagazmente Duanel Díaz en *Límites del origenismo*. Ed. cit., todavía en “La opereta cubana de Julián del Casal”, ensayo incluido en *Los años de Orígenes* (1979) pero escrito en el año del centenario de Julián del Casal, García Vega refrenda “la cristiana dignidad de la pobreza” en los albores de la Revolución. En efecto, algún remanente de “pobreza irradiante” hay en esta afirmación de García Vega, que después abandonará. Todavía en *Los años de Orígenes* García Vega ponderará cierta pobreza a secas, última, radical, a lo Arístides Fernández (lección de Lezama), ya no ciertamente “irradiante” a la manera, sobre todo, de Vitier y García-Marruz.

¹⁰³ Véase: Lezama Lima, José: “A partir de la poesía”. *La cantidad hechizada*. La Habana, Ediciones Unión, 1970.

¹⁰⁴ La denominación es de Fernández Retamar, Roberto: *La poesía contemporánea en Cuba*. Ed. cit.

¹⁰⁵ Gombrowicz, Witold. “Contra los poetas”. Buenos Aires, Sequitur, 2006.

¹⁰⁶ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit.

*origenistas*¹⁰⁷, y especialmente en el capítulo dedicado a García Vega, remarca muy bien esta diferencia. A García Vega lo asfixiaban los llamados ceremoniales del grupo- celebración de cumpleaños, santos, bautizos, reuniones a la vera del Padre Ángel Gaztelu en la iglesia de Bauta-; ceremoniales con una ética, una retórica determinadas. Está muy presente aquí la relación simbólica del Maestro, del Padre (Lezama) con sus discípulos. El propio Lezama ha idealizado estos ceremoniales en sus evocaciones de la época de Orígenes¹⁰⁸, aunque como parte de una añorada idiosincrasia insular (síntoma también de la grandeza perdida), como se puede comprobar en su “Sucesiva o las coordenadas habaneras”¹⁰⁹.

García-Marruz defiende frente a García Vega lo legítimo de estos ceremoniales¹¹⁰. Pero no comprende que, aparte de valorar los argumentos de García Vega como pertinentes o no, hay un problema de fe: se cree o no se cree, se siente o no se siente. Y quien no creía en los rituales católicos tenía que sorprender en ellos su parte falsa, retórica. Él creía en otros rituales, sus llamadas esterotipias. Él no se confesaba con el Padre Gaztelu, sino con el psicoanalista. Traumatizado por su reciente experiencia con los jesuitas del Colegio de Belén -que hasta García-Marruz reconoce como negativa¹¹¹-, no podía otorgarle carnalidad a aquellas ceremonias origenistas. Pero había una razón más: la singularidad

¹⁰⁷ Ponte, Antonio José. *Ob. cit.*

¹⁰⁸ Lezama Lima, José: *Imagen y posibilidad*. La Habana, Editorial Letras cubanas, 1981.

¹⁰⁹ Lezama Lima, José: *La Habana. José Lezama Lima interpreta su ciudad*. Madrid, Editorial Verbum, 2009.

¹¹⁰ García-Marruz, Fina: “El final de Orígenes”. *La familia de Orígenes*. Ed. cit.

¹¹¹ Ídem.

enferma de su mirada que lo hacía ver *más* o, al menos, de una manera diferente (porque no por enferma era menos profunda o aguda su percepción). Porque si este argumento vale, según Vitier, para Casal, ¿por qué no para García Vega?¹¹²

Es cierto que ese castillo feudal, ese minúsculo baluarte, se erigían como una suerte de reafirmación grupal, como sustento de una identidad frente a una circunstancia hostil, algo que García Vega reconoce y pondera. Hasta en el polémico *Los años de Orígenes*, García Vega, pese a la radical crítica (y autocrítica) a que somete al grupo, se reconoce (es su memoria, es su pasado, es su vivencia) como parte del mismo. No es hasta que posee una más dilatada perspectiva temporal y, en consecuencia, es dueño de un mayor distanciamiento (que coincide con la práctica de su identidad creadora más libre y personal), que García Vega, en sus memorias *El oficio de perder*, se pronuncia por una definitiva no dependencia con el origenismo. Anoto su actitud, que es lo que interesa, porque esa no dependencia siempre será muy relativa. Lo sabe acaso el propio García Vega, quien no puede evitar las visitas de su pasado o, también, no puede evitar recurrir a su pasado para alimentar su imaginación presente.

Esas visitas, incluso, le son consustanciales a su poética de la memoria y a su práctica creadora, las cuales se nutren incesantemente de eventos importantes o minúsculos de su pasado, para, junto a otros nuevos, desplegar sus construcciones textuales,

¹¹² Vitier, Cintio: «Octava lección: Casal como antítesis de Martí. Hastío, forma, belleza. Asimilación y originalidad. Nuevos rasgos de lo cubano: “el frío” y “lo otro”». *Obras 2. Lo cubano en la poesía*. Ed. cit., p. 225.

como ha sabido ver el novelista guatemalteco Sergio Chejfec¹¹³. Pero la actitud ha cambiado. Una vez lograda la liberación (reconocimiento, sanación y superación del síntoma), Orígenes será un evento más, dentro de otros muchos, de su pasado. Ya no será el centro de su neurosis, como lo fue hasta *Los años de Orígenes*, que en este sentido marca el punto a partir del cual, mediante el reconocimiento y análisis de las consecuencias de su otrora represión y desacuerdo, y hecha esta catarsis, pudo el autor acceder a su identidad más singular y creadora.

La teoría de Bloom de la angustia o ansiedad de las influencias tiene entonces en este conflicto de García Vega una muy convincente corroboración, porque sustenta la necesidad del desvío creador, como también realizó Piñera, aunque de manera diferente a la de García Vega. Nótese el léxico de ascendencia freudiana, o junguiana, estela que sigue Bloom: antecesor, padre, arquetipo, etcétera, utilizado por García Vega. Piñera era el antagonista; García Vega, el discípulo rebelde. Piñera se enfrentó con el presente origenista; el distanciamiento de García Vega fue posterior. Su crítica fue retrospectiva. Piñera fue un adelantado. Y eso tiene su ventaja para la creación porque convierte la diferencia en una energía creadora. La separación de García Vega fue más lenta, más difícil, porque, a diferencia de Piñera, sentía una dependencia. Ahora bien, luego, cuando se cumplió la catarsis en *Los años de Orígenes*, su mirada, desde la vivencia del adentro origenista, fue mucho más profunda y radical que la del autor de *La isla en peso*,

¹¹³ Chejfec, Sergio: "Lorenzo García Vega, escritor plástico". *Diario de Cuba*. Madrid, domingo, 20 de febrero, 2011.

como ha sabido apreciar en un juicio muy penetrante Rojas en “Newton huye avergonzado”, cuando describe la debilidad de Piñera por cierta aristocracia francesa, y cómo coinciden en el gesto nostálgico de la grandeza perdida Casal, Piñera y el resto de los origenistas¹¹⁴.

Cuando expresaba que, a partir de *Los años de Orígenes*, Orígenes será en lo sucesivo un evento más, no le quito empero su importancia. Dentro de su poética de la memoria (porque esta subyace como un substrato profundo de su poética del reverso más general), García Vega recurre a sus llamados *soplos*, que son visiones (luego rememoradas) privilegiadas, donde él sintió como la revelación de un significado oculto e inalcanzable (instantes poéticos, pues), algo como a la vez cerca y lejos, o como inabarcable, o inaprehensible, pero a la vez muy real, muy tangible como vivencia. Así, por ejemplo, aquella voz de Lezama en la librería; el día que posteriormente lo conoció en un banco de La Habana Vieja (y recuerda siempre aquella su “risa” o “alegría salvaje”); una extraña casa (a la vez real y fantasmal) que divisaba a lo lejos desde el tren, y que podría ser como el símbolo de su infancia perdida; las vidrieras (los objetos olvidados) de la farmacia de su padre; una luz neón en Playa Albina; la legendaria colchoneta vieja tirada en un solar yermo; la musiquita de un carrito de helados de un nicaragüense -ambos en Miami-; la mítica nevada en el Central Australia de su infancia; la atmósfera nocturna y casi onírica en torno a los relatos de los guajiros del central en el tiempo

¹¹⁴ Rojas, Rafael: “Newton huye avergonzado”. *República de las letras*. Madrid, (114): 68-69, octubre, 2009.

muerto; su encuentro con el *Ánima*; las sensaciones que sintió la vez que pensó que le podía tocar el bollo a Mirella; el fotingo destartalado y el circo Harrison de su infancia; Judit, su hija, tras el cristal que los separaba en el aeropuerto de La Habana cuando su salida hacia el exilio; la vez que no pudo entrar a la piscina en el colegio (oblomovismo), y la similar anécdota contenida en “El Santo del Padre Rector”, etcétera, etcétera. Y pudiera agregar a esta enumeración la aventura de Orígenes; el tiempo de su lenguaje de clan en *The Albert House*; o su vivencia terrible de la catolicidad en el Colegio jesuita de Belén; o cuando descubrió con júbilo el cine silente; o sus experiencias sombrías cuando la época del castrismo, entre otras muchas. He mezclado eventos significativos reales de su pasado remoto o reciente, con visiones o soplos inexplicables (que en su vivencia profunda son hasta más reales que los otros). Todos estos sucesos conforman como el venero de su creación. Algunos pertenecen a la etapa mítica de su infancia, o a su adolescencia, o a su madurez, o a su vejez. Según su propia caracterización del tiempo: tiempo de la cabeza de oro, de plata, de hierro, de barro... El autor vuelve a ellos incesantemente, y todos funcionan dentro de un mismo plano jerárquico para su imaginación creadora.

Es muy significativo el énfasis en sucesos clave (oníricos o no, reales o irreales), a la luz de su poética del reverso, que presupone lo inexpresivo, lo pueril, lo minimalista, lo inexistente, lo no narrable, lo fantasmal. ¿Búsqueda de trascendencia en la intrascendencia, en el vacío, en lo marginal, en lo fugaz o instantáneo? Puntos de apoyo, disparadores para su imaginación, sobre todo. Nudos ciegos para una posterior proliferación analógica

o combinatoria creadora, a menudo kaleidoscópica, aleatoria, imprevisible. Porque esos puntos, si anhelan un sentido, lo pierden por el camino. La memoria vuelve a ellos, como ante una encrucijada, pero ninguna proliferación analógica agota su sentido inmanente y, hasta cierto punto, desconocido. También ilustra una manera de sugerir que en la conformación de una psiquis creadora las jerarquías no se establecen desde las convenciones habituales. “La locura tiene razones que ni el psicoanálisis entiende”, escribe con humor García Vega en *El oficio de perder*¹¹⁵. Porque, acaso, es esa mezcla, esa promiscuidad, esa simultaneidad, ese extraño collage, esas como construcciones plásticas, o superposiciones, o esas reducciones hasta el absurdo, las que conforman el secreto de su estilo, como supo ver muy bien Chajfec¹¹⁶. Y es muy curioso, también, porque quien insiste en ser un escritor no escritor, un notario, un no poeta, un no narrador, un *voyeur*, a la larga, a fuerza de proponérselo, y de emplear muy peculiarmente sus recursos formales con ese fin, ha conseguido adueñarse de un estilo (que sólo a partir de su actitud, de su argumentación, puede considerarse un no estilo), ya que esa definición acaece por relación, por contraste o diferencia con otro estilo (el del origenismo clásico es un buen ejemplo, pero no el único).

Pero hay algo más que no puede obviarse. Esa su poética de la memoria, de ascendencia proustiana (tal vez legado de Lezama, su maestro iniciático) no lo abandonará nunca. En este sentido su

¹¹⁵ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 406.

¹¹⁶ Chajfec, Sergio: *Ob. cit.*

Padre o Maestro persistiría incluso confundido con su negación, por donde vuelve a hacerse pertinente la sombra de Bloom.

Lo azaroso fue su entrada a la literatura a través de Lezama, aunque ¿no decía el propio Lezama que “todo azar tiene su justificación”? Él mismo ha reconocido que en el momento en que conoce a Lezama su crisis psíquica era de tal calibre que le habían recomendado un tratamiento con electroshock. La relación con Lezama, las copiosas e importantes lecturas y, posteriormente, la coexistencia con un grupo literario (diferencias aparte) de la magnitud de Orígenes, lo salvaron para la vida y para la creación literaria. En sus memorias *El oficio de perder* se hace evidente que García Vega asumió su vocación literaria como una suerte de terapia salvadora, y son frecuentes sus disquisiciones en torno a la relación entre la literatura, la creación y la enfermedad.

Esa dependencia, que el autor no niega, lo obligó a erigir una obra a contrapelo del ámbito origenista. Acaso por ello su rompimiento no fue tan temprano y tan radical como el de Virgilio Piñera. A las diferencias ostensibles (literarias, religiosas, cosmovisivas) se sumó la diferente vivencia de la Revolución cubana. Como él mismo ha reconocido¹¹⁷, acaso nadie estaba mejor dispuesto que él dentro del grupo Orígenes para asumir con profunda convicción el contenido revolucionario de ese evento histórico. En la obra autobiográfica, testimonial y ensayística de García Vega, *Rostros del reverso*, *Los años de Orígenes* y, con posterioridad, *El oficio de perder*, se aprecia un fuerte espíritu crítico sobre la historia de Cuba,

¹¹⁷ Véase: García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit.

particularmente sobre la República. García Vega, además, por edad, estaba más cerca ideológicamente de la generación posterior a Orígenes, la llamada del 50 o, también, primera de la Revolución. Su vocación vanguardista, el profundo imaginario psicoanalítico, su confeso ateísmo, su propensión existencialista, y sus simpatías por la radicalidad de un proceso revolucionario que se proponía minar los fundamentos de la burguesía -y, muy particularmente, para García Vega, de la moral de la pequeña burguesía cubanas-, eran todos elementos que compartía con esa generación (aunque después, también, se hicieran evidentes radicales diferencias). La sombría vivencia del campesinado cubano, uno de los grupos sociales más depreciados durante la República, tenía también que acentuar su esperanza en un cambio profundo con la Revolución. Pero acaso por ello su desencanto posterior fue también más radical.

En 1968 parte al exilio. Ese mismo año fue testigo de la “conversión” revolucionaria de Cintio Vitier en su conferencia “El violín”¹¹⁸. Fue, para García Vega, la claudicación de Orígenes frente al castrismo. Pero, para comprender la magnitud y las consecuencias de este evento, se impone una breve historia preliminar.

Se ha escrito mucho sobre el contexto de Orígenes¹¹⁹. Lezama Lima y Vitier son las referencias clásicas. El contexto de Orígenes es el

¹¹⁸ Vitier, Cintio: “El violín”. *Obras 1. Poética*. Ed. cit.

¹¹⁹ Una bibliografía bastante exhaustiva sobre el grupo Orígenes y la revista homónima la incluyo en mi texto “Orígenes: ecumenismo, polémica y trascendencia”. *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético*. Ed. cit.

de la República. También se puede prolongar hasta la época de la Revolución, si se hacen las distinciones de rigor. Aunque la época por antonomasia es la primera, donde se formaron sus escritores, donde fundaron sus revistas, donde funcionaron como grupo más o menos homogéneo, donde publicaron (con excepciones) sus libros más significativos. Y, sobre todo, donde se reafirmaron como grupo frente a una circunstancia hostil. La caracterización que prefiero es la de Ponte:

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 ejemplo¹²⁰.

De la República a la Revolución algo muy importante cambió. Hasta cierto punto, también puede mirarse a Orígenes en la segunda época como reaccionando frente a una circunstancia hostil, pero ya no de la misma manera. Por un lado, primero Baquero, luego García Vega y Justo Rodríguez Santos, reaccionan partiendo al exilio (también Julián Orbón, el músico). Sin hacer manifiesta ninguna crítica, el sacerdote Ángel Gaztelu también se radica fuera de Cuba. En los comienzos de la Revolución, luego del júbilo inicial, también la familia Vitier-García-Marruz¹²¹ y Diego-García-Marruz,

¹²⁰ Ponte, Antonio José: *El libro perdido de los origenistas*. Ed. cit.

¹²¹ Este testimonio es ofrecido por Ernesto Cardenal en su memoria *Vida perdida. Memorias*. Tomo 1. Nicaragua, Ananá Ediciones Centroamericanas, 1999. Pero, además, existe otra importante prueba documental que, por su importancia, transcribo. Escribe Ernesto Hernández Busto en su post "El viaje frustrado de Cintio Vitier" (junio 12, 2007, *Penúltimos días*): septiembre de 1959 encuentra a Cintio Vitier dirigiendo el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad Central de Las Villas. Entre la correspondencia oficial que florece

valoraron la posibilidad de marchar al exilio, para eludir la educación comunista obligatoria, no religiosa, para sus hijos. Estos,

a la sombra de ese cargo despunta una carta-modelo a Eugenio Florit, con sello y estilo oficiales, a la cual el firmante agrega unas líneas cálidas y manuscritas, para agradecer una colaboración enviada a la *Nueva Revista Cubana*. A diferencia de lo que sucede con Lezama, la relación entre Florit y Vitier fue siempre cordial desde aquellos días en que Vitier era "Cynthio". En 1950, Florit escribió una elogiosa reseña de la polémica antología *Diez poetas cubanos* (en la que, sin embargo, hacía notar la ausencia de Samuel Feijoo) y años después venció ciertas reticencias y acabó colaborando varias veces con *Orígenes*. No sorprende entonces que a mediados de 1961 Vitier revise el listín telefónico del exilio y acuda a Florit pidiéndole usar sus influencias universitarias en Nueva York para conseguir un curso que le permita residir temporalmente en Estados Unidos. La correspondencia entre Florit y las autoridades de Columbia University no deja lugar a dudas sobre la diligencia con que el primero se ocupó del pedido. Ya el 2 de julio de 1961, unos meses después de Playa Girón, Vitier agradece las gestiones de su amigo y le detalla las dificultades para obtener la visa norteamericana, que requiere de un viaje previo a México. A la larga lista de trámites y el pedido de un adelanto en dólares que le permita comprar el pasaje de avión, le sigue la queja, apenas disimulada, del mal trance por el que está pasando: "Esto es, querido Florit, como decimos aquí, 'el cuadro'. Lo que está dentro del cuadro ¿para qué describirlo?". Ese mismo mes sale de Cuba Carlos M. Luis con su esposa y sus dos hijos. Lleva en el bolsillo una carta de recomendación que Vitier le ha dado para el poeta de Park Avenue, la primera de muchas cartas y pedidos de ayuda que recibirá Florit a lo largo de los próximos 30 años. El 7 de agosto de 1961 Vitier le escribe nuevamente a Florit desde el Hotel Coliseo, en el D. F., mientras espera una carta para la Embajada de Estados Unidos en México y un contrato como profesor invitado en Columbia University. La carta lleva también una queja ("he llegado a esta ciudad sin un centavo"), la mención a la generosidad de otro exiliado (Alfredo Sánchez Veloso, ex dueño de las librerías *Económica* y *Contemporánea*, de las que todos los origenistas habían sido clientes habituales), el doloroso recordatorio de la lejanía de su familia y la solicitud de un anticipo de 600 dólares que lo ayude a salir de tan angustiada situación. El 16 de agosto, sin embargo, Vitier cancela de pronto su proyecto de estancia y escribe una carta de justificación a Florit que tiene, en mi opinión, una gran importancia documental: "Estando ya en México –escribe Vitier– y después de escribirle al Sr. [Anthony] Tudisco y a usted, he sabido por varios conductos y he llegado al absoluto convencimiento de que, si hago efectiva mi aceptación, el retorno a Cuba es imposible mientras dure el régimen actual –y no hay elementos de juicio para suponer un rápido y decoroso fin de la tragedia cubana. Esto significaría desgarrar a parte de mi familia de su país por un tiempo indefinido, que bien podría ser toda la vida, a más de arriesgar a mi madre a perder lo poco que le queda, incluyendo la biblioteca de mi padre. Sé que miles de cubanos han aceptado este destino; yo no puedo resignarme a él, aunque la otra alternativa, se lo aseguro, no es menos terrible". La carta habla por sí sola. No debió llegar hasta nosotros, pues el propio Vitier pide a su amigo que la rompa después de leerla. Por suerte Florit desobedeció; tal vez prefería conservar un testimonio de sus buenos oficios. El epistolario y la amistad entre ambos poetas sobrevivió, sin embargo, a este viaje frustrado y generó varios poemas agradecidos de Fina y Cintio. En cartas posteriores las quejas de aislamiento por parte de la pareja origenista se prolongarán hasta mediados de los 60. Después de 1968 la correspondencia se va espaciando, a tono con la conversión revolucionaria del poeta católico. Mucho han cambiado las posiciones políticas de Vitier desde entonces, pero no recuerdo ningún pasaje de sus memorias donde se mencionen los detalles de este viaje frustrado. Quede aquí constancia de que los hombres son tan cambiantes como sus circunstancias; de que el exiliado contra el que hablamos hoy fue el mismo que nos tendió la mano ayer; de que la tragedia cubana que entrevimos hace más de cuarenta años pudiera no haber terminado todavía."

junto a Smith, y a otros neo-origenistas (como Cleva Solís- quien llegó a estar presa por estar vinculada a actividades contrarrevolucionarias-, y Roberto Friol), todos católicos, se mantuvieron al margen de las actividades revolucionarias hasta aproximadamente 1968, cuando sucede la “conversión” de Vitier, es decir, no se integraron a la nueva sociedad, no participaban de sus eventos sociales (Milicias Nacionales Revolucionarias, Comités de Defensa de la Revolución, trabajos productivos y “voluntarios” en el campo, etcétera). Es el tiempo en que trabajaron -muy fecundamente, por cierto- como investigadores en la Biblioteca Nacional, como monjes retirados en sus celdas. A esto contribuyó no solo la declaración del carácter ateo del Estado socialista, y la no filiación marxista de los origenistas, sino también los furiosos ataques que recibió el origenismo desde las páginas del semanario *Lunes de Revolución* (muchos de ellos escritos por integrantes de *Ciclón*, la revista enemiga de *Orígenes* durante la República), que era el suplemento cultural del diario *Revolución*, por lo que se presuponía que respondía a la nueva política cultural de la Revolución. Y, en medio del caos ideológico inicial, algo de cierto hubo en esto, antes de que *otra* política cultural sobreviniera y apartara también a los *angry young men* de *Lunes de Revolución*. Pero esto ya es otra historia¹²².

Los casos de Lezama Lima y de Piñera fueron diferentes. Lezama, aunque también padeció los ataques de *Lunes...*, terminó

¹²² Véase: Díaz, Duanel: *Límites del origenismo*. Ed. cit. y *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución cubana*. Madrid, Editorial Colibrí, 2009.

colaborando en sus páginas. Hasta sus mismos detractores reconocían su importancia. Por lo demás, las críticas de *Lunes...* no fueron homogéneas. Ante la agresividad de algunas (Heberto Padilla, Antón Arrufat, entre otros¹²³), José Rodríguez Feo (excodirector de *Orígenes*) y el mismo Piñera (excodirector de *Ciclón*) ponderaron¹²⁴. Lezama no tenía hijos y parece que entonces la educación atea no lo perturbaba en la misma medida que a otros, aparte de que practicaba un catolicismo menos fanático. Lezama, además, terminó siendo vicepresidente de la Unión Nacional de Escritores y Artistas, trabajó en el Instituto de Literatura y Lingüística (esta fue su celda también, junto a García Vega) y aunque no participó tampoco de las actividades revolucionarias, acaso su mayor jerarquía como escritor lo salvó durante un tiempo de la marginación. En el caso de los matrimonios Diego-García-Marruz y Vitier-García-Marruz puede hablarse incluso de automarginación. En 1966 Lezama publicó *Paradiso*, y, luego del escándalo inicial, comenzó a ser reconocido fuera de Cuba (eran los tiempos del Boom). Finalmente, justo antes de su ostracismo final (1971-1976), en 1970 fue profusamente homenajeado: publicación de *Poesía completa*, *La cantidad hechizada* y *Recopilación de textos sobre la obra de José Lezama Lima*, en la serie Valoración Múltiple, de Casa de las Américas. No obstante su activa participación en las actividades literarias y editoriales del nuevo régimen, y su (aunque no exento de momentos polémicos)

¹²³ Padilla, Heberto: "La poesía en su lugar". *Lunes de Revolución*. La Habana, (38): 5-6, 7 de diciembre, 1959, y Arrufat, Antón: "Una antología lamentable". *Lunes de Revolución*. La Habana, 16 de marzo, 1960.

¹²⁴ Piñera, Virgilio: "Cada cosa en su lugar" y "Pasado y presente de nuestra cultura" *Lunes de Revolución*. La Habana, 15 de febrero, 1960, y (43), enero, 18, 1960, resp., y Rodríguez Feo, José: (...). *Revolución*. La Habana, 7 de abril, 1959 (No se tiene el dato del nombre del artículo).

reconocimiento nacional e internacional, en su correspondencia dejó constancia clara de sus diferencias y de una perspectiva a ratos muy sombría sobre el proceso revolucionario. Son muy conocidas las razones y las circunstancias que motivaron que, a partir de 1971 y hasta su muerte, Lezama fuera condenado a una especie de muerte civil.

Suerte similar sufrió Piñera, su antagonista literario, “la oscura cabeza negadora”, como le llamó Lezama con verso de Emilio Ballagas. Participó activamente del proceso cultural en los primeros años de la Revolución, sobre todo a partir de su maestrazgo en *Lunes de Revolución*. Aunque no era comunista (como había demostrado en su obra teatral *Los siervos*), sí simpatizaba, como García Vega, con la apertura que parecía implicar el nuevo proceso. Ateo, como García Vega, tenía también una vocación vanguardista y, en general, moderna, y una acusada impronta existencialista. Había recibido la enorme influencia de un espíritu afín (la recibiría también García Vega), el polaco Witold Gombrowicz, durante su estancia en Argentina¹²⁵. En ciertos aspectos de su poética narrativa y teatral era una suerte de Kafka o Beckett insulares. Su ateísmo era militante ya desde la revista *Poeta*. Pero su anarquía ideológica, su condición homosexual y su vocación radicalmente crítica, a la postre lo hicieron muy peligroso para los parámetros culturales de tendencia estalinista que comenzaron a prevalecer. Terminó, como Lezama, en el ostracismo, hasta su muerte en 1979.

¹²⁵ Piñera, Virgilio: “Gombrowicz por él mismo”. *Poesía y crítica*. México, D. F., Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1994.

García Vega, por su parte, comenzó trabajando en el Consejo Nacional de Cultura. Luego, como Lezama, en el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. Él ha referido cómo se desencantó muy rápidamente. Hasta cierto punto (acaso a pesar suyo) cargaba con el karma origenista. También fue víctima de la feroz crítica de *Lunes de Revolución*¹²⁶. De repente, se sintió marginado (de nuevo) en la nueva época en la que había puesto sus esperanzas. El hecho de que la Revolución arrasara con ciertos valores de la República que él odiaba, y hasta el fuerte espíritu antirreligioso prevaleciente, le eran profundamente afines. Llegó a reconocer que se había puesto contento de que su hija naciera en un régimen socialista¹²⁷. Pero no pudo soportar el cada vez más creciente dogmatismo de corte estalinista y, en general, vio muy rápido el inevitable empobrecimiento literario que se derivaba de la unilateralidad de la nueva estética: el conversacionalismo (en su variante cubana), y una literatura sierva de la política del nuevo régimen. Su vocación vanguardista tampoco podía ser vista con buenos ojos. La vivencia cotidiana de los trabajos productivos en el campo y la emergencia de una generación de *jóvenes* comunistas que veían en cualquier diferencia un síntoma de cultura burguesa, de idealismo filosófico o de diversionismo ideológico, terminaron por desencantarlo¹²⁸. Así como había sido muy crítico con la política republicana, lo fue también con la llamada revolucionaria. Hasta cierto punto echó de menos entonces la dignidad de la resistencia origenista anterior, cuando no participaban de la

¹²⁶ Arrufat, Antón: *Ob. cit.*, y Padilla, Heberto: *Ob. cit.*

¹²⁷ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit.

¹²⁸ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit. y *El oficio de perder*. Ed. cit.

demediada política oficial, lo que recuerda el juicio de Ponte ya transcrito.

En este sentido, le pareció que hasta Lezama Lima se había adaptado en alguna medida al nuevo régimen, y desconfiaba de su canonización dentro del Boom, y de la nueva tendencia de filiación barroca o neobarroca a la cual se le adscribía. Además, algunos textos de Lezama¹²⁹ parecían hacerle reverencias al nuevo régimen. Pero el caso de Lezama no era ciertamente similar al de Vitier. Sin duda, algún resentimiento profundo funcionó aquí en el antiguo discípulo, por lo que me detendré más adelante en este punto tan sensible.

Por todo ello, la noche en que Vitier leyó su conferencia “El violín” en la Biblioteca Nacional, García Vega tuvo que sentir que ya no podía esperar ni siquiera del origenismo una fuente de refugio o libertad, pues se había perdido una ética. Si antes Orígenes, a pesar de las notables diferencias internas con su cosmovisión, se había mantenido apartado de la mediocre cultura oficial, ahora, a través de Vitier, finalmente capitulaba. Si no entonces, a la larga la historia posterior le dio la razón a García Vega, pues a partir de esa fecha todo el propósito de Vitier y García-Marruz fue el de integrarse a la cultura revolucionaria. Se demoró esa integración, ciertamente, pero, a la postre, al inicio de la década de los años noventa, cuando desaparecido el campo socialista, y mermada la preponderancia estalinista, se acogió ideológicamente el

¹²⁹ Véase: Lezama Lima, José: “El 26 de julio: imagen y posibilidad”, “Ernesto Guevara, comandante nuestro”. *Imagen y posibilidad*. Ed. cit.

nacionalismo de Orígenes y su espíritu martiano como un baluarte de la cultura oficial o revolucionaria, Vitier se convirtió en el ideólogo de las postrimerías del castrismo. Por ello, la nueva generación de escritores de la década de los años ochenta, desconfió de la oficialización del origenismo. Y, por ello también, un texto como “Por *Los años de Orígenes*”, de Antonio José Ponte¹³⁰, decía preferir un libro negativo y enfermizo como *Los años de Orígenes* a todas las enseñanzas positivas de *Ese sol del mundo moral*, de Vitier.

I. 3. El Maestro y el discípulo. El joven fáustico

Todo maestro tiene algo de seductor, y todo discípulo puede verse en la encrucijada de debatirse entre la admiración y una cierta molestia por su dependencia. Lo más frecuente es que, sobre todo al principio de la relación, predomine la primera o que esta se priorice y se posponga la segunda, que puede tener que ver con diferencias que sólo con el tiempo se irán haciendo más significativas en la medida en que el discípulo se independice o encuentre su propio camino. García Vega no había tenido con su padre una fuerte relación de dependencia. Según la visión paternal que se desprende de sus memorias, veía a su padre como un ser débil. Al conocer a Lezama, la enorme diferencia intelectual y la diferencia de edad, más la necesidad de García Vega de encontrar una salida a su

¹³⁰ Ponte, Antonio José: *El libro perdido de los origenistas*. Ed. cit.

enfermedad (y esta se produjo muy ligada a su vocación literaria), conformaron esa compleja relación que sólo el tiempo clarificó. La necesidad de un desvío creador para poder afirmar su propia singularidad como escritor, más la *caída* de su modelo (que García Vega se esfuerza en *Los años de Orígenes* en precisar), seguramente idealizado en un inicio, hizo el resto. Esa caída se enfatiza más en tanto que oscuramente el discípulo en cierta forma la necesita, a la misma vez que siente como un oscuro complejo de culpa por su rebelión.

Este tipo de relación, como generalidad, es muy frecuente. Recuerdo que, cuando conocí a Vitier y a García-Marruz a inicios de la década de los años ochenta, algunas veces Vitier exponía sus diferencias con Lezama. Por ejemplo, sentía una suerte de “rencor” –aunque no le llamara así-, cuando recordaba los primeros años de la Revolución, aquellos en que ellos vivieron automarginados de la vida pública mientras Lezama participaba activamente de esta. Le molestaba que todo el mundo reparara después en el ostracismo final de Lezama y no en el de ellos. Dibujaba una imagen de Lezama como un niño grande que no puede resistirse a los halagos a su vanidad como escritor, los cuales superponía a veces (según ellos) a sus profundas diferencias con el contexto. Vitier, entonces, se sentía traicionado, en cierta forma, por su maestro, que no le acompañó en aquellos años difíciles.

Pero el discípulo también quiere seducir a su maestro, para no perderlo. Aunque bien miradas las cosas, fueron Vitier y García-Marruz quienes actuaron, al menos públicamente, como los discípulos clásicos en la época de las revistas origenistas. En

Experiencia de la poesía (1944), Vitier sitúa a Lezama al nivel de César Vallejo y Juan Ramón Jiménez con relación a su formación poética. Luego, escribe una reseña sobre *Tratados en La Habana*¹³¹, y, sobre todo, le dedica un capítulo impresionante en *Lo cubano en la poesía*¹³². Por su parte, García-Marruz, en su ensayo “Lo Exterior en la Poesía”¹³³, dedica sendos comentarios a Lezama y a Vitier. García-Marruz, también, ha narrado cómo ella y Vitier, cuando se conocieron, paseaban y leían los poemas de *Enemigo rumor*¹³⁴ con un inigualable fervor. Con posterioridad a la muerte de Lezama, esta suerte de hagiografía se incremento aún más, aunque aquí ya se mezcla con la manipulación del maestro como modo de reafirmarse a sí mismos, actitud radicalmente contraria a la de García Vega, quien, en su época formativa, no escribió nunca sobre Lezama. En última instancia, Vitier y García-Marruz funcionaron en este sentido más como epígonos, y García Vega como el discípulo creador, es decir, aquel que necesita desviarse de su maestro. A Vitier y García-Marruz, diferencias mediante con su maestro, no les interesaba el desvío, sino la reafirmación de sus comunidades, sobre todo cosmovisivas. Muerto Lezama, Vitier tuvo el campo despejado para erigirse en vocero del origenismo. Hasta cierto punto, ¿no traicionaron Vitier y García-Marruz a su maestro con esta última y dudosa legitimación, también hecha para su propio provecho? ¿No fue a la postre García Vega más consecuente en su diferencia? No afirmo una cosa o la otra, sólo sugiero esta posibilidad de análisis.

¹³¹ Vitier, Cintio: “Un libro maravilloso”. *Obras 4. Crítica 2*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2001.

¹³² Vitier, Cintio: *Obras 2. Lo cubano en la poesía*. Ed. cit.

¹³³ García-Marruz, Fina: “Lo Exterior en la poesía”. *Orígenes*. Ed. cit.

¹³⁴ García-Marruz, Fina: “Estación de gloria”. V.V. A.A. *Recopilación de textos sobre la obra de José Lezama Lima*. La Habana, Casa de las Américas, 1970.

García Vega, por lo demás, a pesar de sus poderosas críticas, y como se puede constatar con facilidad, no renegó nunca de su inmensa admiración por Lezama.

Por su parte, Lezama, en tres ocasiones se ocupó de la obra de García Vega¹³⁵. También Vitier, varias veces¹³⁶, pero, como se tendrá la oportunidad de comprobar¹³⁷, la crítica de Vitier funciona como una especie de canibalismo crítico. Vitier destaca, sobre todo, lo que comparte García Vega con el origenismo central, y deja a un lado las diferencias. Finalmente, cuando escribe sus memorias, *De Peña Pobre*, ya García Vega aparece como “Rencor”, de lo que se ocupa García Vega en las suyas, *El oficio de perder*¹³⁸, con inocultable ironía. En todo caso, hay que convenir en que Vitier vio siempre, desde mucho antes incluso de escribir sus memorias, esa tendencia de García Vega hacia el disentimiento.

&

“Muchacho, ¡lee a Proust!”. Vuelvo al principio. Muchos años después del final tan conmovedor de *Los años de Orígenes*, el García Vega de la cabeza de barro, en su exilio en Playa Albina, o en Vilis, ciudad astral de la anterior, ha transfigurado su exilio en una fuerza creadora, ha hecho de su enfermedad su energía genésica, ha encontrado por fin su singularidad y su identidad en su “oficio de perder”, y, paradójicamente, es publicado y reconocido más que nunca antes, y se siente entonces con fuerza para un

¹³⁵ Véase Bibliografía sobre Lorenzo García Vega en este libro.

¹³⁶ Ídem.

¹³⁷ Véase el capítulo Obra y Vanguardia en este libro

¹³⁸ Las referencias de Vitier y García Vega se encuentran en la página (...) de este mismo libro.

desprendimiento final. Regresa sobre aquellas palabras finales de *Los años de Orígenes*, dichas por su madre (reconoce entonces) y dice ya no sentir esa dependencia. Y en una conferencia en Madrid ofrece su veredicto final¹³⁹.

Pero para llegar a este punto ha tenido que recorrer un largo camino, casi toda una vida, por lo que el desprendimiento de su maestro ha sido difícil. En cierto sentido, ese desprendimiento ha perfilado su obra. Aunque, en última instancia, siempre habrá que reconocer una independencia inicial: *Suite para la espera*, donde el joven escritor, luego de cumplir su etapa formativa (muy rápida, por cierto) a la vera de su maestro, fue capaz de crear un libro muy personal, y dentro de una corriente para nada identificable con el origenismo. Porque ni siquiera el Curso délfico y la presencia poderosa de su maestro pudieron desviar al inquieto discípulo de un ámbito de lecturas y de una vocación diríase que transvanguardista (por su tenaz anacronismo o por su persistencia) y freudiana, radicalmente diferentes a las del origenismo ortodoxo. Hasta cuando coinciden en la incorporación de una misma fuente (Gómez de la Serna –muy leído por García-Marruz-, Vallejo, por ejemplo), hay una diferente lectura o apropiación del referente. Su singularidad se afirma incluso contra el otro gran disidente del grupo, Piñera, a pesar de que puedan detectarse entre ambos algunas comunidades importantes: ateísmo, ascendencia de cierta vanguardia, freudismo, poética del reverso, furiosa inmanencia, existencialismo no católico, vocación de juego, espíritu crítico,

¹³⁹ García Vega, Lorenzo: “Maestro por penúltima vez”. *Ob. cit.* Este texto se encuentra prolijamente analizado al final de la primera parte de este mismo capítulo.

ironía, fragmentación, algunas fuentes comunes (Gombrowicz, cierta percepción kafkiana, o la tradición de lo fantástico). Porque, en todo caso, aun con esas fuentes similares, los resultados creadores, literarios, son muy diferentes en ambos.

También podría establecerse alguna semejanza de percepción extraña de la realidad entre el último Diego (el de *Inventario de asombros*, por ejemplo) y García Vega, pues cierto oscuro reverso, cierta visión sombría de la existencia, cierto fatalismo (al menos) ante lo demoníaco (muy borgiano, por cierto, en sus motivos: sueño, espejo, otredad) asoma en el antiguo autor de *En la Calzada de Jesús del Monte*, también muy cercano al juego, al universo infantil, en otros libros, si bien en Diego su último tuétano cristiano le confiere un aura sombría, trágica, a sus percepciones poéticas, muy diferentes de las más joviales tanto de Piñera como de García Vega. Mientras Diego sufre el mundo pesadillesco de sus visitas oníricas, Piñera y García Vega se instalan en ellas con inocultable fruición. Tal vez porque no derivan de ese ámbito una conciencia de pecado.

Con respecto a Lezama (quien siempre parece desbordar todos los intentos de una cómoda o tranquilizadora definición), las comunidades serían quizás más profundas, más soterradas. Pues hay también un Lezama infernal¹⁴⁰, un Lezama herético, un Lezama homosexual, un Lezama irónico, un Lezama mestizo (culturalmente), un Lezama pobre (el que prefiere García Vega)... Podría traerse aquí a colación la frase que cita Bloom, del pensador

¹⁴⁰ Marqués de Armas, Pedro: *Fascículos para Lezama*. La Habana, Letras Cubanas, 1994.

gnóstico del siglo II d. c., Valentín, en *La angustia de las influencias*: “Y era una maravilla que estuviesen en el Padre sin conocerlo”¹⁴¹. Y hay un Lezama proclive a lo invisible, al *otro mundo*¹⁴², un Lezama chamánico, que no está en las antípodas de García Vega. Más allá de que la relativa o muy singular catolicidad de Lezama (porque aparece contaminada siempre por otras fuentes) puede, como en Diego, establecer un límite para una más libre o jovial incorporación de otras fuentes o establecer una actitud ante ellas menos prejuiciada, acaso desde esta perspectiva coincidente lo que establece la diferencia es el voraz barroquismo lezamiano y el minimalismo tanto de Piñera como de García Vega: donde Lezama despliega un universo proliferante, donde padece como un *horror vacui*, Piñera y García Vega conjuran (atraen) la nada, el vacío. Pero, ¿no se afirma a menudo que los extremos se tocan? Y, sobre todo, donde Lezama aguarda la resurrección, la descomunal trascendencia, Piñera y García Vega aguardan una feroz inmanencia y una soledad final... Con todo, hay una metafísica en García Vega, más profunda o explícita que en Piñera, que lo acerca más que lo aleja de su maestro. El último Lezama, el de *Fragmentos a su imán*, avasallado por la angustia (de la Historia y de la existencia); el Lezama del “barroco carcelario”¹⁴³ –del cual se ha afirmado que se *piñerizó*¹⁴⁴–, en el cual regresa o aflora cierto surrealismo, tampoco está muy alejado de sus dos antagonistas.

¹⁴¹ Bloom, Harold: *La angustia de las influencias*. Ed. cit., p. 22.

¹⁴² Véase: Arcos, Jorge Luis: “Dador o el otro mundo”. VV.AA.: *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976)*. Paris, Éditions Le Manuscrit, 2010.

¹⁴³ Véase: Arcos, Jorge Luis: “Cuarenta años de *Paradiso o el barroco carcelario*”. *Desde el légame*. Ed. cit.

¹⁴⁴ Lo nota, por ejemplo, Ponte en *El libro perdido de los origenistas*. Ed. cit.

Y, por último, hay, por cierto, en la escritura de Lezama, un surrealismo profundo. En su libro inicial, no publicado, *Inicio y escape*, hay una imaginería lorquiana, y cierto regusto por la metáfora mágica propia del surrealismo. Lo que se hizo explícito en Nicolás Guillén, quedó incorporado pero rebasado en el primer Lezama. Acaso ¿algo tomó el joven discípulo de ese Lezama más oscuro, casi protoplasmático, previo a *Muerte de Narciso* y a *Enemigo rumor*? Es sólo una especulación. En todo caso, el Lezama que conoció García Vega fue el ya maduro de esos primeros textos, donde también la proliferación de imágenes es muy intensa. Pero no quería dejar de mencionar esta posibilidad, que quedó sumergida en su maestro, y que no es, a pesar de esto, inexistente. Asimismo, tampoco es ocioso recordar que, en su respuesta a una pregunta de Carlos Espinosa, García Vega dice de su maestro:

Partiendo de los surrealistas (pues mi tuétano último es el surrealismo, y esto de tal modo que, aunque me formé en el Curso délfico de Lezama, yo siempre sentí que lo mejor que tenía el Maestro –quien, desde la primera noche que habló conmigo me mostró una jugada ejemplar, a lo Capablanca, cuando después de una carcajada me dijo: “Siempre ten en cuenta que el Poeta es un farsante”- era su inmenso disparate surrealista, ese disparate que lo llevó a interpretar al truhán de Colón como un Profeta, y a jugar –en pleno delirio- con esa “seda de caballo” de una india hasta intentar hacernos creer, en el colmo de la locura, que ahí podrían estar los fundamentos de la nacionalidad cubana)¹⁴⁵.

En varias ocasiones se detiene García Vega en momentos claves de la obra y la vida de Lezama para expresar lo que para el joven

¹⁴⁵ Espinosa, Carlos: “Lorenzo García Vega ENTREVISTO por Carlos Espinosa”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21/22): 24-25, verano/otoño, 2001.

fáustico, el discípulo rebelde, constituyen debilidades, límites, características, de su maestro. Tres son los textos donde ello acaece: *Los años de Orígenes*, *El oficio de perder* y la conferencia dictada en Madrid “Maestro por penúltima vez”. Y es a través de estos textos que iremos abstrayendo sus juicios. Algo difícil, porque en el discurso (poético-ensayístico-novelado) de García Vega, los tópicos que aislaremos a continuación –y en la segunda parte de este capítulo- se ofrecen, por lo general, mezclados.

I. 4. Homosexualidad

*El pecado sin culpa, eterna pena
que acompaña y desluce la amargura
de lo que cae, pero que nadie nombra*
José Lezama Lima
“Invisible rumor, II”. *Enemigo rumor*

La primera mención a Lezama en *Los años de Orígenes* es ambigua. Discurre García Vega sobre la forma en que escribirá su libro (una constante en él), y, de repente, expresa: “Si desplegamos este collage, disco de lo cubano, quizás nos encontremos con la perversión. *Paradiso*, otra vez, como arquetipo. Arquetipo de la perversión”¹⁴⁶. Luego, superpone varias citas sobre el problema de la forma (de Hubert Benoit, Alain Robbe-Grillet), hasta que cita una de Emir Rodríguez Monegal a propósito del Marqués de Sade y

¹⁴⁶ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., pp. 20-21.

Severo Sarduy sobre las relaciones entre Dios, la blasfemia, el erotismo y la perversión, que culmina con otra cita: “Pervertirse no es sólo ampliar los gestos de la sexualidad, sino también reducirlos”¹⁴⁷. Más adelante, cita a Hanna Tillich, el gran ateo, y regresa a las relaciones entre el catolicismo y su reverso. Pero en el capítulo siguiente, donde continúa su exploración para dar forma a su libro, termina transcribiendo un pasaje de *Paradiso*, una típica escena homosexual en un cine. Presenta un problema, un profundo síntoma de Lezama, la homosexualidad.

Es indudable que este es el gran nudo de la personalidad de Lezama. ¿Cómo pudo el joven discípulo enfrentar esta ambigua zona de su maestro? Una tarde, en la cafetería de la Residencia de Estudiantes de Madrid, García Vega me confesó que, a veces, temblaba cuando estaba frente a Lezama porque temía que revelara de alguna forma su inclinación. Pero nunca sucedió nada explícito, a pesar de que, muy al principio de su relación, Lezama sabía la situación psíquica tan vulnerable en que él se encontraba. Me confesó también que Lezama siempre trató de ayudarlo en su enfermedad y que nunca se aprovechó de la ventaja de su posición, actitud que él siempre agradeció. Pero esa diferente orientación sexual de su maestro la sintió siempre como una oscura interrogante. De alguna manera, Lezama tampoco podía evitar insinuar su verdadera naturaleza. Es a lo que se refiere García Vega cuando en *El oficio de perder* comenta las poses de Lezama frente a él como las de una suerte de barón de Charlús proustiano.

¹⁴⁷ Ídem, p. 22. Lorenzo García Vega me aclara en un email que la cita es de Jacques Lacarriere en una carta a Gurdjieff.

Esta tensión se mantuvo hasta que se publicó *Paradiso* y se hizo entonces pública y notoriamente significativa su homosexualidad. En *El oficio de perder* García Vega cuenta una anécdota muy reveladora de Vitier, que, homofobia aparte, indica las tensiones internas del otrora grupo Orígenes a raíz del escándalo de la publicación de *Paradiso*:

Y muchos años más tarde, ya para terminar de hablar de este capítulo 8, cuando acabó de salir publicado *Paradiso* con ese dios gnóstico que Juan Ramón no podía concebir, Cintio Vitier, quien siempre ha sido el colmo de la prudencia en lo que él cree que puede o no puede decir, y quien además siempre tuvo un trato extremadamente convencional conmigo, me llevó para un rincón de la Biblioteca Nacional, el lugar donde él trabajaba, y con verdadera indignación (y fue, creo, la única vez que vi a Cintio expresarse de una manera en que no me cupiese duda de que no estuviese simulando) , me dijo: “Esto de *Paradiso* es un escándalo que nos va a implicar, injustamente, a todos *los que no hemos pertenecido a ese mundo de Lezama, de Virgilio, de Gastón*. Nosotros, tú, yo, Eliseo, Octavio Smith, no hemos sido *eso*. No tenemos por qué estar ahí, relacionados con ese libro¹⁴⁸ .

En la cultura oral cubana siempre se ha contado que Vitier prohibió a García-Marruz la lectura del capítulo VIII de *Paradiso*, de lo que también se hace eco García Vega. En “La familia de Orígenes”, García-Marruz lo niega. Parece una malevolencia. No porque sea increíble sino porque parece imposible. Más allá de la moral católica y de la represión de una concepción más abierta de la sexualidad, no creo que esa anécdota tenga veracidad, aunque a la postre sí revela un síntoma muy profundo. Porque las diferencias cosmovisivas entre Lezama y Vitier-García-Marruz son más

¹⁴⁸ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 297.

poderosas que lo que puede parecer a primera vista si nos guiamos solamente por las versiones que hacen de Lezama, ambos escritores. El mundo de Lezama no sólo era más vasto, su fuerza creadora era también mucho mayor, para no hablar de las zonas oscuras que Lezama incorporaba, o de los umbrales que profanaba con su ingente, intensa imaginación cognitiva. Las comarcas desconocidas que Lezama incorporaba, las preguntas que aventuraba, en fin, todo ese mundo que él recreaba, relacionaba, invencionaba, marcan una diferencia abismal con el mundo más domeñado de los autores de *Lo cubano en la poesía* y *La familia de Orígenes*. Esa diferencia descomunal no implica un demérito para ambos creadores: la enorme diferencia -como diría Bloom de Shakespeare, tanto cualitativa como cuantitativa- vale casi para cualquier otro creador que le fuera contemporáneo. ¿Valdría la pena insistir en esta diferencia? Al menos, quiero dejar suspensa la siguiente pregunta o inquietud: ¿cómo podían sino haciendo una mala lectura –por brillante que esta fuera- acomodar a sus orbes más limitados la desmesura lezamiana? ¿No hay como una suerte de normalización lezamiana en los textos críticos de Vitier y García-Marruz?

La homosexualidad de Lezama, por ejemplo, como la de Baquero, incluso la de Piñera, debió ser reprimida dentro del grupo. Esa actitud formaba parte de esa moral provinciana a la que se refiere García Vega. Era otra época, también es cierto. El catolicismo de Lezama y de Baquero debía hacer más difícil la manifestación ya no pública, sino dentro del grupo, de la homosexualidad de ambos. Más abierta debió ser la relación entre los homosexuales del grupo,

incluyendo a José Rodríguez Feo, en la primera época de Orígenes. A diferencia de la opinión de García Vega, creo que con la publicación de *Paradiso* Lezama finalmente dio muestra de una inusual osadía y de una gran confianza en el valor de su obra.

Esta problemática es muy importante para comprender las tensiones internas del grupo. Así, por ejemplo, la crítica de Piñera a Vitier a propósito de la homosexualidad de Emilio Ballagas¹⁴⁹. También hay que tomar en cuenta la moral de la época, hipócrita y homofóbica. Tanto Piñera, con su ensayo sobre Ballagas, como, sobre todo, Lezama, con *Paradiso* y, póstumamente, con *Oppiano Licario*, le confirieron una alta jerarquía literaria -más tímidamente, Baquero¹⁵⁰- a esta problemática, más allá de que la sombra católica de la conciencia de pecado pudiera mediar en una libre aceptación de la homosexualidad, actitud que la crítica ha detectado en *Paradiso*. García Vega, siendo heterosexual, demostró no participar de los prejuicios de Vitier y García-Marruz, pero, en este tópico, creo que exageró en sus críticas a Lezama, quien -limitaciones mediante, ¿acaso García Vega no las tuvo también?- recreó en *Paradiso* y luego en *Oppiano Licario* todos sus síntomas, sus encrucijadas, sus problemas no resueltos¹⁵¹. No otra cosa hace García Vega en *El oficio de perder*. Claro que, en la mirada de García Vega, pesa sobre este asunto, tanto o más que la obra, la personalidad de Lezama.

¹⁴⁹ Piñera, Virgilio: "Ballagas en persona". *Poesía y crítica*. Ed. cit.

¹⁵⁰ Véase, por ejemplo: "Palabras de Paolo al hechicero". Baquero, Gastón: *Poesía completa*. Prólogo e edición de Pío E. Serrano. Madrid, Editorial Verbum, 1998, p. 113.

¹⁵¹ En "Para una relectura de *Oppiano Licario*" (*Diario de Cuba*. 5 de octubre, 2010) comento esta problemática.

I. 5. *Paradiso y Lezama o “el niño terrible de las acuarelas”.*

En *Los años de Orígenes*, García Vega, en el capítulo “Los padres de Orígenes”, transcribe un extenso pasaje de *Paradiso*, que, por su extensión, no voy a reproducir aquí, pero que más adelante se confrontará a través de un comentario de Rafael Rojas. Este pasaje (como otro que cita después) le sirve a García Vega para abordar el núcleo de su resentimiento con Lezama y Orígenes: el mito de la grandeza perdida o venida a menos (o “nuestro novelón de *los buenos tiempos idos*”, como lo describe también); los límites o peligros de lo barroco (el “*bailongo barroco*”, lo llama, o: “Límites: muralla de la soñada ciudad barroca”): “Es que Lezama, como los origenistas, se sentía abrumado por lo que llamaba *lo feo*. Ellos no podían acercarse a una circunstancia que no pudiera ser metamorfoseada, disfrazada”, precisa; los ceremoniales origenistas, la doble moral, el encubrimiento; el provincianismo; el catolicismo; el mito o arquetipo del héroe antecesor; lo *kitsch*; el retorno del síntoma casaliano ya descrito en “La opereta cubana de Julián del Casal”; la incapacidad para el autoanálisis, de donde deriva su tesis del *marco*:

Pues el marco, entre nosotros, era un tabú. Y ese marco era respetado por Lezama, pero también era impuesto por Lezama. Por lo que se estaba dentro de un círculo vicioso que hacía imposible cualquier forma de espontaneidad. / Marco para salvar los mitos. Marco convertido en tabú, por la actitud idólatra de nuestro grupo. Marco que servía, a algunos

origenistas –pienso, especialmente, en Eliseo Diego, y en Fina García Marruz-, para encerrar a la circunstancia en lo que podía parecer un paisaje de acuarela, y que, utilizado por Lezama, servía para transformar a la circunstancia en un paisaje barroco. Así que, dada la aparente amplitud que un paisaje barroco puede ofrecer, parecía que, frente a la acuarela de los otros, Lezama se entraba libremente por su circunstancia. Pero aquí, también, se jugaba un juego. Un juego sado-masoquista. Pues Lezama, con bromas crueles, señalaba hacia ese pétreo constreñimiento acuarelístico que se imponían algunos origenistas. Lezama jugaba a ser el niño terrible de las acuarelas. Por lo que algunos origenistas se escandalizaban, o temblaban de miedo, o se llenaban de rencor: -Eliseo Diego siempre mantuvo una actitud de reserva, y de rencor, ante *el desdoblamiento* de Lezama-. Pero esto entraba dentro del juego. Servía para satisfacer las necesidades de una repetición sado-masoquista. Pues Lezama, aunque jugaba a ser el niño terrible de las acuarelas, también era el idólatra de los límites del marco. / Y esto llevó, siempre, a mantener a nuestro grupo en una atmósfera enrarecida, enfermiza, y castrante. Fue una de las paradojas, y debilidades, que siempre arrastramos. Y lo que es más lamentable, fue una debilidad que pudo minar nuestra expresión. Pues esa falta de espontaneidad fue la forma que adoptó, entre nosotros, esa mentira del vivir cubano, esa mentira contra la cual, principalmente, debíamos haber luchado¹⁵².

He citado este largo pasaje (podía haber citado otros semejantes) sólo para que se tenga una idea del hondo calado (en clave psicoanalítica y sociológica o psicosocial) de la impugnación (que es también una auto impugnación) de García Vega.

Todo el capítulo está construido a partir de su técnica (de su percepción) del collage, la superposición, la mezcla, las incesantes reiteraciones, las identidades y paradojas analógicas, es decir, a través de procedimientos plásticos y poéticos (imaginales), lo que

¹⁵² García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., pp. 156-157.

puede producir la impresión (como todo el libro) de que se trata de un discurso enloquecido o incoherente. Y no es que no lo sea (el autor crea conscientemente una atmósfera caótica, casi onírica), pero es que aquí el procedimiento, la forma, está en función de describir el contenido: más que describirlo, ilustrarlo. Acostumbrado a un discurso lógico, esta fractura puede confundir al lector; pues puede inducirle a pensar que el relato está supeditado a la pasión y a una percepción arbitraria. Y sí, hay pasión (además), sólo que esa su percepción no es, en última instancia, arbitraria. El autor no pretende despegarse de su crítica (que es también una autocrítica), por ello el lugar de la enunciación del discurso no se independiza de su contenido. Es que no sería consecuente realizar una crítica sobre la falta de autoanálisis y sobre el encubrimiento de una determinada circunstancia, y asumir una voz aséptica, incontaminada. Hasta cierto punto, además, esa imagen apasionadamente contradictoria, caótica, es también la imagen de su propia alma (de su mente, de su *pathos*, en el momento de escribir esas líneas): por eso su discurso no es simplemente rebatible desde una perspectiva estrictamente lógica. Así, por ejemplo, en *El oficio de perder*, admitirá después García Vega:

Así que no me queda más remedio que confesar que, cuando bajo palio de Mambo escribo las *Espirales*, estoy reaccionando, frente a un paisaje enfermo, para oponerle lo también enfermo de una soñada *grandeza venida a menos*. En eso yo fui un origenista, como lo fue Eliseo con su *Calzada*, y como lo fueron todos los demás. Fui un origenista y, no me queda más remedio que confesarlo: lo fui *sin que nadie me lo enseñara*: fui, desde que nací y quizá junto con el trauma rankeano, el predispuesto a sentir que había habido un esplendor, o que tendría que haber un esplendor, y esto porque yo tenía *los genes*, como lo tenían todos los origenistas, que

podían conducir al delirio de un pasado, o de un futuro, inventado. Esa fue la locura nuestra, el delirio de todo un grupo que (por razones que habrá que hurgar el día que se escriba la Historia de la Locura en Cuba) se enfrentó (¿pero enfrentar es la palabra adecuada?), lo vuelvo a repetir, con su enfermedad, a lo horrible de un momento que llegó a su culminación en la década del cincuenta¹⁵³.

Pero, sobre todo, en aquel capítulo también acaece la dilucidación de la frase, muchas veces citada de Lezama: *El poeta es un farsante*, a través de la cual García Vega contrapone el yo idealizado del poeta con su circunstancia, es decir, enarca las relaciones de sublimación u ocultamiento que ese yo idealizado o barroco supone para con una penetración o no de su contexto... Es esta, quizá, la dilucidación más importante que hace García Vega, porque atañe a una de las *lecciones* que el Maestro, ambigua, irónica y sabiamente, legó al discípulo. ¿No había aquí una anticipada autocrítica de Lezama? ¿No había aquí, en el fondo, la transmisión de una sabiduría? Porque de la compleja y profunda respuesta a esa frase, como ante el oráculo de Delfos (*que no dice ni oculta sino que hace señales*, le gustaba a Lezama precisar), depende en buena medida la actitud última, visceral, de toda la obra (y la vida) de García Vega.

Cuando García Vega analiza la “metamorfosis” que sufre una anécdota del padre de Lezama en *Paradiso*, se enfrenta a “la autenticidad última de eso que se llama la mentira poética” (muy común en la literatura, como él mismo reconoce), y entonces rememora:

¹⁵³ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 387.

Recordamos que en una de las primeras conversaciones que tuve con Lezama, éste me dijo: *El poeta es un farsante* ¿Fue Lezama consecuente con esta afirmación? Aquí, al llegar a esta pregunta, empezamos a entrar en zona equívoca, pero debemos responder que no creemos que Lezama fuera consecuente con la decisión de arrostrar la mentira. Pues afirmar que el poeta es un farsante es afirmar la fe en las apariencias que no excluye otras actitudes que pueden parecer opuestas: la actitud del que busca una justificación última, o la actitud del que entra en el autoanálisis. Pues afirmar que el poeta es un farsante, es decir que la mentira tiene un límite, y que ese límite es la realidad, pues de otro modo esa afirmación se convierte en una frase, y la frase se hace un juego que sirve para disfrazar. Y este juego, y este disfraz, es el que encontramos en los dandis simbolistas, cuando nos muestran la paradoja de revelarse como burgueses, en el momento en que nos gritan querer ser sólo unos farsantes. Pues se trata de que la paradoja de los dandys, es la paradoja del yo idealizado, del yo mítico que encarna la figura del antecesor fabuloso. Es que como se sacrifica todo por salvar ese yo idealizado, esa figura del antecesor fabuloso, se llega hasta pagar el precio de aceptar la farsa y el juego¹⁵⁴.

Y a continuación este análisis es llevado, con respecto a Lezama, Vitier y Orígenes, hasta sus últimas consecuencias: hasta el castrismo, que ya sabemos que es el lugar y el tiempo (la claudicación final) desde los cuales el propio García Vega lee retrospectivamente la farsa origenista...

Sobre la interpretación de García Vega del primer pasaje aludido de *Paradiso*, al principio de este acápite, opina Rafael Rojas:

García Vega asegura que esta escena era narrada por Rosa Lima Rosado (Rialta en la novela), la madre de Lezama, y que la misma traslucía un afectado criollismo republicano, de

¹⁵⁴ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., p. 139.

folletín y bombín de mármol, por el cual Lezama y los origenistas intentaban sublimar una grandeza venida menos con una conexión familiar o afectiva con el patriciado. García Vega tiene razón en que hay que leer ese pasaje para entender a Lezama, a *Paradiso* y a *Orígenes*, pero, creo, que en sentido inverso al sugerido por él. En la disputa por el legado de *Orígenes* se movilizan, con frecuencia, dos actitudes, la de quienes atacaron a aquel grupo intelectual por su entendimiento con el orden republicano y la de quienes insisten en presentar a Lezama y sus revistas como “resistencias” contra el orden republicano. Como sucede en casi todas las disputas, algo de razón hay en ambas actitudes. Personalmente, me cuesta trabajo reconocerme en una o en otra, ya que no veo el sutil o lateral republicanismo de *Orígenes* como algo negativo, a la manera, digamos de *Lunes de Revolución*, Piñera o García Vega. Como tampoco logra convencerme el mito de un Lezama resistente, precursor intelectual de la Revolución, fabricado por Cintio Vitier y sus discípulos. A propósito del pasaje citado de *Paradiso*, en la edición crítica de la novela preparada por Vitier, la imagen de Tomás Estrada Palma que aparece es, curiosamente, menos estereotipada que la que aparece en *Los años de Orígenes* de García Vega. Vitier reconoce, por lo menos, “la intachable honradez de Estrada Palma en el manejo de los fondos públicos”, aunque fuerza la interpretación cuando afirma que la imagen del primer Presidente en *Paradiso* quiere captar lo “falso” o lo “ingenuo” de aquella República. La clave simbólica de esa imagen no es el “creerse querido por todos”, que señala Vitier, sino la idea de la primera República, con un ex presidente de la República en Armas y un ex delegado del Partido Revolucionario Cubano –un heredero de Martí, en suma- en el poder, como un espectáculo de la repatriación del exilio y de la armonía entre cubanos luego de una costosa y sangrienta guerra¹⁵⁵.

Con este juicio de Rojas ocurre algo similar a algunos momentos críticos de *Límites del origenismo*, de Duanel Díaz. Predomina en

¹⁵⁵ Rojas, Rafael: “Tomás Estrada Palma en *Paradiso*”. *Libros del crepúsculo. Filosofía, historia, literatura y política*. Blog de Rafael Rojas, viernes 5 de noviembre de 2010.

ellos la visión fáctica del historiador. Valoran las obras literarias o, como en este caso, la percepción de García Vega, como documentos para la intelección de la historia, como ideario político o sociológico, los cuales tienden a tratar de verificar en el proceso histórico. No se sitúan en la perspectiva psicosocial de García Vega, también literaria. No le dan importancia a los *matices* que encarnan para García Vega lo decisivo del síntoma que quiere desmitificar. Porque García Vega se fija más en el *cómo* que en el *qué*. Es la *forma* en que está expuesto el pasaje (donde reconoce incluso un atisbo de ironía); es la *voz* solemne; es lo que está *detrás* de la anécdota, lo que significa como síntoma de la grandeza perdida, que implica cierta estética de lo sublime o su reverso: *kitsch*. También es cierto que quien mira ese pasaje es un García Vega que tiene una visión sombría de la historia de Cuba –hoy se diría, desde una visión posmoderna: de sus grandes relatos-, lo que el propio Rojas ha dado en llamar como una “cubanidad negativa”. Todos los grandes relatos tienen un fondo vulnerable. Siempre están a un paso de idealizar la realidad, o transfigurarla, o mitificarla. Rozan, por eso, lo ridículo, o lo cómico, sobre todo cuando su naturaleza ideal termina por no avenirse con la potencia de su ser, cuando su deber ser, su expectativa ideal, deviene “falsa conciencia de las relaciones reales” y se convierte en una “ideología”, o en una construcción metafísica, como podría argumentarse desde el marxismo clásico. La contradicción entre su deber ser para con la realidad y la realidad se torna entonces trágica pero dable también de soportar una lectura histriónica. Su utopía se torna sombría porque se convierte en ídolo,

en demiurgo¹⁵⁶. Y encarnan una retórica que, a fuerza de repetirse, se convierte en un síntoma. García Vega acotaría: “repetición, perversidad”. Ello ocurre con todas las idealizaciones del pasado hechas por el origenismo: Martí, los padres fundadores, los héroes, la Historia... *Ese sol del mundo moral*, de Vitier, sería un ejemplo paradigmático. Y dentro de esos grandes relatos estará el propio Orígenes, y, después, la Revolución -¿y no correría también el mismo peligro hasta el gran relato de la Poesía, sobre todo a partir del mito de la encarnación de la Poesía en la Historia? Porque cuando la Poesía se convierte en teleología corre similar peligro que otras construcciones utópicas. Repárese en que García Vega no atiende solamente a lo que esos relatos significan por sí mismos, sino, sobre todo, a lo que esconden, a lo que callan, a lo que dejan de decir. Revelan también una actitud y una forma peculiar de percibir la realidad. Es lo que, acaso, está implícito en aquellos bellos y melancólicos versos de Lezama a Vitier: “Se nos fue la vida hipostasiando, / haciendo con los dioses un verano”¹⁵⁷.

Bien miradas las cosas, aquí se contraponen, al menos, cuatro perspectivas diferentes: la estable de Rojas (perspectiva del historiador objetivo); la de Lezama narrador (o la del sujeto narrativo, que, en última instancia, tampoco tendría que coincidir con la del autor); se alude a la de Vitier (resistencia origenista y lectura teleológica), y la de García Vega. Podría haber otras. La Historia ¿no es el terreno más subjetivo que existe? (¿habrá que

¹⁵⁶ Véase, por ejemplo: María Zambrano: “El ídolo y la víctima”. *Islas*. Madrid, Editorial Verbum, 2007.

¹⁵⁷ Lezama Lima, José: “Primera glorieta de la amistad”, en *Dador*, en su *Poesía completa*. Ed. cit., p. 330.

demostrar esta pregunta?). Pasaría lo mismo con cualquier evento de la Revolución, leído desde el futuro. Todo depende (diría en clave de la física cuántica) del punto de vista del observador, de su deseo incluso. Después de todo ¿no denuncia esta promiscuidad potencial la naturaleza proteica de la literatura? Ante un dilema de esta naturaleza, me limito a mostrar la lectura de García Vega, que es lo que interesa en este estudio, actitud que no excluye las otras lecturas posibles pero tampoco las da por suficientes.

El propio Rojas, en otro comentario ya aludido, “La interpretación histórica de la literatura”, se muestra más relativo y profundo cuando señala: “Más complicado y, a la vez, más interesante, me parece leer la historia allí donde se oculta, donde debe ser exhumada de la superficie del texto”¹⁵⁸. Rojas realiza, sin embargo, una muy interesante lectura de las relaciones entre la poesía y la historia a propósito de Vitier, aunque también de Lezama, dentro del acápite “Poéticas de la historia”, en *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba* (2008)¹⁵⁹. Y, antes, había asediado el mismo tema con respecto a Vitier en “Cintio Vitier: poesía y poder”, en *Tumbas sin sosiego* (2006)¹⁶⁰. Otra visión, si polémica, muy interesante para el abordaje de la literatura desde la

¹⁵⁸ Rojas, Rafael. “La interpretación histórica de la literatura”. *Libros del crepúsculo*. Ed. cit.

¹⁵⁹ Véase: Arcos, Jorge Luis: “Rafael Rojas. *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*”. *Letras Libres*, junio, 2008.

¹⁶⁰ Rojas, Rafael: *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2006. Sobre este libro, véase también: Arcos, Jorge Luis: “*Tumbas sin sosiego: la avidez de la Historia*”. *Desde el légamo. Ensayos sobre pensamiento poético*. Ed. cit.

óptica del historiador y el filósofo de la historia es la que despliega Rojas en *Un banquete canónico* (2000)¹⁶¹.

I. 6. Lo barroco

La impugnación más controvertida, por parte de García Vega, de Lezama, es la del barroco lezamiano. Tiene varias aristas: por un lado, la que se plantea desde una diferencia literaria. Es lógico que García Vega, desde una poética radicalmente diferente, no comparta el imaginario barroco lezamiano, y, por otro, que perciba lo barroco como una suerte de máscara, representación, que media en la expresión directa, autocrítica, de determinados contenidos. Reproche parecido al que le hacía Quevedo al culteranismo gongorino. La tendencia literalizadora de García Vega se da de bruces con el andamiaje retórico de Lezama. Pero Lezama también participa de una suerte de conceptismo. A la postre, lo que reclama García Vega de Lezama es una más directa imbricación con -o expresión desnuda de- su circunstancia. El poderoso imaginario de Lezama es visto sesgadamente por García Vega a través de los tópicos de la grandeza perdida, las eras imaginarias, la pobreza irradiante, la fiesta innumerable, el espacio gnóstico, en fin, toda la argumentación poético-teológica de su sistema poético del mundo. Pero la comprensible diferencia basada en diferentes vocaciones y percepciones estéticas o cosmovisivas no puede encarnar en un

¹⁶¹ Rojas, Rafael: *Un banquete canónico*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

argumento suficiente a la hora de valorar cualquiera de las dos poéticas contrapuestas. Se entiende la diferencia, pero no la crítica. Los límites que pueden derivarse de una diferente percepción de la realidad no por plausibles pueden ser tomados como un criterio de valor. En todo caso, pudiera invertirse la perspectiva, y tratar de sopesar los límites lorenzianos desde la perspectiva lezamiana, y ello tampoco arrojaría una perspectiva válida.

Hay algo más, sin duda, en esta visceral crítica de García Vega, que va más allá de lo estrictamente literario, y más allá también de la impugnación del neobarroco de un Sarduy. El propio Lezama, por lo demás, terminó cuestionando la facilidad académica con que cierta crítica soslayaba la singularidad de su obra detrás de la retórica crítica de lo barroco¹⁶². Pero no se puede acusar a Lezama de la repercusión crítica que se derivó de la publicación de *Paradiso* dentro del imaginario del boom de la nueva novela latinoamericana. En el fondo, es, de nuevo, la simultaneidad del éxito literario con el contexto castrista (e, incluso, con la izquierda latinoamericana y europea de las décadas de los años sesenta y setenta), lo que desasosiega a García Vega, y le hace recordar con nostalgia el tiempo en que Lezama desplegaba su obra dentro de una profunda marginalidad, el tiempo en que Lezama se reía y decía como un reto frente a su terrible circunstancia: “Tengo una alegría salvaje. Le doy gracias a Dios por haberme hecho tan grande”¹⁶³. Esa risa que no comprendería Juan Ramón Jiménez... García Vega

¹⁶² Véase: Arcos, Jorge Luis: “El Señor Barroco José Lezama Lima”. *Desde el légame*. Ed. cit.

¹⁶³ Véase: García Vega, Lorenzo: “Fausto Masó, con versión mediúmnica de Gertrude Stein”. *Los años de Orígenes*. Ed. cit., p. 268. Sobre el tópico de la risa, en general, véase las páginas 268-272.

ve entonces a Lezama como a un histrión, como representando un papel –pero ¿no le había advertido Lezama, como ya se ha comentado, que el poeta era un farsante, o un fingidor, como diría Fernando Pessoa, lección que, por lo demás, asumió muy profundamente el propio García Vega en muchas facetas de su obra?-, y traicionando esa su pobreza última que tanto admiró García Vega, y que es la que destaca en su valoración inicial de *Paradiso* en su *Antología de la novela cubana* (cuando sólo se conocían los capítulos publicados en *Orígenes* y cuando estos no habían producido ninguna repercusión literaria en el ámbito nacional e internacional), o, incluso, en *Los años de Orígenes*.

Hay algo, pues, comprensible en la injusticia crítica de García Vega, algo que nos sirve más para comprender la percepción –y el rencor- de García Vega que la actitud de Lezama, porque, como de algún modo ya se ha atisbado con anterioridad, García Vega mezcla lo barroco, como *actitud*, con los síntomas del encubrimiento, del disfraz, de la máscara hermética. Esto es lo importante, más allá de la legitimidad o autenticidad o no de un determinado estilo literario –estilo que, por lo demás, los demás origenistas no asumieron. Lo que, desde su experiencia vital e histórica, García Vega encuentra reprochable o inconsecuente o limitado en Lezama, tiene más que ver con otros síntomas que con su cosmovisión barroca -ese “rebumbio” o “bailongo barroco”, como lo llama García Vega. Digo esto porque -en el caso de que alguien se lo propusiera-, se podrían hallar determinadas limitaciones en García Vega, con simétrica pertinencia, más allá de que despliegue un estilo

minimalista, de ascendencia vanguardista, surrealista o cubista, en las antípodas del barroquismo lezamiano.

Porque, por otra parte, ¿cómo no se puede comprender la posterior alegría lezamiana a partir del cada vez más creciente éxito de *Paradiso* luego de las incomprensiones que rodearon a su publicación en 1966? Pero, por otro lado, la Historia es sinuosa y, a veces, implacable y sombría. En 1970, Lezama conoció, por primera vez, el más profundo y visible reconocimiento en su país. Se publicó su *Poesía completa*; la serie Valoración Múltiple de Casa de la Américas editó *Recopilación de textos sobre la obra de José Lezama Lima*; también vio la luz una importante compilación de ensayos, *La cantidad hechizada*, donde se coronaba su sistema poético del mundo y se explayaban sus Eras imaginarias. Era su consagración *en su país*, luego que su novela fuera profusamente publicada y comentada fuera de Cuba, a partir del espaldarazo que le dio Julio Cortázar con su oportuno “Para llegar a Lezama Lima”, que lo lanzó al centro del boom narrativo. Pero a partir de 1971, todo cambió bruscamente. A raíz de los terribles eventos en torno a Heberto Padilla, quien fue encarcelado y obligado a hacer una retractación pública, Lezama fue acusado de contrarrevolucionario¹⁶⁴. No pudo publicar una línea más en su patria, se le impidió viajar, y se le sometió, hasta su muerte en 1976, a una oprobiosa muerte civil. Una suerte similar corrió Piñera hasta su muerte en 1979.

¹⁶⁴ Padilla, Heberto: *Fuera de juego. Edición conmemorativa 1968-1998*. Miami, Ediciones Universal, 1998.

Creo que García Vega no soportó el triunfo literario de Lezama en el contexto de la Revolución y como parte del boom de la nueva novela hispanoamericana, dominado este último por una acusada tendencia de izquierda, y donde el imaginario de la Revolución fue preeminente, al menos, hasta el “caso Padilla” de 1971¹⁶⁵. Los antecedentes de este caso -que marcó el inicio del fin de la sublimación ideológica del revolucionario evento histórico insular-, que comenzaron a acumularse a partir de 1968 -fecha de la partida al exilio de García Vega-, no fueron ya vividos por el autor de *Los años de Orígenes*, como tampoco el ostracismo final de Lezama desde 1971 hasta su muerte en 1976, con quien, además, no mantuvo al final relaciones epistolares. La experiencia de García Vega de la izquierda intelectual europea -como se describe detalladamente en *Rostros del reverso* (1977), simpatizante de la Revolución, y para la cual García Vega era sencillamente un desertor -o *gusano*, como se decía entonces- tampoco fue muy edificante, como García se encarga de relatar en sus libros de memorias. Él llegaba profundamente desencantado de un proceso que, paradójicamente, era visto como una utopía a realizar.

El otro desencanto muy puntual de García Vega fue con la generación posterior a la de Orígenes, también llamada de los años 50 o primera de la Revolución: la de *Lunes de Revolución*, desde donde recibió dos críticas implacables: de Heberto Padilla y de Antón Arrufat, generación también de Severo Sarduy (a quien ve como un impostado discípulo del barroco lezamiano). Su profunda

¹⁶⁵ Véase: Padilla, Heberto: *Fuera del juego*. Ed. cit. En este libro, aparte del poemario homónimo, se reúne un dossier muy completo sobre el “caso Padilla”.

diferencia con la actitud y la cosmovisión de esta generación emergente (que pudo ser la suya) es uno de los aspectos más decisivos de su sombría mirada sobre la historia insular en *Los años de Orígenes*.

El triunfo literario de Lezama, más la conversión de Vitier en 1968, significó para García Vega, como ya se ha dicho, la claudicación de Orígenes frente al castrismo. No pueden desconocerse tampoco algunos textos de Lezama donde, a diferencia de sus cartas privadas, se adscribe a importantes símbolos del imaginario revolucionario. La publicación en 1970 de *La cantidad hechizada*, donde Lezama reúne sus ensayos sobre las Eras imaginarias, tuvo que ser el colofón de la relación de García Vega con su maestro. Era como si Lezama hubiera tratado de articular su sistema poético del mundo con el nuevo proceso histórico. Un grupo de entrevistas¹⁶⁶, a raíz del éxito internacional de *Paradiso*, donde Lezama discurre con su imaginación barroca, fabulosa –y “delirante”, como precisa García Vega- sobre su vida y su obra, completó, para su desencantado discípulo, la intolerable idealización lezamiana. Claro que todo esto no fue tan sencillo, pero estos fueron los presupuestos de la final disidencia de García Vega contra “el niño terrible de las acuarelas”. Para García Vega, Lezama había perdido aquella “alegría salvaje”, y aquella energía, aquella ética, aquella resistencia, aquella fe, desplegadas desde la más profunda marginalidad, que había aprehendido como lección profunda de su maestro en la época anterior. Todo esto, y la siempre

¹⁶⁶ “Interrogando a Lezama Lima”. VV.AA.: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Ed. cit.

latente necesidad de “desvío”, incentivada por el exilio y por la distancia, hicieron el resto. Como advierte Ponte¹⁶⁷, no es casual que García Vega le oponga a la última Era imaginaria de Lezama - la de la Revolución y la de la pobreza irradiante- una nueva era imaginaria -ésta, suya, no exenta de ironía-, la del “exilio sin rostro” de Playa Albina, como una suerte de reverso profundo: el negativo vacío del lleno barroco lezamiano.

Es por eso, además, que García Vega termina coincidiendo con una de las últimas generaciones poéticas de la época de la Revolución, la de los años ochenta y noventa del siglo pasado, simbolizada en parte por el grupo Diáspora(s), aquella que se propuso, con un profundo gesto postconversacional (también postrevolucionario) y neovanguardista, “olvidar Orígenes”¹⁶⁸.

Aunque, paradójicamente, fue desde ese vacío albino que García Vega pudo finalmente, a partir de *Los años de Orígenes*, acceder en su obra a su definitiva singularidad creadora.

Pero acaso esta versión interpretativa que hasta ahora he ofrecido no sea tan sencilla. Si hay dos capítulos en *Los años de Orígenes* donde se extrema el método “enloquecido” y trágico de García Vega para abordar la historia de Cuba son “De donde son los Severos” y, sobre todo, “Fausto Masó, con versión mediúmnica de Gertrude Stein”. Aquí está el núcleo de la impugnación del barroco lezamiano, pasando por la derivación del neobarroco de Sarduy, y por su contextualización final en tiempos del boom de la nueva

¹⁶⁷ Ponte, Antonio José: *El libro perdido de los origenistas*. Ed. cit.

¹⁶⁸ Véase el tópico La Poesía en la parte II de este capítulo y el final del capítulo III.

novela latinoamericana en la época de la Revolución, como colofón siniestro de lo que comenzó (en su anverso) siendo un gesto de altivez lezamiana frente a una degradada circunstancia.

García Vega fija muy bien el contraste entre el anverso y el reverso lezamianos. Por un lado, detiene el instante en que Lezama, desde el orgullo de su marginalidad, desafía con su “alegría salvaje” su circunstancia, pero, por otro, como en una sucesión entrópica, también detiene el instante en donde Lezama, ya en el castrismo, blanquea sus síntomas, adopta poses de prestidigitador, simula, encubre, no vuelve a pronunciarse con desdén contra aquellos que lo desprecian (a no ser en cartas privadas), hace concesiones al régimen que, en lo privado, detesta, y, en fin, ofrece la imagen de un Lezama ya vencido en medio, paradójicamente, de su triunfo literario, cuando es convertido, según García Vega, en “una momia del boom”.

Como en una historia de progresiva decadencia y relevo entrópico de síntomas, García Vega echa mano a su mito predilecto, la grandeza perdida, con el cual describe un arco que abarca a toda la historia de Cuba, porque ¿no fue para él la primera generación de conquistadores o colonizadores una generación de “cuatrerros, negreros, o comerciantes”? Repárese en que, al menos, desde la primera generación de la sacarocracia criolla triunfante, que coincide, por cierto, con la primera donde se manifiesta, con una atroz ambivalencia, el primer conato de conciencia nacional, ya Manuel de Zequeira y Arango, imbuido del prurito aristocrático de la generación anterior, critica a los llamados petimetres criollos o nuevos ricos que ostentaban su recién adquirida riqueza, compraban

títulos nobiliarios, y que terminaron no radicalizando su ideario político como en el resto de las colonias americanas, atrapados en la contradicción irresoluble entre su riqueza producto del trabajo esclavo y su dependencia del poder político y comercial metropolitano. Fue esta generación la primera (criolla, al menos) que amasó una considerable fortuna y que luego se arruinó cuando las dos guerras de independencia (1968-1978, 1995-1998), cuyos valores aristocráticos (ya sabemos que espúreos) Casal idealizaba, y que, luego, partiendo de su antecesor o precursor, Orígenes idealizará en la generación de sus padres fundadores: la última que fue a la guerra y la primera de la República, la que fue llamada por el novelista Carlos Loveira como la de los “generales y doctores”, y, por García Vega, como la de los “bombines de mármol”, en fin, la generación positivista y vanguardista, la de Enrique José Varona y Jorge Mañach, contra la que, en cierto sentido, reacciona Orígenes, aunque, también, termine reproduciendo sus síntomas: grandeza perdida o venida a menos, simulación, provincianismo, etcétera. Pero García Vega va más lejos, y también contrapone a la generación de Orígenes la inmediatamente posterior (la que cronológicamente pudo ser la suya), la llamada generación del 50 o primera de la Revolución (que García Vega nombra como la de la Rampa, para contraponer la modernidad norteamericana al empaque españolizante y católico origenistas), que fue la generación existencialista, atea, de *Ciclón* y *Lunes de Revolución...*, es decir, la que ostenta el poder en los primeros años de la Revolución; la que, bajo la tutoría de un Virgilio Piñera, fue la generación de Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Heberto Padilla; la que, por cierto, atacó despiadadamente a Orígenes en su lucha por el poder

cultural... Repárese en que si para con Orígenes mismo García Vega es implacable, a pesar de ponderar entre un anverso positivo y un reverso frustrante, para con esta ya no encontrará paliativos a su sombría mirada crítica. O tal vez sí: acaso sólo rescata de ésta aquella negación rasante de los valores del pasado republicano que García Vega odiaba. Pero su coincidencia dura muy poco. En *Los años de Orígenes* se narra (¿se narra?) con su método imaginal, ahíto de superposiciones, de analogías; de categorías psicoanalíticas y, en general, de una cosmovisión nihilista de la historia, cómo, a su vez, esta última generación sucumbió al castrismo, y, junto, con ella, también Orígenes.

No por gusto cuando García Vega decide marchar al exilio en 1968 comienza a ver retrospectivamente a Cuba como la Atlántida, el mítico continente perdido o sumergido. Se alcanza, pues, desde la perspectiva de García Vega, como un punto de no retorno. Por eso puede, también, con una sarcástica, tragicómica ironía, oponerle a la última Era imaginaria lezamiana (la que comienza con José Martí y los padres fundadores y culmina con la Revolución cubana como el origen simbólico de una nueva “alba poética”), la suya, la del exilio, la del reverso más atroz, una Cuba negativa, sin rostro, sin identidad, la de Playa Albina.

No sería ocioso en un posible análisis más pormenorizado de los dos capítulos aquí aludidos de *Los años de Orígenes*, constatar en los complejos procedimientos formales, estructurales, de García Vega, una preponderancia de una concepción imaginal por sobre cualquier otra lógica o histórica o sociológica. En todo caso, esa visión imaginal se nutre de nociones psicoanalíticas y psicosociales,

y con ello reproduce un fresco, a la manera de un collage, casi alucinante y sombrío de la historia de Cuba. No puede, sin embargo, paradójicamente, dejar de percibirse la impronta de la peculiar concepción imaginal de la historia que tuvo que aprender García Vega de su maestro, aunque aportándole su poética del reverso, ante la cual su propio maestro y hasta la parte falsa de él mismo sucumben también. Y reitero: ¿no están contruidos estos capítulos con procedimientos barrocos?

Cuando García Vega invoca “la voz sola del fantasma barroco”, se remite a un padre fundador, Enrique José Varona, prototipo de los “bombines de mármol”, tópico con que caracteriza con despiadada ironía lo solemne, lo pesado, lo plomizo tanto de los filósofos positivistas como de los políticos republicanos, como sintetizará después en la figura de Jorge Mañach; gravedad que puede también resolverse en *kitsch*... Y pone –imaginariamente- en el Testamento filosófico de aquel filósofo autonomista que discutiera con el joven Martí en el Lyceum de Guanabacoa sobre el idealismo filosófico

estas definitivas aserciones sobre la realidad de la Historia de Cuba: 1- La Historia de Cuba es el arte de la elipse; 2- La Historia de Cuba es el arte de la digresión; 3- La Historia de Cuba es el arte de recrear la realidad; 4- La Historia de Cuba es el arte de restituir la Historia; 5- La Historia de Cuba es el arte de descomponer un orden y componer un orden, 6- La Historia de Cuba es el arte del remiendo¹⁶⁹.

Esto es, construye una suerte de amargo testamento sobre el barroco, donde va a insertar a Lezama, y a su “heredero”, Sarduy. Ya antes había advertido que

¹⁶⁹ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., p. 202.

la metamorfosis, o travestismo, que los bombines de mármol, fundadores de nuestra nacionalidad, impusieron, se cifra en la piel de cobra de nuestro paisaje. Pues, punto por punto, las sesudas verdades de nuestros patricios, y la provenzal y refinada tradición de nuestra grandeza venida a menos, fueron tejiendo, con ocultamientos, y mulaterías, el texto jeroglífico de la historia cubana¹⁷⁰.

Desde este presupuesto suyo es que García Vega va a hilar su impugnación del barroco lezamiano, aunque también a partir de la interpretación sarduyana del mismo (neobarroco), luego de aclarar que su verdadero objetivo es “el erotismo en los años de Orígenes”. Por ejemplo, cuando cita una descripción hecha por Sarduy del *art nouveau*:

La retórica de lo accesorio convirtiéndose en lo esencial, la multiplicación de lo adjetival substantivado, el ornamento desmedido, la contorsión, lo vegetal estilizado, las estatuas y los cisnes, y lo cosmético como instrumento de sadismo mediatizado, nos sitúan, como lo demuestra Marmorì en *Le Vergini Funeste*, en un erotismo preciso: el que celebra en sus orlas, metáforas de cuerpos, el art 1900¹⁷¹.

A continuación, con abigarrada (también barroca) argumentación, García Vega trata de insertar este discurso dentro de su interpretación de la historia de Hispanoamérica con relación a España y a Europa, dentro del conocido esquema de dependencia modelo-copia (“transferencia-copia”, escribe él), creación-imitación, para lo cual toma en cuenta juicios del historiador

¹⁷⁰ Ídem.

¹⁷¹ Ídem, p. 206.

mexicano Edmundo O' Gorman, y otros de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz. Y me apresuro en aclarar que sólo estoy exponiendo la lógica del discurso de García Vega, no valorando su pertinencia cognitiva, quien hace todo un largo preámbulo argumentativo para arribar a la conclusión de que la “visión esencialista”¹⁷² de Lezama, esa que nutre su concepción de las Eras imaginarias, su teoría de la Imagen y su Sistema poético del mundo –y, por consecuencia, también la de Sarduy- conduce a la siguiente “sospecha”: “¿no es este el escamoteo origenista de la realidad? Historia esencialista, historia sin historia”¹⁷³, pregunta y afirma. Asimismo, ve a los origenistas como “edipianos no resueltos: necesitaban, desesperadamente, un marco al cual aferrarse”¹⁷⁴. Antes había señalado otro síntoma, el de “lo exótico traducido”¹⁷⁵. Finalmente, aísla en Orígenes los siguientes tópicos: provincianismo; dialéctica ambivalente de anverso y reverso (lo que era y no era); fijación del síntoma o mito de la grandeza venida a menos; el ceremonial origenista como “marco”; su “neurótico constreñimiento”, etcétera.

Toda esta larga, compleja, abigarrada exposición (que sólo de una manera muy aproximada e incluso esquemática alcanzo a describir aquí), le sirve para desembocar en su superobjetivo: demostrar la

¹⁷² Ídem, p. 209

¹⁷³ Ídem, p. 211

¹⁷⁴ Ídem, p. 222

¹⁷⁵ Ídem, p. 218. En otra ocasión, García Vega se detiene en el capítulo “Los padres de Orígenes” de *Los años de Orígenes* en la transferencia que sucede en el imaginario origenista, de *lo francés*, incluso de *lo alemán* o de *lo español*. Dice: “Pues *lo francés* –Una herencia de los *Padres*, y otro atributo de nuestros *Arquetipos*- ha estado siempre tras todas nuestras imágenes...”. Véase: pp. 158-159. No hay que insistir en la importancia cultural, psicosocial de esta tendencia dentro del imaginario hispanoamericano para la compleja, ambivalente fijación de una identidad.

parte falsa del barroco lezamiano, pero no tanto como cosmovisión creadora sino como actitud ante la realidad, para lo cual se sirve de varias respuestas de Lezama a entrevistas sobre *Paradiso*, donde su maestro, efectivamente (no puedo sino reconocerlo) blanquea la imagen de su erotismo, de su homosexualidad -a lo que le llama García Vega los “puntos ciegos” de Lezama, que la crítica coetánea de la novela, la crítica del boom, no pudo o no quiso ver. Y todo este análisis lo hace García Vega desde ese mirador cognitivo que es siempre para él el más paradigmático: el que no traiciona o suplanta a la vida. Por eso, finalmente, puede preguntar sobre el peligroso sentido de considerar a *Paradiso* como un “texto independiente”¹⁷⁶ (de la Historia, y de la Vida): “¿por qué Severo no quiere tocar al hombre Lezama?”¹⁷⁷. Y, con mucha ironía, hace derivar la apropiación sarduyana de Lezama como una suerte de prolongación rococó del barroco lezamiano. Véase su síntesis final:

Pero Severo, que ha mirado a los años de Orígenes, ha caído en la trampa de los años de Orígenes. Y ¿por qué Severo que habla francés, Severo que tiene un tatuaje estructuralista, ha caído en la trampa de los años de Orígenes? Es que hay el rebumbio de un folletín que se transforma, y de un tatuaje que quiere esconder lo mulato, y de un marco-transferencia *art nouveau*, y de una elipse cuyo foco es el Camagüey donde nació Severo. Por lo que Severo, el estructuralista que habla en francés con Barthes, no puede dejar de ser el rococó que viene después del barroco de Lezama, el rococó en que el barroco del folletín nuestro se transforma¹⁷⁸.

Tratemos ahora de ofrecer siquiera una síntesis de diversas acotaciones críticas –conjeturas a veces, a manera de notario

¹⁷⁶ Ídem, p. 224.

¹⁷⁷ Ídem.

¹⁷⁸ Ídem, p. 226.

antropológico- que hace García Vega sobre las hipóstasis barrocas lezamianas.

Siempre partiendo de un mito central: Casal, como precursor, con “*la gran dama de la grandeza venida a menos*” como referente paradigmático, García Vega se refiere a “la versión cubana de la madre terrible”, y, agrega: “la madre terrible es una madre castradora”¹⁷⁹. Por cierto, además de las fuentes psicoanalíticas de García Vega, ¿no puede verse aquí, también, como una suerte de reminiscencia del mito de la Diosa Blanca estudiado por Robert Graves: la Magna Mater romana, la Diosa Triple, Terrible, la Madre-Musa ambivalente, maternal y erótica, creadora y tanática?¹⁸⁰ Sólo sugiero esta posibilidad de análisis. Pero lo cierto es que el texto que cita García Vega, tomado de una entrevista a Lezama (es decir, ya no es ni siquiera un texto literario dicho por un personaje literario de la novela *Paradiso*, sino un testimonio del hombre Lezama), avala esta otra posibilidad concurrente a la que destaca García Vega. Lezama, al rememorar el significado de la muerte de su padre (y fijando el referente de un importante pasaje de su novela y de su Sistema poético del mundo: El Eros del conocimiento o de la lejanía), expresa:

Lloramos todos, pero aquella imagen patriarcal nos dio una unidad suprema e instaló en mamá la idea de que mi destino era contar la historia de la familia. Tú tienes que ser el que escriba, decía ella, tú tienes qué. La muerte me ofrendó un nuevo concepto de la vida, lo invisible empezó a trabajar sobre mí. Todo lo que hice está dedicado a mi madre. Su acento me

¹⁷⁹ Ídem, pp. 226-227.

¹⁸⁰ Graves, Robert: *La diosa blanca. Historia comparada del mito poético*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1970. La primera edición: *The White Goddess*. Londres, Faber&Faber, 1948.

compañía en la noche cuando duermo y en la mañana cuando me despierto. Oigo su voz de criolla fina que me repite: Escribe, no dejes de escribir. No sé si mis obras son dignas de ese mandato. ¿Pero qué? La grandeza del hombre es el flechazo, no el blanco¹⁸¹.

Dos contenidos diferentes podrían traerse ahora a colación: el referido por García Vega –es una conjetura- de cómo Lezama aguardó la muerte de su madre para publicar *Paradiso* y dar a conocer aquellos capítulos no aparecidos antes en la revista *Orígenes*, donde se explayaba su erotismo y el tema de la homosexualidad, y el ya entrevistado en el acápite sobre el Curso délfico, a propósito de la conversación de Editabunda con Fronesis en *Oppiano Licario*, donde se prolonga esta suerte de hagiografía maternal (y femenina) que, ciertamente, encuentra su apoteosis en *Paradiso*¹⁸².

Sólo quiero agregar un detalle más: el propio García Vega confiesa en *El oficio de perder* su dependencia edipiana con su madre, a lo que llama, no sin ironía, el tiempo de su “Vida con Mamá”. ¿No refiere, además, en sus memorias, cómo fue decisivo el estímulo de su madre para su vocación literaria? Allí también aclara que fue su madre la que le dijo a su maestro aquella frase con que termina *Los años de Orígenes*: “Lezama, nosotros no lo olvidaremos nunca”. Asimismo, confiesa cómo el mundo femenino es preeminente en sus sueños actuales: “Perla, mi número 9, o mi ánima, junto con mi madre (quien irrumpe casi continuamente), y con Marta, es una

¹⁸¹ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., p. 227. Citado, a su vez, de Lezama Lima, José: “Interrogando a José Lezama Lima”. VV. AA.: *Recopilación de textos sobre la obra de José Lezama Lima*. Ed. cit.

¹⁸² Véase: Arcos, Jorge Luis: “José Lezama Lima a través de *Paradiso*”. *Orígenes. La pobreza irradiante*. Ed. cit.

frecuente aparición en mis sueños”¹⁸³. Claro que, entre una y otra experiencia, hay justamente la diferencia entre una dependencia natural, en el caso de García Vega (por muy intensa que esta haya sido), y, en el caso de Lezama, una dependencia hipostasiada, o como transfigurada por su imaginario barroco. Y, ya que a todo lo largo de este libro se han hecho muy significativas las diferencias entre el maestro y García Vega para la caracterización de su poética, no está de más tomar en cuenta una muy obvia (pero que García Vega no se cansa de enfatizar): la diferente orientación sexual entre ambos. Porque esa diferencia como ontológica, psíquica ¿no comporta también una visión del mundo diferente?

Veamos un solo ejemplo de su obsesivo énfasis. Dice de Lezama:

A los homosexuales los señalaba, desdeñosamente, como *maricones*, y de cualquier lesbiana podía referirse, con asco, diciendo que era *una tortillera horrenda*-, así como hablaba de las perversiones sexuales con jerga de católico barroco. –*Lo tremendo demoníaco. La zona oscura que linda con el misterio, etc.*-, es decir, utilizaba una jerga para evitar la confrontación con los problemas sexuales a los que más bien quería considerar como *misterios*. Y de ahí también que para los origenistas, técnicos del hermetismo, o sea, técnicos en la estrategia del avestruz, discutir cualquier problema humano que fuera a descubrir lo que había dentro de *la grandeza venida a menos*, o a airear la enrarecida selva rococó de la casa donde había *algo raro*, fuera su más último tabú¹⁸⁴.

Pero, desde cierto punto de vista (y permítaseme esta leve digresión) ¿la homosexualidad no es un tópico barroco? Borges, quien frecuentó lo barroco en su libro de juventud *Historia*

¹⁸³ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 329.

¹⁸⁴ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., p. 128.

*universal de la infamia*¹⁸⁵, decía que "Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres"¹⁸⁶, pero el erotismo homosexual ¿no duplica su sexo?, ¿no se mira en un espejo que le devuelve su propia imagen, su imagen otra y la misma (Borges también diría "como el río interminable")? Porque no es sólo que se mire como Narciso (mito dilecto, primordial del Lezama de "Muerte de Narciso") a sí mismo, que se enamore de su propia imagen, que idolatre su propia identidad, sino que, además, la persigue en otro cuerpo, en otro rostro semejante? No es el ánimo lo que fascina a Lezama, sino el ánimos. Pero esa duplicación, ese énfasis idolátrico no persigue, desde una perspectiva natural, como en la heterosexualidad, la prolongación de la especie, sino el cumplimiento del vértigo de un deseo que, como la serpiente, se muerde la cola. Hay, ontológicamente, como un absurdo, un sinsentido. Es decir, una sospecha de una duplicación meramente enfática, añadida, ¿barroca?... No pretende disolver su identidad en lo contrario, en lo diferente, sino en su mismidad. "Repetición, perversidad", gusta de citar García Vega.

¹⁸⁵ Dice Borges en el prólogo a la edición de 1954: "Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura. En vano quiso remedar Andrew Lang, hacia mil ochocientos ochenta y tantos, la *Odisea* de Pope; la obra ya era su parodia y el parodista no pudo exagerar su tensión. Barroco (Baroco) es el nombre de uno de los modos del silogismo; el siglo XVIII lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y de la pintura del XVII; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística. Este humorismo es involuntario en la obra de Baltasar Gracián; voluntario o consentido, en la de John Donne. // Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca".

¹⁸⁶ Borges, Jorge Luis: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". *Ficciones*. Buenos Aires, EMECÉ, 2000.

Otros tópicos de los que se ocupa García Vega, además de la homosexualidad, son: la regresión infantil (con respecto a la creencia de Lezama en la amistad como forma de devoración) y familiar; el tema del “marco” o idealización de los límites; el fetichismo de los ceremoniales (donde pudiera traerse a colación el coito, a través de un hueco hecho en una sábana, de Fronesis con Lucía en *Paradiso*¹⁸⁷, o el mito, invocado también, de la vagina dentada); la necesidad y el síntoma de “borrar lo mulato”, de donde deriva el tema del homúnculo (Oppiano Licario) y del hermafrodita (“arrancarse la piel, ocultarla con un tatuaje”), dice, “como centros desde donde alcanzar la trascendencia”¹⁸⁸. A propósito de este último tópico, es muy sugerente la cita que transcribe de Ernest Becker, tomada de su libro *The Denial of Death*: “La imagen hermafrodita representa un afán hacia la totalidad, afán que no es sexual sino ontológico. Es el deseo de ser recapturando la (Ágape) unidad con el resto de la naturaleza”¹⁸⁹. Es muy conocida la disertación en *Paradiso* –suerte de diálogos platónicos- sobre lo hermafrodita y el andrógino primordial, tema que obsesionó a Lezama, justamente, creo, como imagen de su añorada solución unitiva, es decir, como una solución que, aunque funcionando

¹⁸⁷ Por ejemplo, una cita de Ernest Becket, que García Vega transcribe de *The Denial of Death*, sirve por sí sola para leer el controvertido pasaje aludido de *Paradiso*. “La final característica de los rituales misteriosos es que ellos son dramatizados; y las actividades de los fetichistas y de los pervertidos como los travestistas siempre han fascinado a los observadores precisamente por la misma razón. Ellos representan un complicado drama en el cual su gratificación depende de un pormenorizado andamiaje de la escena; la carencia de un pequeño detalle o la falla en conformar una precisa fórmula lo echa a perder todo. Exactas palabras han de ser pronunciadas en el tiempo preciso, los zapatos colocados de cierta forma, el corset puesto y abotonado correctamente y así con lo demás. El fetichista prepara la cópula en *ordenada manera* para así asegurar su ejecución. La ansiedad de castración puede ser superada sólo si las formas propias de las cosas prevalecen”, pp. 229-230.

¹⁸⁸ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., p. 229.

¹⁸⁹ Ídem. Véase: Becket, Ernest: *The Denial of Death*. New York, Simon&Shuster, 1973, libro constantemente citado por García Vega.

dentro de las espirales mayores de su Sistema poético del mundo (borrara, ocultara, disfrazara, disolviera, encubriera, transfigurara, hipostasiara, diría acaso desde su lectura clínica García Vega), superara los dualismos que pudieran desgarrarlo, no sólo en un plano filosófico u ontológico, sino, también, en un plano más vivencial¹⁹⁰, por ejemplo, como compensación mítica e imaginal del peso en su conciencia religiosa (catolicismo mediante) de la homosexualidad como pecado o perversión.

Por último, el reparo mayor que le hace García Vega a la lectura neobarroca que hace Sarduy de Lezama, tiene que ver con su relectura estructuralista, con el tópico del texto independiente, con la visión esencialista, en fin, con la peligrosa (para García Vega) ilusión de independencia que pueden ostentar las cosas al funcionar dentro del andamiaje barroco del sistema poético del mundo lezamiano. De nuevo, en la lectura de García Vega, lo vital se superpone al juego literario, a la amplificación o, como precisa García Vega, a la elipse barroca¹⁹¹. Por eso cita algunos juicios de Lezama sobre *Paradiso* que le sirven a García Vega para tratar de probar su tesis del escamoteo barroco: “*Negación del tiempo, personajes como metáforas o imágenes, novela como poema. ¿No parece un escamoteo?*”¹⁹².

Ante estos reparos, no puedo dejar de recordar aquellos semejantes que le hacía Quevedo al culteranismo gongorino. Claro que no es

¹⁹⁰ Véase; Arcos, Jorge Luis: *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*. La Habana, Editorial Academia, 1990.

¹⁹¹ Véase: García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., pp. 230-231.

¹⁹² Ídem, p. 232.

mi interés ni mi objetivo en este libro abordar como tópico suficiente el imaginario barroco de Lezama, algo que ha sido profusamente estudiado por la crítica. Yo mismo escribí un largo ensayo, “El Señor Barroco José Lezama Lima”; incluso, también, una derivación final, “Cuarenta años de *Paradiso o el barroco carcelario*”¹⁹³. Pero lo que me interesa aquí es precisar la índole de la mirada crítica de García Vega: marcar *la* diferencia; el lugar desde donde proyecta su mirada, no escribir una disertación sobre el barroco lezamiano¹⁹⁴.

Pero (otra conjetura más), ¿no son *Los años de Orígenes* y *El oficio de perder* construcciones barrocas? La propia imagen primordial del Laberinto, preeminente en *El oficio de perder*, como imaginario simbólico, como cosmovisión, y como principio formal, estructurador del no relato, ¿no encarna la naturaleza misma de lo barroco?

I. 7. “Maestro por penúltima vez”

“ese fantasmón que ya para mí tiene que ser un Maestro perdido”

L. G. V.

¹⁹³ Véase: Arcos, Jorge Luis: *Desde el légame. Ensayos sobre pensamiento poético*. Ed. cit.

¹⁹⁴ En su diario *Rostros del reverso* (pp. 118-119), en la anotación del 28 de mayo de 1969, ya publicado *Paradiso* (1966), puede encontrarse una interesante reflexión de García Vega sobre lo barroco, a propósito del Greco, donde expone su reticencia, sus reparos generales sobre este estilo como medio de percibir la realidad.

La tarde madrileña del miércoles 29 de abril de 2009, García Vega leyó en Caixaforum, en el Ciclo de conferencias “De poeta a poeta”, el texto sobre Lezama: “Maestro por penúltima vez”, donde se centró en el tema de la relación maestro-discípulo. (Estuve presente. Acaso el texto leído no da una idea exacta de la intensidad, la pasión contenida, de aquella lectura donde el autor advirtió al público que no contestaría preguntas al terminar. “Es un monstruo”, me comentó Ponte al concluir la lectura). En *El oficio de perder* García Vega se había propuesto no volver a abordar directamente “los años de Orígenes”, aunque de hecho lo hiciera, pues ¿cómo no hacerlo en unas memorias si Orígenes fue el suceso central de su vida? No obstante, el propio autor confiesa que borró del libro unas páginas que había escrito sobre el tema, las cuales alcanzó a escuchar el escritor Carlos Victoria. ¿Quizá traspasó algo de aquellas páginas borradas a esta conferencia -penúltima- que tituló con ironía? En todo caso, “Maestro por penúltima vez” es el último texto –hasta ahora- donde el autor aborda la compleja relación con su antiguo maestro¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Antes de escribir esta conferencia, García Vega me envió este email el martes 14 de octubre de 2008: “Querido arcos yoyi: ya le envié mi colaboración a manegar: páginas de mi diario “El cristal que se desdobra”. Me interesa mucho lo que habrás dicho sobre *Paradiso*. ¿Podrías decirme cómo viste el asunto? A mí me parece que Lezama hubiese podido haber hecho todo un documento sobre la jodedera y frustraciones de su generación y de la generación que le siguió, pero en vez de eso, su regodeo barroco lo llevó a una feria de mentiras- verdades. También otra cosa que le objeto a *Paradiso* es la manera en que Lezama se esconde con su Cemí. No hay ninguna confesión, no hay nada verdaderamente autobiográfico, siempre él aparece como sobre zancos. Me hablas de lo que haré en Caixas. Todavía no sé. Estoy tomando notas. Quizás sólo dé una charla y comente, texto en mano, los años de orígenes. No sé. Si me decido a escribir un pseudo ensayo, por supuesto que se lo daría a ustedes. Me gustaría que me preguntaras algo sobre Lezama. Eso me serviría. También quisiera seguir en contacto contigo sobre el tema Lezama No te pierdas Lorenzo //

Dijo García Vega: “yo no puedo olvidar que antes fui un joven tímido y bastante enfermo que tuvo un Maestro, y los Maestros, mientras no le acabamos de *cortar la cabeza*¹⁹⁶, nunca dejan de meternos miedo, un miedo que puede ser que nunca se nos quite”¹⁹⁷. Pero lo que queda claro desde el principio de su evocación es esa *tensión* que existió siempre entre la seriedad del maestro y la vocación de juego del discípulo: entre “la fea pedagogía de la fundamentación católica” y el “delirio de plena locura”, porque García Vega echa de menos en Lezama “el gran patafísico que pudiera haber llegado a ser, y que a uno le hubiese gustado”. Pero, entonces, dentro de esta tensión, dentro de esta diferencia, había un imposible: ni Lezama podía dejar de ser el que era ni tampoco García Vega podía renunciar al que quería ser. Y es en esa tensión, en ese agón, donde se decide todo. No había, pues, unión mística posible (“Amada en el Amado transformada”), por lo que hay que reconocer que la relación maestro-discípulo ya parte de un abismo infranqueable: más, es ese abismo, esa interdicción, su necesaria o inevitable diferencia, lo que posibilita la relación, lo que la hace fructífera o no (o se le *corta la cabeza* o sólo hay una reproducción muerta o estéril). De ahí que sea imposible de eludir el agón bloomniano: “O sea, la lucha en la relación con el Maestro”,

P.D. ¿No sientes todo eso del sistema poético y de la imagen y del carajo bendito, como algo muy lejano, y a veces ininteligible? Me sorprende que a pesar de que Lezama fue mi maestro, yo nunca me sentí cercano a su barroquismo. Es extraño el asunto. Si pudiera hablar contigo, quizás los aclararía. Lezama fue mi amigo durante muchos años, pero nunca lo sentí cerca. Como cerca me he sentido siempre con Enrique. También me formó, pero mis preferencias eran otras, y su literatura nunca me interesó. Por ejemplo, sus cuentos. No resisto sus cuentos.”

¹⁹⁶ El subrayado es mío.

¹⁹⁷ García Vega, Lorenzo: “Maestro por penúltima vez”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (53/54): 7, verano/otoño, 2009. Todas las citas que siguen en este acápite provienen de esta fuente.

como dice García Vega, y de la que se deriva “el precio alto que conlleva la relación con un Maestro, luego que su influencia es sentida como un vestido que no nos corresponde, ya que al fin llegamos a sentirlo como algo extraño”. Y entonces, luego de reconocer el vaivén entre el anverso -“me ofreció la tabla de salvación de la literatura (o sea, tuve una alternativa: o volverme un literato, o vivir como un enfermo inútil)”- y el reverso, lo positivo y lo negativo que tuvo para él esa relación, dice lo fundamental en relación al reverso: “pero un reverso, con todo el peso muerto que una influencia conlleva, y esto hasta que llegó un momento en que empieza la lucha (una lucha que también tuvo una fase analítica con el psiquiatra) por lograr el *exuvie*¹⁹⁸, el desprenderse de los vestidos viejos”. Es decir, el reverso aquí no es una elección, sino una necesidad o una fatalidad.

Y está el contexto, también. Por un lado, el contexto mayor: porque si García Vega compartió, de alguna manera, con Lezama, en la época de *Espuela de Plata* y *Orígenes*, en la época de la marginalidad del grupo, su reacción o resistencia contra la hostilidad de una “cultura oficial” republicana, no compartió, sin embargo, la claudicación de Orígenes frente al castrismo, lo cual lo condujo al exilio, que lo convirtió en un “apátrida” (de nuevo el conflicto por la pérdida de una identidad), lo que, a la postre, coadyuvó a su disidencia o liberación. Pero está también el contexto menor o más íntimo: el suyo, que tiene que ver con el de un joven

¹⁹⁸ García Vega utiliza esta cita de Gurdjieff: “Las cigarras tienen una ventaja sobre los primates y los humanos: cuando mudan, su antiguo ser las deja de una manera muy visible, como si se tratara de un vestido viejo, de una armazón o funda vacía donde no canta más que el viento. En entomología se da a esas mudas de insectos el hermoso nombre de *exuvie*”.

enfermo que quiere acceder a la literatura como una suerte de terapia de salvación, como una suerte de esperanza por alcanzar una identidad siempre herida, pero, sobre todo, como un camino para encontrar su identidad como escritor (o notario-no escritor, da lo mismo), y el de Lezama, donde destaca también el anverso y el reverso: el Lezama íntimo, pobre, sencillo, conmovedor, en “la sala de su casa destartada, los muebles como cajones. Paredes con manchas de humedad”; el Lezama que decía: “Tengo una alegría salvaje” (alegría que Juan Ramón Jiménez no comprendía¹⁹⁹), y el Lezama-personaje, “como un actor”, con su “rol enloquecido”, “lamentablemente endemoniado”; el que le dijo que *todo poeta era un farsante*, “que existía una 'primera mentira', y que eso era la imagen, y que la imagen nos hacía entrar en la verdad”: ambigua lección, pero tremenda lección, que García Vega no olvidará nunca y que tuvo que resolver solo, a su manera, a través de su singular apropiación del sentido (o sinsentido) de la imagen:

...el Maestro nos llevó a aceptar la literatura, a sentirnos plenos con ella. O sea, había una aceptación de la letra, y un rechazo de la mierdanga realista, pues aprendimos la manera de encontrar en la imagen un camino para mejor entender la realidad, así como un modo de llegar a nosotros mismos.

Así como también destaca otra lección, otro legado: “El Maestro, también, me ofreció la pasión por llegar a una materialidad poética, cercana a la experiencia de Ponge o de Duchamp”, por lo que estimuló entonces un camino propio en su discípulo. Y no olvidemos que, a la vera de su maestro, García Vega alcanzó a

¹⁹⁹ “-¿De qué se ríe usted Lezama, si todo es tan triste?”, dice García Vega que Juan Ramón Jiménez le preguntó a Lezama.

escribir su primer libro: *Suite para la espera*, con un vanguardismo que no podía estar sino en las antípodas del origenismo clásico, a pesar de que, como reconoce también García Vega: “¿Pudo Lezama divertirse, lanzado en un coche fúnebre? ¿Hubiera podido llegar a ser un escritor absurdo?” Tal vez sí. O, al menos, esa absurdidad, aunque no prevaleció, también era un componente de su sistema poético del mundo. Delirante, enloquecido, endemoniado, alucinante, inaudito, salvaje, son algunos de los adjetivos con que describe García Vega la impresión que le producía Lezama. Pero es que el propio Lezama, alguna vez, temió que esa posibilidad pudiera convertirse en realidad, como puede comprobarse en el último capítulo de *Paradiso* a través de Oppiano Licario, porque si su verdadera vocación no alcanzaba a configurar un sentido trascendente, pues entonces terminaría –dice la madre de Licario– con

una locura benévola o un entontamiento de aciertos mágicos, inencontrables, irreconstruibles, como un bólido sulfuroso caído en el desierto, al lado de un higueral, donde quedaron prendidos algunos fragmentos de la capa de un diablo manso, cazarro y recontador de riquezas aparentes. Él está ahora –continuó la madre–, en un momento muy difícil, si no se nos aclara en una combinatoria o en una piedra filosofal, no nos parecerá un estoico persiguiendo lo que él ha creído que es el soberano bien de su vida, sino un energúmeno que aúlla inconexas sentencias zoroástricas, o un cándido embaucador que regala astillas de la Tabla de Esmeraldas de los egipcios²⁰⁰.

²⁰⁰ Lezama Lima, José: *Paradiso*. Edición crítica. Ed. cit., p. 422. En este mismo pasaje la madre teme también “que lo burlen y lo juzguen un excéntrico candoroso”, o “una víctima de la alta cultura”, o un “Aladino de la filología”.

Pero en aquellas preguntas ¿no late la nostalgia de lo que el maestro hubiera podido ser para alcanzar el discípulo una plena identidad con el maestro? Pero hay aquí, como ya sugerimos, una contradicción irresoluble, un imposible, porque si eso hubiera sucedido ¿no hubiera sido la muerte, la derrota del discípulo? Lo importante, creo, fue que el discípulo pudiera encontrar en un margen del maestro su propia posibilidad creadora²⁰¹. Y eso sí

²⁰¹ Un ejemplo de cómo ese “margen” existe y puede ser fecundo para otros creadores se aprecia, por ejemplo, en el siguiente juicio del escritor argentino Rafael Cippolini (“Desechos de mantras. Apuntes y boceto para una diseminación albina”. *Plebella*, (6), diciembre, 2005): “Porque sin dudas conocemos bastante de Lezama Lima como expansor de los recursos gongorinos en las estéticas del siglo pasado, pero ¿qué hay de Lezama lector de Raymond Roussel? ¿qué de Lezama curioso con Macedonio y Gombrowicz? ¿Qué de Lezama atento a las maquinarias imposibles y a menudo torpes de las vanguardias y del teólogo insular obliterado por los *object trouvés* de las literaturas de posguerra? Ya sabemos: Severo Sarduy, incesante procesador de sus lecturas, por más de treinta años transformó su curso délfico en una fórmula ejemplar y su neobarroco enseguida se diseminó en (casi) instantánea tradición (en nuestro país desde Carrera y Perlongher a sus émulos y clones; en las series más amplias del Continente a través del mapa minucioso que Echavarren, Kozer y Sefamí titularon *Medusario*, para pasar lista a unos pocos casos ejemplares). Pero la legendaria adiposidad del etrusco de la calle Trocadero también propició zonas mucho más molestas de las que a partir de ahora nos ocuparemos. Si la versión oficial del autor de *Paradiso* es la que concluye en la edición de la colección de Archivos (esa isla infinita donde Cintio Vitier reúne su gran catálogo de procedimientos hagiógrafos, la misma que fue ordenando *post-mortem* sus textos en las publicaciones de la editorial Letras cubanas) poco a poco advertimos –con absoluta felicidad– como comienzan a proliferar los involuntarios sabotajes del Aleister Crowley del origenismo, el discípulo que admite haberse transformado en origenista por el sólo hecho de que “...el resto de las alternativas eran mortalmente aburridas.” Porque de eso se trata: la genealogía existe. Existió el *Proyecto Diáspora(s)*, “(...) más un archivo que una revista, un gavetero paródico donde se fueron plegando lecturas, ficciones, guerras”. Ocho entregas de ese gavetero (dos en ejemplares dobles). Hacia mediados de los noventa, puede que incluso un poco antes Tamara Kamenszain, a su regreso de un viaje a La Habana, me comentó con mucho interés las actividades de este grupo compuesto por Carlos Aguilera, Rolando Sánchez Mejías, Pedro Marqués de Armas, Antonio José Ponte, y Rogelio Saunders (todos o casi todos hoy en el exilio). Lo que me había interesado, fascinado de mis lecturas de Lezama y *Orígenes* diez años antes, promediando los ochenta, aparecía revisitado en las páginas de *Diáspora(s)* implacablemente. Reutilizado, desensamblado, reexaminado, repolitizado. Fue entonces que leí, con más de quince años de retraso, *Los años de Orígenes*, de Lorenzo García Vega, autodefinido la bestia negra del origenismo. Un origenista septuagenario y exiliado que se declaraba escritor-no escritor y que reclamó desde el vamos un ejercicio de mala escritura, un desecho de escritura como marca literaria.” Hasta aquí, este interesante juicio de Cippolini. Y, para curarme en salud, agrego que puedo reconocer que el Lezama que se desprende, por ejemplo, de mi ensayo: *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima* (La Habana, Editorial Academia, 1990), tampoco es *todo* Lezama. Porque Lezama es de esos creadores que –como Shakespeare– nos contiene porque nos rebasa. El hecho de que pueda propiciar lecturas y hasta caminos creadores diferentes indica lo suscitante de su potencia

sucedió. ¿No reconoce también García Vega, que: “no puedo dejar de señalar, en su enseñanza, algo muy bueno: el aceptarlo todo, el tratar de asimilarlo todo”? Porque ¿no está aquí, así sea como posibilidad o potencia, la pasión pueril y jovial de García Vega de construir sus collages, sus incesantes superposiciones, sus mezclas, sus analogías insólitas, sus construcciones plásticas, o sus deconstrucciones alquímicas? Y eso, también, a pesar de que reconoce que Lezama no era Macedonio Fernández, y “la incapacidad vanguardista del Maestro para poder ser ligero”; o que en Lezama “nunca se llega a un análisis de sus conflictos”; o que “idolatrando la imagen, la llegó a convertir en un medio de disfrazarse a sí mismo”. Siempre prevalece en los juicios de García Vega el vaivén entre el anverso y el reverso.

Aunque también es cierto que aquella capacidad para “asimilarlo todo” de Lezama (y, claro, transfigurarlos creadoramente en función de las coordenadas de su sistema poético) difiere notablemente con la manera en que García Vega lee la cultura y construye su poética. En García Vega hay una edición o recreación, como en cualquier autor, pero más dirigida hacia aquellos textos o autores en los que encuentra una afinidad significativa. Su campo cultural es, entonces, más conscientemente reducido. Un rápido repaso de la bibliografía crítica de García Vega demuestra este movimiento más concentrado. Asimismo, García Vega tiene casi la obsesión por apuntalar su discurso con citas afines de otros escritores. Es un lector más narcisista, más concentrado, más intenso. Si Lezama

germinativa, de su legado creador, y la permeabilidad de su poder de contaminación. Finalmente, véase en la Bibliografía general consultada de este libro dos ensayos de Carlos M. Luis sobre las relaciones de Lezama con el surrealismo.

proyecta su voracidad cognoscitiva y relacionadora a toda la cultura, García Vega hace casi el viaje inverso: acoge de la cultura aquellas parcelas que le son afines y que le sirven para reforzar o apoyar su poética. Es, también, la diferencia entre una suerte de canibalismo barroco y otro autista, minimalista. Sí, ambos “roban”, pero de diferente manera: Lezama trasviste sus fuentes, García Vega se mimetiza con ellas. Lezama, a menudo, esconde sus fuentes, o ya las ofrece transfiguradas. Como observara Fernández Retamar, la poesía de Lezama parte “de una realidad hiperbólica, ya alterada”²⁰², o como aprecia Yurkievich, a propósito de *Dador*: “cuyas equivalencias simbólicas son otros símbolos, símbolos que remiten a símbolos en constante éxodo analógico, tráfugas en deleitosa evasión metafórica”²⁰³. García Vega, en cambio, no tiene pudor alguno en exponer sus fuentes; es más: las integra a su propio discurso, con típica conciencia intertextual, y las hace copartícipes de la proyección de su pensamiento.

Es por ello que, en su relación con el pensamiento y la obra de Lezama, García Vega no esconde sus repugnancias, sus diferencias. A Lezama, en última instancia, en su relación con otros creadores, le son, muchas veces, indiferentes las incoincidencias, si algún pensamiento le sirve para integrarlo, de alguna manera conveniente, a su sistema. Es por ello, también, que a García Vega, poseído por la noción del autoanálisis, por la deconstrucción de los mitos o síntomas, le interesa sobre todo lo que hay *detrás*, en el reverso de

²⁰² Fernández Retamar, Roberto: *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*. Ed. cit., pp. 90-91.

²⁰³ Yurkievich, Saúl: “La risueña obscuridad o los emblemas emigrantes”. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Tomo I: Poesía. Ed. cit., p. 191.

la máscara literaria, transfiguradora. Es por ello, entonces, que ve disfraz, que ve ocultamiento, que ve hipóstasis, que ve transfiguración, que ve mitificación, en el proceder lezamiano, mientras que él trata –desesperada y, muchas veces, inútilmente, es cierto también- de alcanzar la realidad última, el sentido inaprehensible, o inexpresable, que le devuelva, en lo posible, la ilusión de un contacto radical con la vida.

Concluyo –esquemmatizando-: hay en Lezama un movimiento como en espiral, ascendente o trascendente, aunque parta, en última instancia, de la inmediata realidad, o del poder mediador de la imagen, y que parece²⁰⁴ perderse más allá de la línea del horizonte; mientras que en García Vega prevalece una vocación más *literalizadora*: quiere (en última instancia, también hay que precisar) regresar lo simbólico o misterioso de la imagen a la inmediata realidad, o confundirlos con ella. Mientras que en Lezama la extrañeza sobreviene de una como desmesurada, alucinante, hiperbolización imaginal, simbólica, del referente, en García Vega acaece la extrañeza como dentro del mismo referente: es por ello que su poética parece más cercana a la noción de lo metafísico de un Macedonio Fernández, o de lo fantástico de un Henry James (*Otra vuelta de tuerca*, por ejemplo), de un Felisberto Hernández, o, incluso, de un Julio Cortázar, y, además, conserva mucho de la extrañeza surrealista. En última instancia, para Lezama, el mundo de lo invisible, de lo desconocido, del otro mundo, tiene una última sustantivación -poética católica de la

²⁰⁴ Para matizar este “esquema”, puede leerse, por ejemplo, de García-Marruz, “La poesía es un caracol nocturno”. *Ensayos*. Ed. cit., sobre todo el tópico de la “imagen que no regresa”.

encarnación mediante- en Dios, en una realidad trascendente. Y a García Vega, agnóstico o ateo, no le queda otra alternativa que remitir la condición simbólica o misteriosa de la realidad a la propia naturaleza de lo inmanente. En Lezama hay la ilusión del demiurgo, de la igualación creadora con Dios, o, también, de partir de un principio creador genésico –ilusión del poeta fuerte, de la no derivación-; en García Vega, más modesto, más humilde si se quiere, pero también más infantil o inmaduro, hay como el placer inmanente de jugar con lo ya creado: es el placer obsesivo del coleccionista, aquel que *edita* la creación²⁰⁵; aquel, también, que crea como a partir de abstracciones vivas: ruinas, residuos, restos, para, además, como con un kaleidoscopio (que ¿no es también como tirar los dados al azar?), *jugar a crear* (que no es lo mismo que crear propiamente): mezclar, hacer collages, etc., y aguardar, eso sí, acaso un soplo, una imprevisible fulguración, como sucede con la *rayuela* de Cortázar. Es por eso también que el universo de Lezama es más trágico, más grave, más solemne (hasta su ironía no deja de ser trágica, elegíaca), y el de García Vega más jovial, más inmaduro; en todo caso, tragicómico. Lezama quiere que el sentido, partiendo del texto, vaya mucho más allá de la letra, de la escritura. García Vega apuesta a que todo nazca, viva y muera en el texto, aunque no como un estructuralista a ultranza, porque ya sabemos que para García Vega hay una identidad última entre el texto (la imagen) y la vida.

Pero aquella omnipresente ambigüedad del discurso lezamiano ¿no fue una lección también? Reparemos en que cuando García Vega

²⁰⁵ En "Taller del desmontaje". *Ob. cit.*, García Vega aborda este tópico con prolijidad.

describe lo que les transmitía Lezama como vivencia y misterio de la poesía (una especie de contrapunto permanente entre lo más cercano y lo más lejano, o lo que Lezama llamó en su Sistema poético como el Eros del conocimiento o la lejanía; y, también, ¿por qué no?, una suerte de anverso y reverso), lo hace de este modo –y por su importancia voy a transcribir íntegro el pasaje aludido-:

Un misterio que el Maestro nos enseñó a entender como una manera de vivir dentro de nosotros mismos. La poesía que podíamos sospechar dentro de nuestros gestos, dentro de un peculiar encerramiento, dentro de una manera de acogernos, dentro de una intimidad que nos íbamos como fabricando. La poesía, también, que como si fuéramos entes bicamerales a la manera de Julian Jaynes, oímos el discurso del Maestro como si fuera una alucinación que nos llegara desde un hemisferio cerebral enloquecido. // Con el Maestro nos encerramos para vivir en la poesía. (Nos encerramos para vivir en la poesía, esto, también, tuvo después un doloroso reverso, pero en el momento en que lo conocimos no dejó de ser deslumbrante). Pues se vivió la poesía dentro de un castillo que la alucinación nos fue inventando. // Era, y aquí está lo difícil de explicar, la enseñanza del Maestro, en su mejor momento, en el momento en que la conocimos, como un relato que tenía que ver con nosotros, pero que a la vez no tenía que ver con nosotros, pues había, siempre, para tratar de alcanzarla, el irnos hacia el un poco más allá de lo alucinatorio. // El Maestro nos enseñó a oír un cuento que era el cuento que siempre habíamos oído, desde nuestra infancia, pero que, a la vez, era un cuento inaudito, un cuento que nunca habíamos oído. En esto que estoy diciendo es como entiendo esa misteriosa poesía. // Y también había una como iniciación hecha con elementos muy raros. // Una iniciación que nos deslumbraba por su rareza. Yo recuerdo, y perdonen lo disparatado, una cita de un autor, Smithson se llamaba, que hablaba sobre las “Peripecias de un viaje con espejos por Yucatán”, en donde nos decía que “El intentar mirar los espejos se asemejaba a una partida de billar jugada debajo del agua”. Y recuerdo, delirantemente, a ese Smithson, porque también él decía, en otra cita de su trabajo sobre Yucatán, lo siguiente: “La reconstrucción en palabras, en un

'lenguaje ideal', de lo que los ojos ven, es una hazaña emprendida en vano. ¿Por qué no reconstruir lo que los ojos no pueden ver? Demos forma efímera a las perspectivas desunidas que envuelven una determinada obra de arte y desarrollemos una especie de 'antivisión' o visión negativa". Y, pues bien, yo quedé impresionado por estas citas del Smithson, porque en ellas reconocí lo que yo había oído de labios del Maestro. // Un método, pues, el del Maestro, como compuesto por saltos. Donde teníamos que dar saltos. Saltos, para alcanzar un inalcanzable techo verbal. Y esto, con un enloquecedor barullo de citas literarias que nos retaban para que le diéramos la vuelta. La vuelta. Vueltas y vueltas. Pues no podíamos conformarnos nunca con un sentido, sino rodar y rodar. // Teníamos, continuamente, que inventarnos todo. Tan sencillo como esto.

Y regresando ahora al Curso délfico, vale la pena, así sea muy rápidamente, relacionar esta impresión de García Vega con otra similar de otro de sus discípulos, García-Marruz, cuando esta escribe que:

Se trata de situarnos frente a su poesía como él enseñó a hacer con las ajenas a unos pocos iniciados en su delicioso Curso délfico. Este constaba de una Obertura palatal –esto lo decía con una sonrisa siempre- que era un simple abrir el apetito de la lectura, sin obligarse a un orden; una “Suma de excepciones morfológicas”, como la intentada por Licario, que también supongo abarcaría esos emparejamientos con lo desemejante capaces de estimular la penetración por la sorpresa, y un “curso délfico propiamente dicho” –el subrayado de estas dos últimas palabras era ya del todo irónico- que también, supongo dirigiría la atención hacia ese cuarto cuerpo, ya no aditivo, que está más allá de lo que se revela, lo que se oculta y lo que hace señales. Como respondiera al aventajado discípulo y compilador de este libro, Ciro Bianchi, a quien tanto debemos todos, su sistema podía calificarse de “locura”, supongo que en sentido paulino. Quijotesca locura, descomedido intento, alucinada lectura, echando a andar la imagen heroica por la

extensión casi manchega del conocimiento, hacia la aventura “sigilosa” de una nueva salida al alba²⁰⁶.

Acaso no sería ocioso precisar que, más allá de las diferencias entre la forma de sobrellevar el legado de Lezama por sus discípulos – García Vega, García-Marruz, Vitier o, incluso, Sarduy-, hay una certeza: que hubo una resonancia creadora, claro que diferente en cada uno de ellos, como diferentes eran sus naturalezas receptoras y recreadoras. Pero ya este hecho nos arrostra a la fecundidad de ese legado, en el fondo, tan imprevisible y singular como podía ser cada discípulo. Y esa potencial extensión de su legado, ¿no estaba implícita, también, como en potencia, en su propia naturaleza creadora? Es por ello que Vitier expresa en *Lo cubano en la poesía*, con juicio memorable sobre *Enemigo rumor*, que:

Su originalidad era tan grande y los elementos que integraba (Garcilaso, Góngora, Quevedo, San Juan, Lautréamont, el surrealismo, Valéry, Claudel, Rilke) eran tan violentamente heterogéneos, que si aquello no se resolvía en un caos, tenía que engendrar un mundo. Esto último fue lo que sucedió, y no sólo un mundo para él, sino la posibilidad para todos de comenzar su periplo en la crecida súbita de la ambición creadora, en la oscuridad original de los dones, en la vertiginosa esperanza de lo desconocido²⁰⁷.

Regreso ahora a la particular relación de García Vega con su maestro. Más allá de las diferencias cosmovisivas y estéticas que los separaban (freudismo, vanguardismo, ateísmo, por parte del joven discípulo), García Vega siempre destaca el impacto profundo, humano, último, también ético, que significó para él su relación con

²⁰⁶ García-Marruz, Fina: “La poesía es un caracol nocturno (En torno a *Imagen y posibilidad*)”. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Tomo I: Poesía. Ed. cit., p. 251, y en *Ensayos*. Ed. cit.

²⁰⁷ Vitier, Cintio: *Obras 2. Lo cubano en la poesía*. Ed. cit., p. 312.

el Maestro. De ahí que se esfuerce en explicar porqué Lezama fue un personaje “increíble”, porqué “su vivir en la poesía, fue verdaderamente inaudito”, y reconozca que: “Nunca he tenido ninguna experiencia con literatos que se pueda asemejar a la que ofreció Lezama”.

“Yo sólo fui un joven, y un enfermo, y un no-escritor, que, evitando el electroshok, se acercó a un Maestro y lo supo comprender a su manera”, confiesa. Pero en esa “a su manera” está toda la fuerza del desvío creador, está toda la posibilidad creadora que abrió el maestro para él, como un *camino*, así fuera para encontrar (y perderse en) su laberinto.

Y llegamos de nuevo a *Paradiso*, que parece ser el gran nudo gordiano para García Vega en su definitiva relación con el maestro. *Paradiso*, el gran triunfo de Lezama, y su mayor síntoma, porque ¿no está entonces *Paradiso*, ese gran síntoma, ese gran relato, como en las antípodas de quien desplegó un “oficio de perder”?

Más adelante se podrá comprobar cómo cuando García Vega se acerca por primera vez a la novela, en su comentario crítico de los primeros capítulos de *Paradiso*, en su *Antología de la novela cubana*, lo hace realizando ya una “mala lectura”; aislando –como hizo también con el surrealismo no resuelto de Lezama-, una parte, una zona de la novela (en general, no precisamente la frecuentada por la crítica académica y del boom): aquella donde se trasuntaba un Lezama más apegado a lo inmediato, a lo humano último, pobre, tierno, conmovedor. Es decir, el discípulo ponderaba aquella parte de su maestro –de la novela- que le servía para desplegar -

amplificándola, intensificándola y desarrollándola- su propia poética.

Pero, asimismo, es muy tajante, muy categórico, muy radical, con la otra parte, con la que no comparte. De ahí que lo vea –y en esto comparto su opinión- como “Un libro que más bien expresa todas las contradicciones no resueltas del mundo de Lezama, o, más bien, no es que las exprese, ni mucho menos, sino que las delata sin que el Autor se lo proponga”. Pero inmediatamente antes había dicho –y aquí no comparto del todo su juicio- que “no creo que *Paradiso* fuera un libro de la liberación, ni mucho menos. *Paradiso* es un libro contradictorio, no resuelto”. Porque, en última instancia ¿qué es un libro resuelto? ¿Existe alguno que verdaderamente lo sea? La propia concepción de la novela, y de la literatura en general, de García Vega, el escritor-no escritor, ¿no preconizan precisamente lo contrario: un relato sin relato (siguiendo en esto, por cierto, a su otro maestro, a Macedonio Fernández)? Claro que García Vega se sitúa, desde esta radical poética, en el otro extremo de Lezama, en su reverso. Pero ¿todo reverso no supone su anverso, y viceversa?

A continuación, edito una síntesis de los reparos de García Vega a *Paradiso*, además del reparo ya comentado con anterioridad:

¿Es un libro homosexual porque se intenta un análisis profundo de este hecho? No, no lo es.

(...)

Tampoco, en ningún momento, las complicaciones sexuales que muestran sus personajes, están expuestas para hacer un análisis psicológico, o para tocarlos desde una perspectiva religiosa (estoy pensando en Bergman y su tremendo mundo

de personajes viviendo en el descampado), sino como payasos que, o bien podrían ser motivo del rechazo, o bien servir como ejemplares para una difusa, enrevesada, e ininteligible teología católica.

(...)

Y, además, en todo ese derroche de personajes homosexuales, qué hace el Autor. ¿Habla sobre su sexualidad, habla sobre sí mismo? No, el Autor siempre es un fetiche, un dios taíno, algo que no tiene que ver con nada ni con nadie de lo que él continuamente está metiendo en el círculo infernal destinado por Dante a los maricones.

Y, a partir de dos opiniones, que cita, de Enrique Saíenz y de Pedro Marqués de Armas, García Vega agrega otra característica: *el ocultamiento*, antes de señalar su último reparo: la mulatez barroca. Ante la opinión de Edgardo Dobry de que Lezama quería “alcanzar una expresión 'blanca' donde la mulatería quedara borrada”, le responde García Vega que:

el inconsciente de Lezama le jugó la mala pasada: *Paradiso* y su barroco es pura mulatería; cosa que después le sirvió a Sarduy para ofrecerles a los franceses unos lindos jugueticos rococó, sazonados con estetizantes salsas raciales. O sea, le dije a Edgardo que Lezama pretendió colocarnos en el Panteón al cejijunto cordobés Góngora, pero su Góngora traducido le salió mulato. Pero, como ya he terminado de decir lo que iba a decir sobre *Paradiso*, no voy a hablar aquí sobre la mulatería barroca lezamiana, asunto, además, del cual ya he hablado en *Mis [sic] años de Orígenes*²⁰⁸.

Son varios y complejos sus argumentos. No pretendo discutirlos. Son sus apreciaciones. Lo único que quiero agregar es que, quizá, parten de una diferente manera de aprehender la literatura, porque,

²⁰⁸ Para un mayor desarrollo de este asunto, véase el acápite *De la mulatez o “el bailongo barroco”* en la segunda parte de este mismo capítulo.

por ejemplo, reparemos en que García Vega habla del autor con mayúscula –¿acaso recordando “La muerte del autor”, de Roland Barthes, que cita en otra ocasión? Es muy probable, porque en una etapa de su vida García Vega fue un barthesiano; o ¿acaso conoció el otro importante texto de Foucault sobre el mismo tópico?-, pero desde la perspectiva clásica de la novela no es para nada un imperativo que el autor tenga que realizar un autoanálisis a través del narrador o a través de sus personajes. En otro momento, García Vega refiere dos pasajes de *Paradiso* en los que reconoce personajes reales, transfigurados en la novela, y en situaciones escabrosas, lo cual critica. Tampoco aquí es pertinente el reparo. El hecho de que él reconozca los referentes es algo meramente circunstancial. Los personajes de una novela son personajes de una novela, nunca entes de carne y hueso con nombres y apellidos reales. Semejante lectura, muy curiosa, eso sí, se ha hecho de *En busca del tiempo perdido*, de Proust, y ello no le quita ni le aporta nada a la perdurabilidad de su novela. Pero, desde la perspectiva vitalista, psicoanalítica y memorialista de García Vega, sí. Y por ello, acaso, precisa: “No puedo hablar sobre el Maestro con piezas intercambiables, pues sólo cuento con la experiencia emocional, última, que tuve en mi relación con él”. Y es desde esta perspectiva personal, además de la diferencia literaria y cosmovisiva, de donde se derivan sus reparos.

Tendríamos que convenir también en que no sólo el maestro trata de seducir o conducir al discípulo por su propio camino –un peligroso camino porque, ay, sólo conduce a él- sino que el discípulo sueña, desea (como ya se ha visto), de algún modo, que el

maestro sea, también, como un espejo suyo. Y como en ambos casos eso es imposible, pues salta entonces la inevitable, y, acaso provechosa, contradicción.

Por último –y a propósito de un juicio que también cita de Saínz-, García Vega nos habla sobre la naturaleza de su iniciación junto a Lezama en la Poesía, en el misterio de la poesía, y aquí sí el deslumbramiento es expuesto sin reservas. Más adelante, regresa a la poesía y reconoce que Lezama le enseñó a ver “el poema como una actitud, y no sólo ante la escritura sino ante lo que uno iba viviendo”.

El resto de su texto es más importante por sus testimonios que por sus ostensibles diferencias ya comentadas.

No por gusto García Vega introduce la relación de Lezama con su maestro, Juan Ramón Jiménez –maestro, por cierto, también de Vitier y García-Marruz-, y a través de una sustancial diferencia ya apuntada. No es casual tampoco que Lezama, en *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937), recree un diálogo imaginario entre él y Juan Ramón Jiménez, donde de alguna manera el maestro queda subsumido dentro de su discípulo (o al revés); algo, por cierto, que no disgustó al poeta andaluz cuando leyó el texto.

En un momento de su disertación se pregunta:

¿Qué queda de un Maestro? Esta es la pregunta. Y ¿valió la pena emprender una experiencia tan dolorosa como la que fue la relación con un Maestro, cuyo mundo no tenía nada que ver conmigo? Francamente, no sé responder a esa pregunta. Así como tampoco he podido llegar a una reconciliación.

Y también: “¿Hablar de un maestro no es hablar de lo que se murió?”, lo que recuerda aquella frase de Nietzsche, que cita Bloom: “Sólo podemos escribir sobre lo que ya está muerto en nuestros corazones”, además de la argumentación de Bloom, en *La angustia de las influencias*, sobre el retorno de los muertos. Y alude García Vega a la necromancia: “El evocar a los muertos, que aquí sería el evocar al Maestro muerto”, dice. Y esta perspectiva es sumamente importante, porque, de acuerdo a la singular poética de la memoria de García Vega, ¿evocar, *rememorar*, a su maestro, no significaría también, de algún modo, recrearlo, inventarlo, imaginarlo, olvidarlo, soñarlo?²⁰⁹ Pero, además, a la pregunta “¿Qué queda de un Maestro?”, él acaso no encuentra una respuesta porque, como en otro momento sugiere, está ya confundido con su maestro. Pero esa confusión –y Lezama o María Zambrano dirían que toda confusión, u ocultamiento, tiene una raíz sagrada- o contaminación –diría Bloom con mayor pertinencia que aquellos- ¿no implica ya una mezcla, una promiscuidad, una pervivencia creadora de su maestro en él? Y también: ¿no hace García Vega, en última instancia, con su maestro, lo mismo que hace con su propia vida a través de su obra? ¿No recrea, juega como con un kaleidoscopio, deconstruye, imagina, mezcla, superpone o yuxtapone, edita (colecciona, cataloga, inventaría), afantasma, enlaberinta, olvida, rememora, sueña?²¹⁰ Aparte de que siempre habrá una incomodidad última (un resentimiento o rencor), como aduce Bloom, en el hecho de reconocer que, de algún modo, hemos

²⁰⁹ Véase en este libro el acápite *La poética de la hibernación*, dentro del Capítulo 3. *Psicoanálisis y creación*.

²¹⁰ Véase: García Vega, Lorenzo: “Taller del desmontaje”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (48/49), primavera/verano, 2008.

sido creados. Se pregunta Bloom: “¿existe algún poeta fuerte que desee darse cuenta de que no ha logrado crearse?”²¹¹. Juzgue, entonces, el lector, por sí mismo.

La tesis que he venido sosteniendo a lo largo de este capítulo, la del desvío creador, es enunciada explícitamente por García Vega:

Una curiosa experiencia para el que se forma con un Maestro: partiendo de una influencia, intentar desprenderse de ella. Yo, cuando escribí *Los años de Orígenes*, me moví dentro de esa situación. Después, pasados los años, entre otras cosas he tratado de convertir en juego lo que en un principio fue una revelación.

Y también:

Lo que le debo, principalmente, es haber conocido su devoción por la literatura. Pero esto, como creo que siempre debe ser cuando se tiene una relación con un Maestro, me llevó a distanciarme partiendo de lo que éste me enseñaba. // Sí, una asimilación del Maestro que, al final, me condujo a situarme en una posición absolutamente distinta a aquella en la que él estaba situado.

Por último, antes de concluir, García Vega reconoce un anverso y un reverso. El reverso: que le parece que su relación con el maestro ha sucedido como en un teatro, como una representación: “Saber que el espacio que ellos, los Maestros, nos propusieron, se pudiera asemejar a un escenario”. El anverso: “Una fe en seguir indagando en la imagen a contra lo que sea, y aunque muchas veces se tema que no se va a llegar a ningún resultado”.

²¹¹ Bloom, Harold: *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona, Anagrama, 1995.

Y el final, no por previsible fue menos conmovedor. Regresa al lado humano del maestro y reconoce: “creo que el Maestro me enseñó que la literatura era una gran ayuda para crecer”. Y como un homenaje -¿penúltimo?- concluye su lectura de este modo:

Pese al delirio verbal de Lezama, pese a su desaforado barroquismo, se siente la presencia humana de Lezama. No quisiera hablar sobre el asma. Ya se ha dado mucha guerra con ese asunto. Se ha dado tanta guerra, que resulta odioso leer sobre la escritura de Lezama y el asma. Es un verdadero horror toda la retórica que se ha utilizado para hablar de eso. Sin embargo, a veces uno puede sentir la presencia del asma, de la respiración. El peso, el peso del sabor. Recuerdo cuando Lezama dice: “Sentado dentro de mi boca advierto a la muerte moviéndose como el abeto inmóvil sumerge su guante de hielo en las basuras del estanque”. Y se siente la presencia del asma, como indisolublemente unida a la atención. Rara mezcla, pues la atención, lo pasivo, diríamos que lo inmóvil, se une con la angustia, con la trepidación del asma. Quizás eso sea lo que, ahora, más recuerdo del Maestro²¹².

²¹² Como una coda final, y como un ejemplo de la tragedia “no literaria” de García Vega frente a este delicado y complejo tema de la relación maestro-discípulo, puede valorarse este email que García Vega me envió al leer una primera versión de este libro: “Ahora comprendo que la única amistad que tuve fue la de Enrique. ¿Qué fue todo aquello? ¿Por qué nos sucedió a nosotros? Yoyi, yo no puedo aguantar el recuerdo de toda esa gente. Y la mariconería, la mariconería unida a todo eso, en el caso de Lezama. ¿Por qué me pegué eso? ¿Yo era un monstruo, o un tarado, también? Y cuando estuve con Enrique, cuando lo traté, todavía no pude zafarme y decirle todo lo que me había pasado. Por eso -¿por qué?-quisiera antes de morirme, pasarme un día entero hablándole de eso a Enrique. ¿Por qué tuve que aguantar a Lezama durante tantos años? Si yo no era maricón, ¿por qué no pude zafarme? Lo quise hablar contigo en Madrid -ya que yo te siento como una prolongación de Enrique-, pero no tuve ocasión para que nos volviéramos a encontrar. Quizás la pregunta es: ¿ser un escritor era la única solución que tenía?, ¿y yo, aunque no era maricón, no tuve fuerza para enfrentarme a Lezama, sin temblar, durante tantos años? Lorenzo / Yoyi. Eso fue monstruoso. Y nosotros sí sabemos que fue así.” [Se refiere al ensayista cubano Enrique Saínz. *Yoyi* es mi sobrenombre para algunos amigos.] Unos años atrás, el miércoles 9 de enero de 2008, me escribió a propósito de un texto que publiqué en la revista *Encuentro*: “Querido Arcos Yoyi: he bailado tu tango silente, y agradezco haberlo recibido. No había relacionado la insulina con el purgatorio, pero me voy dando cuenta. Ya recibí *Encuentro*. Muchas gracias, de nuevo, por tu espléndido ensayo. Me siento muy halagado con tu visión. Y, por supuesto, nada tengo que objetar. Sólo que, en cuanto a Lezama..., no, no, no, no siento amor por él, ni ya veo aquella relación con el más mínimo afecto. Fue un mundo

demasiado sombrío, demasiado turbio. Esa gente se las traía. Yo puedo, y debo tener, todos los defectos. ¿Podré yo ser una mala persona? Hasta acepto ese cuestionamiento. Pero a mí no me queda el más mínimo afecto por aquel mundo de Orígenes, pese a lo que dije cuando escribí el libro sobre los años. Y cuando te digo esto, no estoy movido por ninguna perreta. Ahora, con mis ochenta y un años, lo único que siento es mi amistad con Enrique Saíenz. Fue una amistad decente, sin el charco de *Paradiso*. A mí no me gusta vivir en un charco, ni vivir en la mentira. Lorenzo”. Y a propósito de la última frase de *Los años de Orígenes*: “Lezama, nosotros no lo olvidaremos nunca”, me aclara en otro email fechado ese mismo día: “Fue mi madre. Fue una frase limpia, de una gente que tuvo con Lezama una relación limpia. No es una frase de personajes de *Paradiso*”.

II

II. 1. La grandeza perdida o venida a menos

García Vega incluye en *Los años de Orígenes* su ensayo, publicado antes, “La opereta cubana de Julián del Casal”²¹³, porque el mito de la grandeza perdida o venida a menos, (que llama también como “nuestro novelón de *los buenos tiempos idos*”²¹⁴ o “fiesta innombrable”, aludiendo al conocido verso de Lezama²¹⁵, o “el sitio en que tan bien se está”, aludiendo al título de un poema de Diego²¹⁶), desplegado allí para mirar a Julián del Casal, le sirve de sustento ideológico para minar lo que para él constituye una zona cosmovisiva regresiva o reaccionaria del gesto origenista. Algo así como su mayor síntoma.

La grandeza perdida es un mito entrópico (aludo a la tercera ley de la electrodinámica, la ley de la entropía), y universal, al menos, en la cultura occidental. Es quizás el mito fundamental de esta cultura, porque alude a la pérdida del Paraíso, a la Caída. Tiene muchos planos de lectura. Puede remitirse a su noción más general, la cristiana, que nos dice que somos una degradación de Dios, quien nos había creado a su imagen y semejanza. Está, por ejemplo, en el centro de la cosmovisión que porta el sistema poético del mundo de

²¹³ García Vega, Lorenzo: “La opereta cubana de Julián del Casal”. *Cuba en la UNESCO*. 1963.

²¹⁴ García Vega, Lorenzo: “La opereta cubana de Julián del Casal”. *Los años de Orígenes*. Ed. cit.

²¹⁵ Lezama Lima, José: “Noche insular, jardines invisibles”. *Poesía completa*. Ed. cit.

²¹⁶ Diego, Eliseo: “El sitio en que también se está”, de *En la Calzada de Jesús del Monte*, en su *Obra poética*. La Habana, Ediciones Unión, Editorial Letras Cubanas, 2001.

José Lezama Lima. El autor de *Paradiso* nos dice que si perdimos la semejanza, es decir, la identidad con Dios, sólo nos queda la posibilidad de ser imagen. Y todo su sistema poético se construye para situar la imagen en el espacio de la caída: “La imagen tiene que empatar o zurcir el espacio de la caída”. Si la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza, arguye también. Y, por ello, la mayor imagen creada por el hombre será, para Lezama, la imagen de la Resurrección, la que nos devuelva la identidad perdida, la que nos restituya al Paraíso, al Padre, a Dios. En este sentido, la Historia es la historia eterna de la caída. Y cada vida repite este mito porque somos mortales. Por eso escribe García-Marruz: “Al nacer ya caímos en la trampa. A sufrir, a errar...”²¹⁷.

Desde los recurrentes *ubi sunt* medievales, desde *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, hasta el discurso sobre la Edad de Oro del Quijote..., una corriente de pensamiento muy poderosa de la literatura occidental parte de este presupuesto, ya como creencia o como imaginario simbólico a tener cuenta. Hasta Emil Cioran, tan agnóstico como García Vega, y tan leído por él, estimulado por María Zambrano, escribe los libros *La caída en el tiempo* e *Historia y utopía*, donde ese mito es confrontado.

En “La opereta cubana de Julián del Casal”, que, según precisa García Vega, sirve de puente para adentrarse en “los años de Orígenes”, el autor despliega su tesis, que extiende a toda la historia de Cuba, del síntoma de la pequeña burguesía, arruinada o venida a

²¹⁷ García Marruz, Fina: *Visitaciones*. La Habana, Ediciones Unión, 1970, p. 177.

menos, que añora un esplendor anterior; en el caso de Casal: “su atracción por la antigua nobleza”²¹⁸, y precisa:

Allí estaría (...) ese capítulo borroso que, al arruinarse, han personificado todas las familias burguesas cubanas, y donde el recuerdo de su antiguo esplendor económico iba tomando la piel de toda una aristocracia mohosa de fantasmones desvencijados.

Más adelante, se refiere a “el enconado apego al estilo de vida que su familia había pretendido representar”, e imagina “ese tremendo capítulo de la posible novela cubana, que estaría lleno con los personajes y objetos de una familia arruinada”. En otra parte, casi con la clarividencia de un poeta, se acerca a una definición casi exacta de este síntoma cuando expresa: “ese escaso pasado de esplendor, cercano y como eterno a la vez”, o, sobre todo, cuando describe a “*ese tapiz viejo* de los hogares que han padecido la fabulosa y cubana ruina del venir a menos”, o el “solemne piano cursilón”²¹⁹. Estos son los detalles o matices enormes, exactos, significativos, esas son las imágenes, que no puede comprender o sentir cierta crítica que ha minimizado esta tesis al resguardo de una visión más positivista de la historia de Cuba. Era, por supuesto, como aduce García Vega, una ilusión, pero que funcionaba como un mito reparador. Claro que esa actitud no les servía para enfrentar verdaderamente su presente porque quedaban como presos de una compensación pasada... Es como una actitud de hidalguía de

²¹⁸ García Vega, Lorenzo: “La opereta cubana de Julián del Casal”. *Los años de Orígenes*. Ed. cit. Todas las citas de este texto remiten a esta edición.

²¹⁹ Ídem, pp. 39-40, 42-43. Esas imágenes que yo mismo vi, viví, en mi infancia, en casa de mis bisabuelos y abuelos, o, después, en casa de Raquel Mendieta, mi esposa entonces, y que remitían, desde su *anacronismo* y antigua belleza, a un pasado esplendor. Tenían como una *fuerza secreta*, ya que sus poseedores sentían que estaban resguardados por un pasado que simbólicamente los salvaba en parte de su orfandad presente.

antiguo linaje hispano. Como un disfraz, como una máscara. Si no se rebasa ese síntoma, si se enquistaba, es paralizante y castrador.

Expresa también García Vega:

Así que ha de referirse esta sospecha de que el poeta jugó en su infancia con objetos deformados por los mayores, a esa zona del vivir cubano que llegó a crear la pequeña burguesía. Nótese que esta clase, si no en su mayor parte, por lo menos en la más significativa de ella, organizó su vida y sus proyectos, no desde su condición –que siempre consideró transitoria, y como racha de mala suerte que la había separado de la riqueza– sino desde su creencia de ser un fragmento –desprendido de la alta burguesía por el azar de una ruina, de un pleito complicado, o de cualquier otra cosa.

Es cierto que, como ve muy bien Duanel Díaz²²⁰, la crítica de García Vega sobre Casal es implacable; yo diría que es, además, unilateral, porque se fija, centra en un punto, como en una sinécdoque, que agranda desmesuradamente, y, en cambio, elude otras calidades, como muy bien nota Díaz. Aunque los reparos del autor de *Límites del origenismo* no cuestionan del todo el mito de la grandeza perdida o venida a menos, el crítico no puede ocultar su incomodidad. Es como si en el fondo le molestara esa clarividencia, imprecisiones halladas aparte. Siente la ironía de García Vega, en su juicio sobre Jorge Mañach²²¹, intelectual con el que Díaz tiene una mayor afinidad. Su tesis, atendible, es que el García Vega que escribe “La opereta cubana de Julián del Casal” (1963) no es el mismo que el que escribe *Los años de Orígenes*. Y es cierto, entre un libro y otro está la Historia. El García Vega que se siente

²²⁰ Díaz, Duanel: *Límites del origenismo*. Ed., cit.

²²¹ Ídem. Véase también: Díaz, Duanel: *Mañach o la República*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2003.

identificado con el espíritu crítico de la Revolución para con el pasado republicano que él detesta, no es el que, ya desencantado de la Revolución, marcha en 1968 al exilio y, a la muerte de su maestro, escribe un ajuste de cuentas con su pasado donde ya el origenismo ha terminado de confundirse con el castrismo. Díaz observa, además, que la crítica de García Vega sobre Casal es más radical que la realizada por varios escritores marxistas²²². Es cierto también, pero acaso Díaz no comprende que Casal para los marxistas era siglo XIX, un pasado remoto sobre el que ya podían ponderar, y que Casal, para García Vega, se confunde con el síntoma origenista que fue su propia vida.

Son ciertas muchas de las objeciones de Díaz: que García Vega aísla un síntoma de Casal, que no lo comprende integralmente. Pero el ensayo de García Vega (porque en este caso, a diferencia con *Los años de Orígenes*, estamos en presencia de un ensayo clásico donde se persigue demostrar una tesis) es, como intuye Díaz, la antesala, el protoplasma de su posterior crítica del origenismo y de su propia vida. Hay mucho también de esa mirada implacable que lo acerca más al espíritu de *Lunes de Revolución*, generación casi la suya, que a la mitificación origenista, como también advierte Díaz. Unos años antes, García Vega redescubre en su *Antología de la novela cubana* (1960) a un escritor de fines del siglo XIX, Ramón Meza (contemporáneo y amigo de Casal), que está en las antípodas de

²²² Es curioso que Carlos M. Luis reconozca en su testimonio "Mi amigo Lorenzo" (*Nuevo Herald*, Miami, domingo 13 de noviembre, 2005) que: "Más a pesar de su avasalladora influencia, me unían a Lorenzo otros intereses que Lezama no compartía del todo: el surrealismo sin duda, Freud y **Marx** en parte y seguramente nuestras respectivas neurosis". El subrayado es mío. En *Rostros del reverso* puede apreciarse su interés por Carlos Marx, pp. 191-193.

Martí, y que, en cierta forma, es un exponente del reverso de su circunstancia con su novela *Mi tío el empleado*.

Díaz, además, critica esa amplificación de un García Vega -ya en *Los años de Orígenes-* que confunde a Sarduy con el origenismo, y que no aprecia las diferencias y las singularidades entre un Piñera y un Heberto Padilla, problemática en la que no puedo detenerme aquí aunque, hasta cierto punto, comparta la visión de Díaz. Pero el juicio más fuerte de Díaz sobre García Vega es aquel donde el crítico se pregunta si la negación del singular nacionalismo origenista no traduce otro nacionalismo encubierto, como si encarnaran ambos el envés y el revés de una similar cosmovisión. Criterio que podría servir lo mismo para la reacción piñeriana, pues ¿no es *La isla en peso*, de Piñera, como el reverso de *En la Calzada de Jesús del Monte*, de Eliseo Diego, o de “Noche insular, jardines invisibles”, de Lezama? ¿No es a la postre como oponerle a un mito su reverso, pero para desplegar otro mito a la vez? En todo caso, tanto Piñera como García Vega optaron, de diferente manera, por una cubanidad negativa y por un antiorigenismo visceral. Pero convengamos en que para Piñera fue más fácil su reacción, pues nunca padeció el grado de dependencia que avasalló a García Vega con Lezama, aunque Piñera eligiera, como agón bloomiano, a Lezama como su antagonista predilecto, algo sobre lo que ya he escrito y sobre lo que también ha discurrido con sagacidad Rojas²²³.

²²³ Rojas, Rafael: “Newton huye avergonzado”. *República de las Letras*. Madrid, (114), octubre, 2009, y Arcos, Jorge Luis: “*La isla en peso*, de Virgilio Piñera”. *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético*. La Habana, Ediciones Unión, 2003, y “Notas sobre el canon (Introducción a un texto infinito sobre el canon poético cubano)”. *Desde el légamo. Ensayos sobre pensamiento poético*. Madrid, Editorial Colibrí, 2007.

En efecto, desde muy temprano, Piñera convirtió a Lezama en su *alter ego* contradictorio, de lo que derivó una saludable tensión creadora. García Vega, en cambio, al asumir el maestrazgo de Lezama, tuvo que matar simbólicamente al Padre para poder encontrarse a sí mismo. Y ese desprendimiento siempre es más doloroso y no ocurre sin dejar profundas cicatrices. De ahí, por ejemplo, la hipérbole de algunas críticas de García Vega a Lezama. Si al final de sus vidas Piñera y Lezama terminaron reconciliados, García Vega prosiguió obsesionado con el peso de ese enorme cadáver. Es que la diferencia de Piñera, cosmovisiones diferentes aparte, era, también, “literaria”. De ahí que cuando Lezama “triumfa” con *Paradiso*, Piñera termine rindiéndose. En la diferencia de García Vega había algo más profundo. García Vega tenía que matar primero una parte suya. Tenía que morir para poder resucitar. Síntoma que explica, aunque no las justifique, algunas de las exageraciones críticas de *Los años de Orígenes*. Algunas, digo, porque otras son muy pertinentes discursivamente o muy legítimas desde su diferencia.

Piñera, por cierto, también estuvo muy obsesionado contra el catolicismo origenista, pero no tuvo, como García Vega, una experiencia traumática con la religión. En esto, también, Piñera actuó con más libertad que García Vega. Aunque, acaso por esta diferencia de vivencia personal, la crítica desde adentro de García Vega sobre Orígenes, se revele, en algunos aspectos, más radical que la de Piñera, pero también, a veces, resulte más oscura, menos prístina, como que está mezclada con su propia vida. En este

sentido resulta curioso el alarde retórico con que Vitier trata de minimizar la irreligiosidad de Piñera y García Vega²²⁴.

Al final de sus consideraciones, Díaz concluye que no siente, como otros escritores de su generación —el grupo Diáspora(s), por ejemplo— una afinidad profunda con la cubanidad negativa de García Vega, en la que halla muchas distorsiones críticas. Dice: “No comparto, entonces, el entusiasmo con que *Los años de Orígenes* ha sido acogido recientemente entre los críticos del origenismo”²²⁵. Y, más adelante:

No creo que su “crítica al nacionalismo” sea “la más cáustica de las que ha hecho hasta ahora un escritor cubano”²²⁶. Aunque aprecio su desmitificación de la nostalgia origenista por la grandeza perdida, y concuerdo en que merece ser tenida en cuenta a la hora de acercarse a ciertos fenómenos de la literatura cubana, creo que al absolutizarla García Vega trae de vuelta al nacionalismo, no importa si por la ventana de la cocina o por la puerta principal. Si los origenistas ponen, según se afirma en *Los años de Orígenes*, entre paréntesis la circunstancia, en este libro García Vega pone entre paréntesis todo lo que negaría su abusiva lectura nacionalista. Olvida, por ejemplo, que los pujos de nobleza y aristocracia son propios de

²²⁴ Santí, Enrico Mario: “Entrevista con el grupo *Orígenes*”. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Tomo II. Prosa. Ed. cit., pp. 173. Responde allí Vitier: “Esto permitiría entender el caso de Virgilio y de Lorenzo, que adoptan una actitud hostil frente a la fe, y desde luego frente a la iglesia. Pero ya sabemos que el que se ocupa de esas cuestiones está ya en la red; el que las valora, incluso, las hace, hasta cierto punto, el centro de su actividad creadora e intelectual. El que se manifiesta como irreligioso está dentro del mundo de la religiosidad. Si alguien se puede escapar de ese mundo, aunque sea formalmente, es aquel para quien todo el asunto le es indiferente. Claro, los que somos creyentes sabemos que tampoco se escapa, pero él puede pensar que se ha escapado porque todo le es indiferente. Los que ponen su pasión en negar aquello están atrapados en la dialéctica de negación y afirmación que ya sabemos que es un mundo cerrado”. Inmediatamente, Santí le comenta: “Aun la teología negativa sigue siendo un tipo de teología y un modo de acercarse a Dios”. Y Vitier le responde: “Evidentemente. Y la blasfemia sigue siendo una forma de reverso del homenaje”.

²²⁵ Díaz, Duanel: *Límites del origenismo*. Ed. cit., p. 369.

²²⁶ Cita a Aguilera, Carlos A.: “El arte del desvío. Apuntes sobre literatura y nación”. *Diáspora(s) 7/8*. La Habana, febrero-marzo, 2002, p. 6.

la cultura posromántica europea que rechazó la Torre Eiffel como Casal a los clowns norteamericanos. ¿Por qué, si también los cronistas muertos-de-hambre de París firmaban “Conde de...”, pensar que la mitificación de un pasado de falsa riqueza es una especie de condición pequeño burguesa nacional?²²⁷

Pero, por otro lado, es que, diferencias factuales aparte, tampoco Díaz participa de una devoción literaria hacia Lezama, como él mismo ha reconocido. Acaso aquí influya algo que está más allá de los sagaces y objetivos argumentos del crítico, y que adquiere el cuerpo de una fatalidad. La mirada de Díaz es predominantemente discursiva. Pero tanto Lezama como García Vega, más allá de sus imaginarios, de sus relatos ideológicos, son unos poderosos creadores. Quiero decir que, más allá o más acá del gusto personal, de las afinidades o de las repugnancias literarias, Lezama y García Vega crearon un cuerpo literario resistente. Y es con esta zona con la que otros creadores sienten una oscura filiación, por muy polémica que esta pueda ser. Este, ciertamente, no es el caso de Díaz, que tiende siempre a acercarse al hecho literario como reservorio de ideas claras y distintas, perspectiva desde la cual ha desplegado una mirada muy penetrante, pero que no encarna tampoco una visión integral, porque el ensayista se centra casi siempre en el cuerpo de ideas de su objeto de estudio y no, en el caso de los escritores, en su obra o gesto literarios.

Finalmente, poco queda de valor, desde la mirada de Díaz, en los argumentos de García Vega. Ya, antes, el crítico había concluido también que: “El nacionalismo subyacente al antinacionalismo es,

²²⁷ Díaz, Duanel: *Límites del origenismo*. Ed. cit., pp. 369-370.

pues, uno de los límites de este libro de García Vega”²²⁸. Aquí también el crítico discrepa del texto de Lourdes Gil: “Jagüey, La Victoria, Playa Albina”, donde la autora afirma que *Los años de Orígenes* es “una deconstrucción del concepto canónico de la nación como centro”²²⁹. Sin embargo, que la crítica de García Vega padezca de errores de amplificación, de unilateralidad, de exceso de pasión incluso, no le quita valor desde un punto de vista simbólico ni, por ello mismo, resulta menos efectiva. ¿Qué otro testimonio sobre Orígenes puede equipársele en fuerza, en intención, en capacidad negadora? Rafael Rojas en “Newton huye avergonzado”, no duda en afirmar que: “la feroz antipatía de García Vega por esas melancolías aristocráticas lo conduce a una crítica del nacionalismo del siglo XX, que no desconoce el origen de este en el patriotismo criollo del XIX”²³⁰.

Sin embargo, el testimonio de García Vega, pese a sus exageraciones, sus amplificaciones erradas, tiene un valor, con respecto al origenismo, que no puede desconocerse y que ningún argumento de Díaz logra aminorar. Es el testimonio de una vivencia, en primer lugar. Y es también el testimonio de un creador que tuvo que enfrentarse con su ascesis no sólo al origenismo sino al origenista que fue. Su crítica de la grandeza perdida, en sí misma, me parece que tiene un valor crítico innegable. No le importa, hasta cierto punto, a García Vega valorar discursivamente las calidades de Casal o del origenismo (aunque a veces lo hace), porque su

²²⁸ Díaz, Duanel: *Límites del origenismo*. Ed. cit., p. 365.

²²⁹ Gil, Lourdes: “Jagüey, La Victoria, Playa Albina”. *Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21-22): 46, 2001.

²³⁰ Rojas, Rafael: “Newton huye avergonzado”. *Ob. cit.*

testimonio es el del reverso: aquel que delata la parte falsa o débil del origenismo. Después de todo, el enjundioso y necesario libro de Díaz no descende mucho o casi nunca a valorar las calidades del origenismo, justamente porque su propósito es el de enarcar sus *límites*. No otro, por cierto, es el objetivo de García Vega con respecto al origenismo, y, dislates aparte, creo que logra su propósito.

Orígenes ya no es el mismo luego de la mirada *desde adentro* que desplegó García Vega. Desde esta perspectiva, hasta los fuertes reparos de Piñera o los muy prolijos y atinados de Díaz, actúan como por añadidura. El caso de Piñera también fue muy comprensible a la luz de su radical diferencia estética y cosmovisiva. Pero para Piñera también Orígenes fue algo más que una polémica literaria o un asunto discursivo, porque fue un problema vital. Repárese en que toda la exhaustiva crítica de Díaz sobre los límites del origenismo -que puede calificarse como muy profunda y documentada- no le quita ni un ápice de valor literario al origenismo (García Vega incluido como anverso y reverso), algo que, ciertamente, el crítico tampoco se plantea hacer. Es que la crítica de Díaz es eminentemente ideológica, discursiva, lo cual es legítimo pero no enarca, como ya dije, una valoración integral. Es, también, un tipo de crítica que soporta sus propios *límites*. Es por ello que cuando un creador asume el discurso de García Vega, más allá de sus hipérboles o sus inexactitudes, lo considera estimulante, porque es la actitud, la vivencia profunda, la pasión, la intensidad, la singularidad de la mirada, de otro creador, lo que, en última

instancia, le interesa más. Esto, y –también- lo que de valor hay en el discurso crítico de García Vega, que no todo es dislate.

Un ejemplo de lo que vengo argumentando puede hallarse, por ejemplo, en la percepción que tiene otro crítico del origenismo: Antonio José Ponte, en *El libro perdido de los originistas*. Es que aquí prevalece la mirada del crítico aunada con la mirada del creador. Por eso, puesto a definir la validez del mito de la grandeza perdida o venida a menos como un síntoma de la pequeña burguesía insular, Ponte elude tal definición:

En su ensayo “La opereta cubana de Julián del Casal”, Lorenzo García Vega tuvo la precaución de considerar el doble rostro del equívoco pequeñoburgués: si bien resulta ser una de las figuras del destartalo nacional, es también camino a la poesía. Para que exista ésta son necesarios equívocos y mistificación, desvarío, disparate, delirancia. / Creo que no hay lugar desde donde atacar ese equívoco. Como dice de Dios una frase, si huimos del equívoco pequeñoburgués huimos dentro del equívoco²³¹.

Reparemos en el título de este ensayo, “A propósito de un plato antiguo”. Ponte, pues, le da suma importancia a la evocación de los objetos. Como cuando me detenía antes en aquel “tapiz viejo”²³² en

²³¹ Ponte, Antonio José: “A propósito de un plato antiguo”. *El libro perdido de los originistas*. Ed. cit., p. 71.

²³² Creo que es conveniente reproducir el siguiente pasaje de “La opereta cubana en Julián del Casal”, de *Los años de Orígenes*: “Un tapiz viejo –algo que puede quedar en el destartalo de alguna antigua saleta cubana- puede ser, entre otras cosas, ese cuadro que vimos ahí desde la infancia, con sus personajes Watteau y el simplísimo andamiaje de un juego en los jardines. Es, también, lo mezclado con que lo rocó puede habérsenos asomado: mala copia, con deficiente colorido, de un cuadro galante, pero que colocado allí, en la saleta del tío cursilón y anacrónico, cobraba la sorprendente mistificación de convertirse en un objeto tan ceñudo y aleccionador como la pintura académica que tenía al lado, donde un discípulo de San Alejandro, presentaba a Maceo en una de sus cargas al machete. Es decir, que la impresión ante las imágenes de un poeta, cobrando el sabor de un *viejo tapiz*, quiere significar, que no es posible trazar, desde sus visiones y metáforas, una coordenada con esos recuerdos

que fija su mirada García Vega para denunciar un síntoma muy profundo, aquí Ponte también se fija en cómo Lezama mezcla objetos que él conserva de sus mayores, en su poema “Oda a Julián del Casal”. En fin, es la aguda mirada del poeta lo que aquí prevalece. Son esos detalles los que pasan a un primer plano y no la pertinencia o no de un cuerpo lógico de ideas. Es como si en esos gestos, esos matices, esos objetos, se resguardara una verdad más sugerente, más vasta, más profunda, más inabarcable.

Una semejante perspectiva, aquella que atiende a las ideas pero también a la creación, guía la crítica sobre Orígenes de un Fowler, un Sánchez Mejías, un Marqués de Armas²³³. Para ellos Orígenes no fue solamente un cuerpo de ideas que podía ser desechado, sino una profunda experiencia literaria, creadora, más allá de sus límites, y más allá también de sus repugnancias, de sus diferencias cosmovisivas o, incluso, concretamente políticas. A un creador lo mueve también otro propósito: su agón literario. Luego de incorporar lo que considera legítimo o aprovechable de Orígenes, tiene que desprenderse de su influjo, tiene que buscar su propia singularidad creadora. En última instancia, no en otra cosa consistió la experiencia de García Vega con el origenismo, sólo que, en su caso, con un valor añadido muy importante: para García Vega Orígenes no fue una referencia literaria, sino su propia experiencia. Señalar límites al origenismo era también para él, en muchos casos, enfrentarse a sus propios límites. Y esto último acaso sea lo más

nuestros en que lo desvencijado de unos objetos, revelan toda una manera de vivir”. *Los años de Orígenes*. Ed. cit., pp. 39-40.

²³³ Véase Bibliografía general consultada en este libro.

valedero como experiencia que tramite el testimonio de García Vega a otro creador.

Insisto. Podría argüirse que la literalidad que le exige García Vega al origenismo: abandonar las máscaras, enfrentar la realidad (esquemático) es similar a la que le exige Díaz al autor de *Los años de Orígenes*, en tanto lo confronta siempre con la facticidad de los hechos históricos o culturales. Y no está mal que lo haga. Los errores son errores; los límites, también. Pero esa literalidad, esa gravedad, ese peso, ese descendimiento hacia la escueta realidad (para García Vega es una realidad más bien última, esencial, lo que ya reviste a ese realismo de una mayor profundidad), pueden ser muy relativas. El propio García Vega desenvuelve una obra literaria donde la imagen es preeminente, y donde las fronteras entre la imaginación (la ficción) y la realidad son muy porosas. Aunque *Los años de Orígenes* no puede considerarse una obra de ficción, una buena parte de su construcción participa de esa naturaleza. Esa tendencia promiscua del autor con respecto a los géneros no hará sino acentuarse con posterioridad. En *El oficio de perder*, el autor discurre muy a menudo sobre la naturaleza imaginal de la memoria; incluso dota al olvido de un poder creador. Es por ello que Ponte, por ejemplo, no insiste en *El libro perdido de los originistas* en descender a verificar tal o cual dato en *Los años de Orígenes*. Prefiere captar la intención, la actitud, diferentes, a nivel de imagen cosmovisiva. Y, hasta cierto punto, le otorga a los testimonios de García Vega carácter de ficción. Lo que le interesa aprehender, en última instancia, es la verdad última que late detrás del imaginario del autor. Lo mismo sucedería, como también advierte Ponte, si

sometiéramos a *Antes que anochezca* a una prolija constatación fáctica: ¿el libro, desde ese punto de vista, perdería valor? Ponte es concluyente: “es inútil pedirle verosimilitud a Reinaldo Arenas”²³⁴.

Y enseguida arguye:

Da lo mismo si son verdad o mentira algunas de las noticias que sobre otros escritores de *Orígenes* García Vega da en su libro. Si la conversación entre Gaztelu y Lezama alrededor de unas cervezas no existió nunca o no existió así, qué más da. Que más da si esa conversación sucede en las memorias o en la novela del libro. Pues lo que ofrece García Vega es una serie de interpretaciones sobre *Orígenes*. Podemos hablar entonces de ensayo, de *Los años de Orígenes* como un extenso ensayo y llamarlo así nos quita de encima esas preguntas acerca de la fidelidad de unas noticias²³⁵.

García Vega -hay que decirlo también- no se ha propuesto nunca ser un crítico o ensayista académico, tampoco un historiador. No sólo sus memorias, sino también sus “críticas”, participan de una acendrada naturaleza literaria. Asimismo, su obra de ficción, sus *textos* o artefactos literarios (sería más apropiado decir) están muy contaminados por su vida. En última instancia, hay una semejante y poderosa e imaginal percepción de la realidad en todos sus textos. Hay partes de *El oficio de perder*, por ejemplo, tan narrativos o poéticos como su novela *Devastación en el Hotel San Luis*. Y viceversa: hay zonas enteras de su novela o de sus minicuentos o de sus textos de ficción que soportan una lectura autobiográfica. Es que todos sus textos se igualan desde una poderosa y enfática percepción de la realidad, además de muy singular,

²³⁴ Ponte, Antonio José: *Ob. cit.*, p. 81.

²³⁵ Ídem, p. 82.

omnicomprensiva; y desde una poderosa visceralidad, también; y ambas instancias se adueñan de un valor icástico, imaginal.

Muy diferente, también, a pesar de tener una severa formación histórica y filosófica, es el caso de la crítica de Rojas: más cortés, más ponderada, pero también más literaria. Rojas comprende más, es decir, participa más en la mirada del otro. No le suma a una crítica, otra contracrítica. Puede estar en desacuerdo, como Díaz, con la unilateral interpretación de García Vega del mito de la grandeza perdida en algún pasaje particular²³⁶, pero ello no le hace perder de vista la pertinencia general de la perspectiva de García Vega:

La centralidad del cuerpo en el discurso de Piñera establece la principal distinción entre su disidencia y la de Lorenzo García Vega. El *Orígenes* que le interesa negar a García Vega es también católico y mojigato, pero si opresión no se verifica moralmente frente a las indisciplinas del cuerpo. Así como Piñera fue antiburgués, García Vega es antiaristocrático. Lo que más irritaba de la experiencia origenista, al autor de *Suite para la espera*, era esa “falsa” creencia en la “opereta cubana de Julián del Casal”, ese “descender de una aristocracia que nunca existió entre nosotros”, ese “mundo alucinado de las familias venidas a menos”, que creyó “alcanzar el esplendor que sus acartonados recuerdos exigía”. Pero a García Vega también le parecía reprobable que aquel filoaristocraticismo de *Orígenes* hubiera conducido a una desmesurada “reacción contra la rebeldía folletinesca de los años 30”. La idealización del yo nacional, en *Orígenes*, era, al decir de García Vega, resultado de la “imposición” de una “grandeza venida a menos”²³⁷.

²³⁶ Rojas, Rafael. “Tomás Estrada Palma en *Paradiso*”, en el blog *Libros del crepúsculo. Filosofía, historia, literatura y política*, viernes 5 de noviembre, 2010.

²³⁷ Rojas, Rafael: “Newton huye avergonzado”. *República de las Letras*. Madrid, (114): 68, octubre, 2009.

Y más adelante:

Allí [*Los años de Orígenes*] García Vega recorrerá la tradición literaria de la isla (los González del Valle, Casal, Meza, Mitjans, Varona...), en busca de una explicación para ese persistente ideal de una aristocracia del espíritu, que desde el siglo XIX buscan los escritores cubanos. Para García Vega, *Orígenes* es el desenlace de esa ansiedad de mitos, de ese afán de restituir, en la literatura, la decadencia de unas élites venidas a menos. La idealización nacional, producida por los poetas católicos de mediados del siglo XIX, resulta ser la sublimación de una fealdad, el artefacto simbólico de una falsa grandeza²³⁸.

Al cabo, siempre habrá una tensión, un desacuerdo, entre una perspectiva eminentemente discursiva y otra contaminada por la literatura. Ninguna sustituye a la otra; cada una tiene su propio territorio, legítimo, aunque lo ideal es que haya vasos comunicantes. El crítico profesional, orgánico, aquel que no despliega además una obra de ficción, tiene el deber de tratar de mirar también *desde* la literatura. Claro que ningún mirador es autosuficiente. Desde cualquiera de los dos se pueden cometer dislates o se pueden padecer límites, acaso fatales. Pero yo prefiero aquel tipo de crítica que detenta una perspectiva más ecuménica. Para no citar a escritores como el propio Lezama o Borges u Octavio Paz, poderosos creadores, citaré, para ilustrar esta perspectiva unitiva, a críticos como Auerbach, Frye, De Sanctis, Du Bos, Spitzer, Bloom, Blanchot. Los propios Vitier o García-Marruz, en sus mejores momentos, ilustran este tipo de crítica creadora. García Vega, como crítico, es demasiado visceral. Su crítica o ensayística es sierva de su creación, de su poética, como fue el caso

²³⁸ Ídem, pp. 70-71.

también de Piñera. Esto los hace muy polémicos, muy arriesgados. Les confiere un *pathos* muy intenso, pero no son precisamente ecuménicos. En el caso de García Vega, esto sucede más que en Piñera. Sus mejores críticas no son aquellas donde se reacciona contra poéticas diferentes (caso Piñera) sino donde el crítico encuentra una resonancia propia. Muchas de las críticas de García Vega valen más como literatura, como extensión de su poética, que por sus esclarecimientos discursivos o por esa relativa y siempre difícil objetividad que se le suele exigir a la crítica más académica o profesional.

En el caso específico que aquí nos ocupa, esto se torna más problemático. Tanto *Los años de Orígenes* como *El oficio de perder* están contaminados por una perspectiva autobiográfica, testimonial, psicoanalítica. Y, además, como sucede también en la propia obra de ficción de García Vega, los géneros se mezclan, se superponen. Es cierto que “La opereta cubana de Julián del Casal” es uno de esos pocos ejemplos dentro de la obra discursiva de García Vega donde se aborda el ensayo de una manera clásica. Pero en los dos libros antes mencionados es más difícil precisar la pureza de un único mirador. Hay momentos, en *El oficio de perder* sobre todo, donde se despliega una construcción aparentemente narrativa, por su extensión sintagmática, y, sin embargo, una lectura atenta sorprendería el desenvolvimiento de una construcción tanto mito como meta poéticas, por no decir, incluso, que, en realidad, el autor escribe... un poema²³⁹. Si a esto le sumamos la peculiar poética de

²³⁹ Véase, desde esta perspectiva, la parte 7 de la Primera parte de *El oficio de perder*, sobre todo a partir de la reiteración del mitema “esas hormigas que soñaban palacios oscuros”,

García Vega, muy visceral y, a la vez, muy empeñada en eludir los tópicos clásicos de la pureza genérica, se hace más difícil la pertinencia de una lectura unívoca. En todo caso, sus exageraciones, sus pasiones, conviven con intensos momentos de lucidez, de penetración cognitiva. Esta es la marca de su mirada; su fisonomía estilística incluso. Sería ocioso exigirle una pureza genérica que el propio escritor rechaza. Para realizar una lectura simpática de la obra de García Vega hay que respetar su singularidad.

Rojas advierte en otro texto sobre la necesidad de complementar la aprehensión del imaginario ideológico de García Vega (*Rostros del reverso*, *Los años de Orígenes* y *El oficio de perder*) con el de su literatura, en realidad, ¡reconoce los límites de la interpretación histórica de la literatura!²⁴⁰ El final del ensayo ya citado de Rojas es muy importante para devolverle a García Vega, de la mano de esa su singularidad, la legitimidad de su discurso crítico:

García Vega bordea el absurdo piñeriano, pero su descreimiento ante cualquier plataforma redentora, incluso ante la plataforma de la literatura, como se observa en algunos

como ejemplo de la contaminación de su prosa con procedimientos e imágenes poéticas. Se tiene a veces la impresión de que García Vega construye enormes poemas narrativos o ensayísticos.

²⁴⁰Rojas, Rafael: "La interpretación histórica de la literatura", en el blog *Libros del crepúsculo. Filosofía, historia, literatura y política*, viernes 22 de octubre, 2010. Comenta aquí Rojas: "Me temo que la única manera de llegar más a fondo y comprender algunas claves de la literatura del joven García Vega es por medio de la historia intelectual. Para muchos, García Vega es sólo el autor de *Los años de Orígenes*, *Rostros del reverso* y *El oficio del perder*. Es ese el registro, en clave de confesión, memoria o diario, que interesa no sólo porque es ahí donde se encuentra la crítica más explícita al origenismo sino porque se trata de textos en los que la "interpretación histórica de la literatura", de que hablaba Wilson, es más fácil. Digamos que es ahí donde el crítico tiene menos que hacer, donde es menos ardua su tarea. Más complicado y, a la vez, más interesante, me parece leer la historia allí donde se oculta, donde debe ser exhumada de la superficie del texto. Pienso ahora no sólo en los tres libros juveniles de García Vega sino también en su primera obra poética en el exilio, como *Ritmos acribillados* (1972) por ejemplo".

poemas de *Bicoca a pique* (1989), lo coloca en una zona de cuestionamiento de la institución de la Literatura y de la identidad de cualquier Autoría. Quien se define como “notario” o como “escritor no escritor”, no sólo pasó de largo, junto al espectáculo de la Revolución y, a diferencia de Piñera, no comulgó con aquella “refundación” de la comunidad cubana, sino que se aventuró en un viaje sin retorno desde los límites de la poesía y la ficción hasta el lugar en que la escritura abandona sus determinaciones²⁴¹.

Regreso al mito de la grandeza perdida. Tampoco es mi interés aquí detenerme en la figura de Casal, o en lo incompleto de la crítica de García Vega, sino sencillamente tratar de comprender esa *parte verdadera* de su ensayo que vincula a Casal con un síntoma semejante al que él apreció en el imaginario del grupo Orígenes. Sospecho que es desde ese imaginario (desde esa ilusión de fuerza simbólica que provoca) que puede comprenderse la no comprensión, por parte de los origenistas, de ciertas actitudes de Baquero o de Piñera. Repárese, además, en que la propia familia de García Vega padeció ese síntoma, y se arruinó, por lo que fue, también, para el autor de *Los años de Orígenes*, una vivencia personal.

¿No se podría, desde este mirador, comprender toda una peculiar percepción nostálgica, pasatista, de *En la Calzada de Jesús del Monte*, de Diego, o de *Las miradas perdidas*, de García-Marruz, o de cierta imaginería hispana, incluso el tema de la ruina, en Octavio Smiht? También aparece en ciertos pasajes de *Paradiso*. Hay en Orígenes, además, una muy profunda mirada siglo XIX, como la nostalgia de un estilo de vida criollo. Eso, para no hablar del

²⁴¹ Rojas, Rafael: “Newton huye avergonzado”. *Ob. cit.*, p 71.

componente entrópico de cierto discurso político lezamiano sobre el paulatino pero irrefrenable descenso, ruina, desintegración de la nación y familia cubanas en el siglo XX luego de la espiral ascensional del siglo XIX²⁴². La deformación a que puede conducir esta mirada alcanza su cota más peligrosa y delirante en Vitier, cuando ve simbólicamente al grupo Orígenes como previo a José Martí. Luego, tratará de probar, mediante su teleología (en este caso, antrópica), que el grupo Orígenes hizo una cultura *para* la Revolución, donde, por cierto, se recuperaría de nuevo a Martí, como aprecian tanto Ponte como Díaz. De los peligros de estas forzadas simetrías, de esta imaginación deformada, es que puede derivarse, luego, su aparentemente inexplicable lealtad a una dictadura comunista.

Ahora bien, quiere todo esto decir que este mito, este síntoma, no es privativo de Orígenes. Díaz²⁴³ ha cuestionado desde un saber lógico y sociológico sobre todo, la pertinencia de este concepto para explicar o comprender a Julián del Casal, incluso a Orígenes. Sus juicios, ya se precisó, son muy atendibles. Lo mismo opina Roberto González Echevarría en *La ruta de Severo Sarduy*:

Lorenzo García Vega, miembro marginal del grupo Orígenes, nos ha hecho ver, en un libro tan desgarrador como tan desigual, que la poética de Lezama y sus discípulos estaba basada en un culto a los antepasados. En términos más claros aún, que los integrantes del grupo, sin excluir a Lezama, pertenecían a una pequeña burguesía venida a menos que añoraba épocas de mayor esplendor, cuyo brillo aumentaba retrospectivamente con el paso de los años. No podemos estar

²⁴² Lezama Lima, José: *Imagen y posibilidad*. Ed. cit.

²⁴³ Díaz, Duanel: *Límites del origenismo*. Ed. cit.

satisfechos, desde luego, con una interpretación tan burda con los logros de escritores de la talla de Lezama, ni podemos reducir una poética tan rica como la suya a los avatares de su vida familiar. Sin embargo, lo propuesto por García Vega nos permite observar con mayor nitidez la intensidad del carácter autobiográfico de *Paradiso* (...) ²⁴⁴.

Pero que una visión sea unilateral no implica necesariamente que sea una visión falsa, sino parcial. Ernesto Hernández Busto, por ejemplo, encuentra atendible la lectura de García Vega ²⁴⁵. El propio González Echevarría, ante las críticas de la hermana de Lezama, afirma que: “La autora impugna el libro de Lorenzo García Vega, Caracas, Monte Ávila, 1978, que, de todos modos, resulta valioso” ²⁴⁶. No creo tampoco que García Vega niegue o desconozca otras calidades, tanto en Casal como en los origenistas. Tampoco *Los años de Orígenes*, calificado como “ensayo autobiográfico”, o las memorias *El oficio de perder*, son propiamente libros que pretendan abarcar, describir, comprender -a la manera de cualquier estudio académico-, las calidades literarias del origenismo. Es indudable que se trata de visiones ensayísticas, en su sentido más libre y más personal. Si estos juicios tan polémicos de García Vega se miran desde la preeminente necesidad de autoanálisis del autor son acaso más comprensibles.

Pero, además, ahora lo que me interesa marcar es exclusivamente la *intención* de García Vega: oponerse a Orígenes, hallar el origen de

²⁴⁴ González Echevarría, Roberto: *La ruta de Severo Sarduy*. U.S.A., Hanover, Ediciones del Norte, 1987, pp. 68-69.

²⁴⁵ Hernández Busto, Ernesto: “Pensar el vacío” (Sobre *El libro perdido de los origenistas*, de Antonio José Ponte). *Letras Libres*, agosto, 2003.

²⁴⁶ González Echevarría, Roberto: “Lezama, Góngora y la poética del mal gusto”. *Crítica práctica/Práctica crítica*. México, Fondo de Cultura económica, 2002, p. 193.

lo que él sentía como falso o, al menos, como mito encubridor, y como explicación de ciertas actitudes de Orígenes hacia su circunstancia. Aunque es muy pertinente tratar de confrontar los juicios –y sobre todo su generalización- de García Vega dentro de una visión más amplia de los avatares de la historia de Cuba²⁴⁷, lo que no puede obviarse es la mirada radicalmente diferente del autor de *Los años de Orígenes* a la del origenismo. La *vivencia* de García Vega (en relación a Orígenes) deja ahora en un segundo plano de importancia la pertinencia general de algunos de sus juicios, porque más allá de que sea estrictamente cierto el origen pequeñoburgués del síntoma origenista de la grandeza perdida, es tan innegable su presencia como imaginario como lo es también el rechazo de García Vega, y la pasión que está detrás de ese rechazo, esa que le hace reconocer:

Fe como lo único que puede salvarnos. Fe al afrontar las apariencias, para así liberarnos de las estereotipias. Fe al reconocer nuestras injusticias –sé que en este relato estará mi injusticia-, Fe al reconocer nuestras contradicciones –sé que en este relato no me muestro objetivo, que sólo aparezco con mis contradicciones-(...)²⁴⁸.

Acaso no sea ocioso citar (a manera de contrapunto) los versos de un soneto de Lezama, “Último deseo”:

*De la fe que de la nada brota
y de la nada que en la fe hace espino,
ilesos salto de mágica pelota*

²⁴⁷ En “Nuevos años de Orígenes” (*Encuentro de la Cultura Cubana*. Ed. cit.) me detengo en esta extensión de la perspectiva de García Vega.

²⁴⁸ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., p. 69.

*que paga en sangre el buen camino*²⁴⁹.

Porque lo que hace que el movimiento crítico de García Vega tenga sentido es su deseo de desmitificar sus años de Orígenes, lo que implica reconocer su participación en esa mitificación –como hará posteriormente con respecto a *Espirales del cuje*, por ejemplo. Es la necesidad de realizar un implacable autoanálisis lo primordial; más importante incluso que criticar a Orígenes. Es la búsqueda de su verdad, incluso de su error, lo que le interesa aclarar. Por eso expresa que entiende su “rencor como un acto de compromiso con la vida”²⁵⁰. O, como también precisa: “con ello me juego una valoración de mi vida”²⁵¹. Realizar esa ascesis como la única forma de poder liberarse de ese trauma, de esa dependencia, de ese complejo de culpa; como la única forma de continuar buscando su identidad vital y creadora –“luchaba, lucho, con una pérdida de mi identidad”²⁵², aclara también-, algo que ya era una obsesión suya desde que en 1936 dejó su pueblo natal y se radicó en La Habana, donde siempre se sintió exiliado. Pero, sin duda, luego de su profunda insatisfacción con la vida republicana, el desencanto con el proceso revolucionario, sobre el cual se había permitido la ingenuidad de cifrar sus esperanzas “revolucionarias”, agudizó todavía más su descentramiento en la realidad. Marchar al exilio era un salto al vacío, a lo desconocido: el exilio sin rostro, sin identidad, le llama frecuentemente. Volver a encontrarse con la

²⁴⁹ Lezama Lima, José: “Último deseo”, en *Enemigo rumor*, en su *Poesía completa*. Ed. cit., p. 58.

²⁵⁰ Ídem, p. 69.

²⁵¹ Ídem, p. 109.

²⁵² Ídem.

frustración en el exilio lo dejó literalmente ante el vacío -“turulato”, diría él- como se comprueba en *Rostros del reverso*. Expresa Rojas:

García Vega, desde sus diarios *Rostros del reverso* (1977) hasta sus memorias *El oficio de perder* (2005), sigue un itinerario que va de las vanguardias, especialmente del surrealismo, al exilio, en el que rompe la conexión mística ente Orígenes y la Revolución, por medio de una memoria crítica de ambas entidades²⁵³.

Y también:

Pero esa racionalidad, que somete a crítica toda mitología, le permite cuestionar el “diálogo místico” entre *Orígenes* y la Revolución y producir un extrañamiento de la tradición cultural cubana, sumamente aleccionador. El exilio de García Vega, en 1968, será, por ello, el descubrimiento de otra Cuba o, más bien, de un “reverso” de Cuba...²⁵⁴

Pero ese descendimiento a los infiernos sólo podía encontrar un sentido futuro si de alguna manera volvía a nacer para una posibilidad, una existencia, desconocidas. De ahí la necesidad visceral de la catarsis redentora, de ajustar cuentas con su pasado, con su memoria. Acostumbrado al autoanálisis por su recurrente neurosis, hizo de este un instrumento de salvación, y de su frustración, una suerte de vocación, de destino: su oficio de perder.

Esta inversión explica en parte su poética del reverso. De ahí el perenne vaivén o ambivalencia de *Los años de Orígenes*. Cada evento significativo de su vida anterior es visto desde su anverso y su reverso. Es esta simultaneidad de dos fuerzas contrarias, en incesante contradicción, lo que lo desgarró como en una cruz.

²⁵³ Rojas, Rafael: “Newton huye avergonzado”. *Ob. cit.*, pp. 69-70.

²⁵⁴ Ídem, p. 70.

Imagen de un laberinto, también. Pero esa tensión lo salva de la unilateralidad de cualquiera de los dos caminos, lo resguarda de la ilusoria mitificación, lo mantiene alerta contra los peligros de la máscara, el encubrimiento, la mentira, la represión, la idolatría; contra la comodidad que puede implicar aferrarse a una ilusión. Porque a veces la claudicación es un consuelo, una salida, aunque sea falsa.

Esta singular razón vital hace que lo testimonial, presidido por la primordialidad de la ascesis, predomine sobre el discurso lógico, ya sea historiográfico, político, o literario. No es que estos discursos no ocurran, no es que estén exentos de veracidad o de sentido lógico; es que su valor, en última instancia, estará siempre supeditado a encontrar una verdad última, vital. A veces, hasta su exceso, su error incluso, adquiere un sentido, porque expone su *pathos*, desnuda su resentimiento. Díaz comienza su inteligente análisis de *Los años de Orígenes* argumentando su contenido ensayístico, pero ya esa necesidad indica su relatividad. Todo está mezclado allí: memoria, testimonio, autobiografía, ensayo literario (que también difiere del otro), incluso ficción, o una posible novela del exilio, como se plantea García Vega en “Introducción zen”²⁵⁵.

García Vega es, a veces, sin duda, excesivamente categórico: “Pues el origenismo fue, esencialmente, un grupo pequeñoburgués y reaccionario”²⁵⁶. Estaba más cerca de la generación posterior cuando expresa “el deseo de que la aventura espiritual de Orígenes

²⁵⁵ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit.

²⁵⁶ Ídem, p. 94.

podiera estar unida a una realidad revolucionaria”²⁵⁷. Pero otras veces se muestra más objetivo cuando, luego de exponer el reverso profundo, muestra el anverso:

Pues Orígenes no sólo había significado, para nosotros, un esfuerzo para alcanzar una renovación en la vida intelectual del país, sino, más que nada, una lucha por la regeneración espiritual de nuestra circunstancia. Pues vimos la pobreza de un Arístides Fernández, y la pobreza de Lezama, como decisión enraizada en lo religioso. Por lo que, cuando no se reconocía el valor intelectual de Lezama, y cuando no se reconocía la calidad de nuestra revista, esto nos llevaba al orgullo de sentirnos en aquel *paisaje invisible* de que hablaba Mallea, o de sentirnos dentro de esa *inmensa minoría* que señalaba Juan Ramón Jiménez. Era la fiesta inenarrable de sentirnos solos –*voces que nadie escucha y revistas que nadie lee*–, era la fiesta inenarrable de sentirnos acompañados por un Maestro. Supimos lo que la revista significaba, y conocimos *la fabulosa figura* de José Lezama Lima. Fue el momento de nuestro más grande orgullo. –Aunque también fue el momento de nuestra mentira. Pero quiero creer, y espero creer, que fue una mentira justificable²⁵⁸.

Fina García-Marruz niega enfáticamente que sea la grandeza perdida el centro del ideario origenista: “No, Lorenzo, el verdadero tema de Orígenes no fue *la grandeza perdida* sino *la pobreza irradiante*”²⁵⁹. Pero García Vega no arguye que ese tópico sea el centro o el tema fundamental de Orígenes sino simplemente que es un síntoma que padeció, como antes Casal, y que le sirve para marcar una peculiaridad, una vulnerabilidad, una característica que conduce a sus integrantes a mitificar el pasado, a edulcorarlo, a teñirlo con una pátina de digna antigüedad, que lo hace proclive a la

²⁵⁷ Ídem.

²⁵⁸ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., p. 107.

²⁵⁹ García-Marruz, Fina: *La familia de Orígenes*. Ed. cit., p. 70.

nostalgia, a la elegía poética, y que le impide asumir el presente hostil como fruto de un pasado también hostil; que suspende la capacidad de conocimiento, en suma. Ante la pesadilla o la insuficiencia del presente, se busca un tiempo pasado mejor al que alguna vez se perteneció (aunque fuera a través de una estirpe familiar), para tratar de resistir desde esa ilusión, desde ese edén reconstruido, recreado por una falsa memoria o una memoria sospechosamente selectiva. Incluso, el título de la conferencia de García-Marruz -luego publicada como libro- “La familia de Orígenes”, más los argumentos alrededor del grupo visto “como una familia”, refuerzan esta perspectiva. En todo caso, aún reconociendo cierto carácter familiar en el grupo que provino de la revista *Clavileño*: los esposos Vitier- Fina García-Marruz, Diego-Bella García-Marruz, Octavio Smith, reunidos luego en torno a Lezama, aunque no sin contratiempos en la época inmediatamente posterior, el tiempo de *Espuela de Plata*, donde fueron retirados por Lezama varios de los integrantes del Consejo de redacción, entre ellos Vitier, suceso que Lezama enfatizó con ironía diciendo que, a partir de entonces, la revista saldría “más nítida y fragante”; en realidad, Orígenes desarrolló en su seno todas las contradicciones que son frecuentes en los grupos literarios: disidencia radical de Piñera, primero; retiro (no participó en la revista *Orígenes*, y no publicó más poesía durante ese tiempo) de Baquero, cuando se convirtió en uno de los redactores de *Diario de la Marina*, algo que fue visto casi como una traición por los origenistas (incluso por

Piñera, como precisa muy certeramente Díaz²⁶⁰), y, finalmente, la revulsión posterior de García Vega.

En la perspectiva de García-Marruz hay un énfasis en las comunidades y un olvido selectivo de las diferencias. Su propia tesis de que tanto Piñera como García Vega pertenecen a la tradición creadora de la cultura cubana (con la que estoy de acuerdo) no implica que, con respecto a Orígenes (al menos), dejen de pertenecer a una tradición (sobre todo García Vega) del “no”, como aduce Ponte²⁶¹ y niega García-Marruz²⁶² en una extensa nota al pie (porque fue agregada posteriormente, cuando la conferencia se publicó como libro, y cuando la autora ya conocía el texto de Ponte).

El idealismo de García-Marruz es, por lo demás, comprensible, pero no deja por ello de ser una idealización pasatista. Además de constituir una lógica defensa grupal (ideológica, literaria y sentimental) del tiempo de su juventud, hay que tener en cuenta que el aislamiento de Orígenes cuando la República no hizo sino acentuarse en la época de la Revolución, sobre todo en las dos primeras décadas, a partir, primero, de los ataques que recibieron desde *Lunes de Revolución*; y, luego, cuando decidieron automarginarse de la Revolución. Pero es que fue la propia naturaleza del nuevo proceso: carácter marxista y ateo de la Revolución, la que los arrojó a una suerte de limbo con respecto a otras tendencias literarias y cosmovisivas que predominaron

²⁶⁰ Díaz, Duanel: *Límites del origenismo*. Ed. cit.

²⁶¹ Ponte, Antonio José: *El libro perdido de los origenistas*. Ed. cit.

²⁶² García-Marruz, Fina: *Ob. cit.*, p. 68.

entonces. Como es conocido, no fue hasta mediados de la década de los años ochenta cuando comienza (lentamente, por cierto, y no sin contratiempos) el llamado por Díaz renacimiento de Orígenes, que no vino a consolidarse hasta ya entrados los años noventa²⁶³. Es lógico, además, que idealizaran la época de su nacimiento y formación, aunque el propio Lezama en carta a María Zambrano recordará aquellos años (que califica “como los mejores de mi vida”) con esta sentencia trágica: “Éramos tres o cuatro personas que nos acompañábamos y nos disimulábamos la desesperación”²⁶⁴.

Sin embargo, pese a todo lo expuesto, el recurrente señalamiento de García Vega sobre la ausencia de autoanálisis en Orígenes y los límites que padecían para un acercamiento más profundo a su circunstancia, no se cumplió tampoco del todo en la obra del García Vega origenista, por lo que su crítica es también una autocrítica. Con posterioridad a *Los años de Orígenes*, García Vega ha continuado su autoanálisis en sus memorias, *El oficio de perder*, y en su obra de ficción se ha desplegado con libertad su peculiar vanguardismo; pero su obra no se ha caracterizado precisamente por una penetración profunda en la realidad (en el contexto, sería más atinado precisar), en todo caso, esa penetración o recreación se cumple, sobre todo, en *su* realidad personal, aunque también irradie hacia un afuera.

²⁶³ Duanel Díaz hace un recuento de este “renacimiento” en su libro *Límites del origenismo*. Ed. cit.

²⁶⁴ Lezama Lima, José: *Cartas (1939-1976)* Introducción y edición de Eloísa Lezama Lima, Madrid, Editorial Orígenes, 1979, pp. 78-79. Y será María Zambrano, posteriormente, en su manuscrito inédito “José Lezama Lima: Hombre Verdadero”, quien realice una profunda crítica de la Revolución a raíz de la muerte de Lezama, quien murió condenado a un completo ostracismo. Véase: Zambrano, María: *Islas*. Compilación e edición de Jorge Luis Arcos. Madrid, Editorial Verbum, 2007, p. 216, lo cual, por cierto, contradice también la manipulación viteriana de la pensadora española con respecto a la Revolución cubana.

Lo que quiero indicar es que el síndrome de la grandeza perdida o el de la pobreza irradiante encuentran su parte falsa o su derrota frente a la realidad cuando son contrastados, sobre todo, con sus avatares en la época de la Revolución. Es entonces cuando García Vega siente lo realmente trágico de aquellas utopías, de aquellos ceremoniales. Fue la claudicación del origenismo ante el castrismo lo que retrospectivamente iluminó lo peligroso de aquel imaginario, y lo que, en última instancia, lo decidió a romper definitiva y profundamente con el origenismo, lo que proclama furiosamente en *Los años de Orígenes*. Al partir al exilio, García Vega quedó fuera del juego. Su Maestro murió, lo que no fue poca motivación para escribir su relato, su novela imposibles. Hasta cierto punto, la muerte de Lezama constituyó una suerte de liberación, porque podía entonces mirar aquellos eventos como pasados pero no concluidos si propiciaban, reclamaban, su rememoración. Necesitaba esa ascesis para reencontrarse consigo mismo y para continuar persiguiendo su huidiza y siempre herida identidad.

II. 2. Mulatez y “bailongo barroco”

Pero al síntoma de la grandeza perdida en Lezama, García Vega agrega el de la *mulatez* (“anímica”, aclara), o “mulatería”, como también denomina a este otro síntoma (y al de la mulatez, como se

verá, el del “bailongo barroco”), en uno de los pasajes -como reconoce Díaz²⁶⁵ - más interesantes de *Los años de Orígenes*:

(*Lo cursi*, decía Gómez de la Serna, es el sentimiento no compartido. Es decir, lo cursi es la emoción *enquistada*. De ahí que lo cursi nuestro pueda encontrarse en ese sentimiento colectivo de los que son como *nuevos ricos venidos a menos*. Pues los nuevos ricos venidos a menos necesitan crearse una genealogía, inventarse una historia, tomándola de una cultura que no les pertenece del todo, Historia, genealogía, *sentimiento no compartido*, pues, de los que son, intrínsecamente, mulatos. Pues la mulatez nuestra no es un rasgo racial, sino una categoría anímica, ya que no consiste en lo bullanguero y jaracandoso, sino en lo más opuesto: en el tapujo, y en la solemnidad rumbosa – Nicolás Guillén, hijo de un senador camagüeyano de la época del General Menocal, es el ejemplo más representativo de esta característica de la mulatez nuestra: no es lo populista que tomó de Lorca, ni la alegría brutal del negro que tomó de Langston Hughes, su rasgo principal, sino lo respetable y senatorial de su actitud rumbosa ante la vida-. Y no se puede perder de vista esto, al mirar hacia los años de Orígenes –recordemos, como dato muy significativo, los chismes, o leyendas, que en la vida cubana de entonces se tejía. Pues de Jorge Mañach el intelectual españolizante y norteamericanizante, arquetipo de la cultura oficial durante los años origenistas, algunos decían, *por lo bajo*, que descendía de mulatos; así como de Lezama recogía Orlando del Pozo, en una tesis de grado presentada en un College norteamericano, el chisme o leyenda, de que pertenecía a una familia con *chispa*-, como no se puede perder de vista esto al leer los capítulos de *Paradiso* sobre esa arquetípica familia cubana cuyos componentes parecen hablar como personajes del teatro clásico, así como estar encaramados sobre solemnísimos coturnos, pues todo apunta al destartalo anacrónico, sentimiento no compartido, o mulatez, de nuestro mundillo sin identidad²⁶⁶.

²⁶⁵ Díaz, Duanel: *Límites del origenismo*. Ed. cit.

²⁶⁶ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., pp. 75-76.

¿Qué hacer con este importante pasaje, ahíto de lecturas conexas, exacto como un rayo y, a la misma vez, inaprehensible? No soy un antropólogo, ni un sociólogo, ni un experto en psicología social, ni un psicólogo, pero uno siente, sabe, reconoce, que todo lo expuesto aquí es la más minuciosa verdad, al menos como se deriva de una frase del filósofo cubano Félix Varela: “La verdad más exacta es la que no se puede definir”. Mulatez, entonces, también, en última instancia, como síntoma del mito de la grandeza perdida. Mulatez cultural, más que racial –aunque tampoco, en una sociedad tan mezclada, mestiza, como la cubana, pueda desdeñarse la significación histórica, social, psicológica, que adquiere el tópico étnico, como aparece en una zona importante de la novela cubana desde *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde-; síntoma que se manifiesta de muchas maneras: deseo de escalar en la jerarquía social, para lo que se debe simular, esconder, la procedencia étnica o social, lo que conduce muchas veces a una suerte de efecto *kitsch*, o cómico, porque el sujeto mulato quiere aparentar ser lo que no es, quiere representar un papel impostado –como el famoso *negríto catedrático* del teatro bufo cubano, por ejemplo-; o, como escribe García Vega, en otro pasaje, “resentimiento de considerarse mulato”²⁶⁷. Todo lo cual ayuda a comprender también, desde la aguda percepción de García Vega, lo que el autor sentía como impostado en ciertas actitudes de Lezama: en la parte falsa, por ejemplo, de su barroco, o “bailongo barroco”, como lo denomina con sorna. Entonces, mulatez o mulatería psicológica que sirve para

²⁶⁷ Ídem, p. 125.

calibrar el sentido de un juicio como el que sigue, referido a Lezama:

como representante de *una grandeza perdida*, él debió metamorfosear toda esa experiencia en lo limitado de un bailongo barroco. (El bailongo barroco, a primera vista, parece como un espacio donde puede cabe todo: Farraluke, el payaso, el monje, la prostituta, el homosexual, el místico y hasta el chuchero cubano. Pero el bailongo barroco está bajo un marco, y no puede zafarse del marco, y el marco impone limitaciones, pues aunque en el marco puede entrar hasta el chuchero, éste sólo puede hacerlo bajo un ceremonial transfigurador, y por lo tanto, bajo un disfraz)²⁶⁸.

Es por eso que afirma que:

Lezama, siempre, ofreció dos rostros. Uno de esos rostros era el barroco, y como inflado en un metaforismo incesante, que ahora se ha convertido en lo oficial, en lo boom, que todos reconocen y recuerdan –era el rostro para los que él llamaba *los tertulianos*: el rostro del gran clown simbolista que hablaba de la *gran tradición*, de los ceremoniales en la corte de Carlos V, del encuentro de Goethe con Napoleón, de la cábala o el tarot. Era el rostro que, como mal ajustada careta, hace insoportables a muchos de los que creen haber aprendido algo de él-. Pero el otro rostro, el que sólo ofreció a los que tuvimos el privilegio de considerarlo nuestro maestro –y creo que fuimos muy pocos-, fue sólo el de un narrador cubano, y con eso bastaba)²⁶⁹.

Grandeza perdida, mulatez, lo barroco, ceremonial, todo termina relacionándose desde la perspectiva múltiple, analógica, de García Vega. También tapujo, simulación, constreñimiento, retorno de lo reprimido, mojigatería, moral provinciana, marco, tabú, etcétera.

²⁶⁸ Ídem, p. 127.

²⁶⁹ Ídem, pp. 92-93.

Pero, llegado a este punto, me pregunto -como también se preguntará Fowler en otro texto²⁷⁰ -: ¿para qué sirve un libro como *Los años de Orígenes*? Claro que para García Vega sirvió, y mucho, como catarsis liberadora, como necesario autoanálisis. Pero para nosotros, el hipotético lector, ¿para qué sirve? Sirve, en primer lugar, como un poderoso ejercicio de la imaginación, casi como una novela: o “sentido de la poesía como relato”, precisa García Vega²⁷¹. Sirve, también, como un adiestramiento para la mirada crítica: aprender a ver todo desde el necesario reverso. Lo que quiero decir es que, en última instancia, las disecciones, destilaciones casi alquímicas, de García Vega -que funcionan también para él-, no implican una deslegitimación gratuita, o meramente rencorosa, en este caso, de Lezama –aunque el rencor o el resentimiento puedan funcionar como un estímulo para la ascesis-. Sirven para enriquecer la mirada: complejizarla, afinarla, relativizarla. ¿Qué sería Orígenes, el propio Lezama, sin el poderoso complemento que le añade el reverso de García Vega? Porque no es que García Vega quiera reducirlo todo al reverso. Existe el anverso también, como él mismo reconoce. Pero siempre será saludable una perspectiva desmitificadora. Una perspectiva, incluso, que nos ayude a confrontarnos con nosotros mismos. Suerte de terapia para escritores. Clínica de vanidades. Antídoto contra totalitarismos varios. Dialéctica emancipadora. Existe el turbio, incómodo prurito de la traición a la amistad en la psicología social hispana o latina, lo cual revela, precisamente, lo necesario del

²⁷⁰ Fowler, Víctor: “De un notario incómodo”. Revista *Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21/22): 38-43, verano/otoño, 2001.

²⁷¹ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., p. 336.

ejercicio de García Vega, porque el mito de la amistad –también mito origenista que García Vega deconstruye²⁷²- no puede conducirnos a la simulación, al encubrimiento, a traicionar las apariencias en nombre de cualquier gran relato.

II. 3. Ceremoniales y crítica origenista

Hay una pista -en el extenso pasaje de *La familia de Orígenes*, donde García-Marruz trata de defender a Orígenes y a Lezama frente a las críticas de García Vega- que nos indica enseguida la manera de excluir origenista. Dice Fina: “Creo que Lezama lo ayudó mucho a salir de su cerrado vanguardismo y escribir con un tono que, alejado ya de ese influjo, su incomprensible rencor le hará difícil reencontrar. Pero creemos en lo imposible”²⁷³. Se refiere a *Espiraes del cuje*, precisamente la novela autobiográfica que García Vega después ha criticado tanto por su influjo de un tono y una manera de mirar origenista, a diferencia de su jovial y vanguardista *Suite para la espera*, ejemplo, para García-Marruz, de un “cerrado vanguardismo”. Es esa manera como paternalista de no aceptar lo diferente lo que me parece injusto. Es conocida la reticencia de Orígenes al vanguardismo, pero ¿por qué no reconocer como legítima la vocación vanguardista de García Vega? ¿Será

²⁷² García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., p. 110. Dice García Vega: “¿por qué no pudimos ser humanos?, ¿por qué no pudimos ser amigos? ¿Es que la *ascesis* tenía que llevarnos a ser sólo frías máquinas de hacer poemas?”

²⁷³ García Vega, Fina: *La familia de Orígenes*. Ed. cit., p. 73.

porque un origenista no *debía* ser vanguardista? Eso que llama García-Marruz como “cerrado vanguardismo” no sólo es la singularidad de García Vega sino que es lo que ha posibilitado la poderosa energía creadora de sus últimos libros. Todo el tiempo, en su argumentación, García-Marruz condena a García Vega a formas cerradas del pasado²⁷⁴, sin percatarse de la futuridad de esos gestos, lo cual, cuando menos, es una comodidad o un oportunismo crítico.

Pero en su afán por rebajar a García Vega, la autora de *Las miradas perdidas* va más lejos aún, cuando trata de hacer ver la disidencia de García Vega como un problema casi infantil: como una malcriadez:

Sí, Orígenes se reunía, aunque no con una reunión de sello literario, sino a almorzar juntos, cuando se podía, o a oír música. Eran reuniones de unos pocos en que estaban todos, como en una familia que no deja de serlo porque falte alguno a la mesa. Allí está, para confirmarlo, el retrato de Bauta en que aparece el grupo presidido por el Padre, entre Cintio y Lorenzo, que todavía no había ensombrecido probablemente el recuerdo más bello de su vida accediendo a lo que llamara Lezama «la malacrianza del ser, que es el romper»²⁷⁵.

A lo que podría responder García Vega: sí, soy un “inmaduro” (a lo Gombrowicz) y me gusta romper... Pero ya sabemos que en el impulso de García Vega hay mucho más que esto.

Por otro lado, como ya he indicado, también me parece legítimo que García-Marruz trate de defender a Lezama y a Orígenes. No en

²⁷⁴ García-Marruz, Fina: “El final de Orígenes”. *La familia de Orígenes*. Ed. cit.

²⁷⁵ García-Marruz, Fina: “El padre Gaztelu en los tiempos del jardín”. *Opus Habana*. La Habana, Vol. I (2), enero-marzo, 1997. El verso citado de Lezama pertenece a su poema “Sonetos a la virgen”. *Poesía completa*. Ed. cit., p. 46.

balde Lezama –quien le llamó alguna vez a Fina “la paloma de hierro”- le agradece a García-Marruz su protección: “la aristía, la protección / de Minerva en el turbión, / con la que usted me acreciera, / no vale –Dios lo quisiera- / su caridad, su corazón”²⁷⁶. No hay que olvidar que aquí se enfrentan dos percepciones cosmovisivas diferentes. En última instancia -preferencias aparte-, desde una valoración de las calidades literarias, ninguna es superior a otra, sólo que para García-Marruz todo en Orígenes encuentra una satisfactoria y conveniente justificación. Su discurso es un ejemplo de la incapacidad para la autocrítica, algo que señala reiteradamente en Orígenes García Vega. Incluso, hasta el Lezama que defiende García-Marruz ¿es el Lezama de veras, o es el Lezama que ella y Vitier quisieron ver? Tampoco, ciertamente, el Orígenes que ella recuerda es el mismo que recuerda García Vega. Como con José Martí, García-Marruz y Vitier construyeron un Lezama a su medida. Y no es que no aprecie la calidad y la profundidad de sus indagaciones martianas o sus exégesis lezamianas, es que tanto Martí como Lezama son mucho más (a veces, también, un poco menos) que lo que ellos consintieron en ver, a pesar de lo mucho y hondo que vieron.

Pero, remedando a san Juan, “entremos más adentro en la espesura”. El Lezama de García-Marruz encarna la imagen de un Padre bueno, omnicomprendido. Para curarse en salud, porque sabe que se le ha criticado a Orígenes su alejamiento del psicoanálisis,

²⁷⁶ Lezama Lima, José: '(Para Fina García-Marruz)'. “Décima de la querencia”. «Fragmentos a su imán». *Poesía completa*. Ed. cit., pp. 434.

cita al pasar, casi como un detalle, el pasaje de *Paradiso* donde el padre de Fronesis dice:

Los padres nos pasamos la vida ocultando o domesticando nuestros demonios, y después, con una arrogancia más banal de la que ellos creen tener, nuestros hijos entreabren delante de nosotros los mismos demonios como si fueran paraguas²⁷⁷.

Ella dice que este pasaje le hubiera convenido leerlo a Piñera y a García Vega (para entonces, García Vega no tenía aún a su hija y Piñera nunca tuvo hijos, como tampoco Lezama), pero ¿no sería al revés? ¿No sería precisamente a ella y a Vitier a quienes mejor les convenía la lectura de ese pasaje? Ellos impidieron que su hijo Sergio fuera de pequeño a un psiquiatra, como recomendó el clínico que lo atendía. Como me consta personalmente, si hubo alguna relación endemoniada, fue la de Sergio con sus padres.

Es en este contexto donde se comprende más la tendencia mitificadora (olvido oportuno, encubrimiento) criticada por García Vega. Otro ejemplo: su diálogo al llegar al exilio, en Madrid, con Baquero. Cuando García Vega trata de compartir un análisis de los años de Orígenes con Baquero, el mítico poeta de “Palabras escritas en la arena por un inocente”, este le responde: “Lorenzo, ¿te crees que eres un dios? No me hables de la culpa. Somos inocentes”²⁷⁸.

En otra ocasión, el filósofo español Jesús Moreno Sanz fue a Cuba para recabar información biográfica sobre María Zambrano, porque entonces tenía el propósito de comenzar a escribir una biografía de la pensadora malagueña. Cuando les expliqué a Vitier y a García-

²⁷⁷ García-Marruz, Fina: *La familia de Orígenes*. Ed. cit. p. 71.

²⁷⁸ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., p. 275.

Marruz el motivo de la visita de Moreno Sanz, ella enseguida acotó que no iba a brindarle ninguna información de la vida íntima de María Zambrano porque él iba a escribir una biografía psicoanalítica. En una grabación inédita que conservo de una mesa redonda que hubo en La Habana, cuando un coloquio sobre la estancia de María Zambrano en Cuba, donde participaban quienes habían conocido personalmente a Zambrano, para exponer sus impresiones personales, a saber: Jesús Moreno Sanz, Rogelio Blanco, Joaquín Verdú de Gregorio (*Chimo*), Juan Fernando Ortega Muñoz, Cintio Vitier y Fina García-Marruz. Esta última parecía haber equivocado el propósito de la mesa, pues cuando comenzó a hablar no refería ninguna anécdota personal. Entonces se oye claramente la voz de Vitier que le recomienda que entre al fin en el tema. No lo hizo.

En *Los años de Orígenes* expresa García Vega:

Pues Orígenes intentó una penetración mayor en la palabra, así como una búsqueda última a través de los valores intelectuales de su tiempo, aireando, con ello, la provinciana atmósfera cultural del país. Pero Orígenes, por las condiciones sociales del momento en que surgió, no pudo liberarse nunca de un provincianismo moral muy propio de las condiciones del país. Y ese provincianismo moral llevó a los origenistas a una carencia del sentido del autoanálisis, carencia que se expresó en algunos como egolatría y mitomanía, y que en otros se reveló a través de ese horror, horror disfrazado de un falso sentido religioso *que no quiere traspasar el misterio*, por todo lo que fuera análisis de las experiencias humanas (Para los origenistas no existió Freud, ya que la sincera justificación de

la conducta la llamaban protestantismo, y ese protestantismo era, para ellos, como un diablo encarnado)²⁷⁹.

Quiere esto decir que su imposibilidad para el autoanálisis y para el psicoanálisis era visceral. Por ello, en la imagen blanca de García-Marruz sobre Lezama, se omite su proverbial capacidad demoníaca. García Vega refiere una interesante anécdota: en una ocasión que estaban los origenistas reunidos en un almuerzo en torno al Padre Gaztelu, Lezama le comentó en broma: “Padre, en la comida sólo ponga dos cervezas por cabeza: hay demasiados histéricos juntos”²⁸⁰. La capacidad de Lezama para penetrar en la sicología profunda de los personajes, incluso sexual, desplegada en *Paradiso* y *Oppiano Licario*, no se aprecia, por ejemplo, en *De Peña Pobre*, de Vitier, como he precisado en “Para una relectura de *Oppiano Licario*”²⁸¹. *De Peña Pobre*, la memoria novela de Vitier, escrita por mandato de Lezama (no se olvide que Lezama fue también el Padre de Vitier y García-Marruz), valores aparte, participa del típico blanqueamiento origenista del pasado, y no sólo eso, sino que es también una relectura desde la perspectiva de la posterior conversión de Vitier a la Revolución.

Agrego otra anécdota más. Cuando se publicó la correspondencia cruzada entre Lezama y José Rodríguez Feo, el primero se burla en una carta del título del libro de Vitier *El hogar y el olvido*, cuando le llama “el poeta del hogar”²⁸². Llegué una noche a la casa de Vitier y García-Marruz con mi mujer y ya Vitier tenía un rostro

²⁷⁹ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit. p. 127.

²⁸⁰ Ídem, p. 159.

²⁸¹ Arcos, Jorge Luis: Lezama Lima: Para una relectura de *Oppiano Licario*. *Ob. cit.*

²⁸² Rodríguez Feo, José: *Mi correspondencia con José Lezama Lima*. La Habana, Ediciones Unión, 1989.

solemne. Parecía una representación. Enseguida abordó el tema. Nos preguntó: “¿Saben de esas estrellas que han muerto pero que nos sigue llegando su luz? Ahora a mí me está llegando el veneno de Lezama”. Y prometió no escribir una línea más sobre él. Pasado un tiempo, en otra visita, buscó un pretexto para deshacer su promesa. Era un pasaje de los diarios de Lezama, que recientemente se habían publicado, donde Lezama escribía: “En la consumación de los tiempos, se oirá la voz de un cubano trepado a la palma real, gritando: ¡Sólo hombre yo!”²⁸³.

La “represión” (y la manipulación), en suma, era tenaz en ellos. Sobre todo en los aspectos sexuales. La poderosa capacidad para idealizar (o enmascarar o encubrir) aspectos problemáticos de figuras como Martí o Lezama fue persistente en ellos. Lo mismo acaeció con el epistolario de Juana Borrero, como valoro en un texto²⁸⁴. Esa tendencia también alcanzó lo ideológico, como sucedió con los últimos años de la Revolución cubana. Si eso no es ausencia de espíritu crítico, ¿qué es entonces?

La anécdota más fulminante sobre la retórica de los ceremoniales origenistas la refiere García Vega a propósito de la visita de Luis Cernuda (otro neurótico profundo) a Cuba. Vale la pena transcribirla completa como colofón:

Así que esta visita de Cernuda fue reveladora del síntoma origenista, y de su lamentable falta de comunicación. Cernuda,

²⁸³ Lezama Lima, José: “La respuesta de Guillén a la muerte”. *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*. Selección y prólogo de Iván González Cruz La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993, p. 20.

²⁸⁴ Arcos, Jorge Luis: “Julián del Casal y Juana Borrero” *Revista de Literatura Cubana*. La Habana, años XIV-XV (27-29): 14-20, julio 1996-diciembre-1997.

el mismo día que llegó a Cuba, fue llevado a una *recepción* en la casa del músico Julián Orbón, y allí, en *la fiesta proustiana*, todo se hizo evidente. Pues los origenistas desplegaron marco, etiqueta, grandeza venida a menos, opereta (Opereta: escenificación. Escenificación: repetición estereotipada), y Cernuda, dramáticamente, se sintió ante aquello –quizás espejo caricatura de su esteticismo–, agresivamente engarrotado. Los origenistas le enseñaron a Cernuda un cuadro de Portocarrero y Cernuda dijo: “no me gusta”, Lezama habló de su admiración por los ensayos de Robert Louis Stevenson, y Cernuda contestó: “A mí me aburren”. Los origenistas quisieron que Cernuda escuchara una composición de Julián Orbón, y Cernuda comentó: “Me es difícil dar mi opinión sobre una música que oigo por primera vez”. Pero esto no fue todo, ya que lo dramático fue al final de *la fiesta proustiana*: al bajar, con Lezama, la escalera de la casa de Julián, se detuvo Cernuda frente a la puerta y se puso a darse golpes en la cabeza, contra la pared. “¡Qué mal –decía Cernuda, mientras se daba golpes contra la pared–, qué mal me he portado!” No he olvidado esta escena. ¡El síntoma se revelaba!²⁸⁵

En *El libro perdido de los origenistas*, Ponte le confiere especial importancia tanto a la teleología como al ceremonial origenistas, como parte de una angustiosa búsqueda de sentido. No sólo en la teleología sino en el ceremonial, con su inherente cortesanía, sorprende una proyección política. No olvidemos tampoco que el propio García Vega reconoce, en parte, el sentido que tuvo el ceremonial como resistencia a un contexto cultural indiferente cuando no hostil, aunque después lo sometiera a una severa deconstrucción. Pero sobre lo que quiero llamar la atención ahora es sobre un juicio de Ponte que, en parte, prolonga creadoramente los juicios vertidos por García Vega en *Los años de Orígenes*; en cierto sentido, los completa, pero también los recrea, tornándolos, a la vez

²⁸⁵ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., p. 278.

que más sintéticos, más incisivos. En el juicio que transcribiré a continuación está incorporado el mito de la grandeza perdida o venida a menos, pero no sólo este: está la teleología, el ceremonial, la desesperada búsqueda de sentido, y lo que de político hubo en la resistencia y en la proyección del gesto origenista:

Llegamos en este punto a lo que creo pueda ser el hecho esencial de *Orígenes*: saber que existen en la desintegración que ha sucedido a una espiral creciente. Visto de lejos, el siglo XIX puede parecer una espiral que crece. El ceremonial de *Orígenes* lo constituyen entonces muchas maneras de ese siglo idealizado, maneras de los idílicos primeros años de la República. La Teleología Insular que pregunta por el sentido de la isla, pregunta entonces cómo la historia puede continuar en la isla luego de haber muerto Martí, cómo la poesía continúa. Orígenes se pregunta cómo es posible sobrevivir a Martí. Lezama imagina entonces una espiral trunca, tronchada en crecimiento. Vitier, por su parte, imaginará una gestación interrumpida²⁸⁶.

Es muy curioso cómo García Vega –y de hecho Ponte lo advierte al citarlo-, en la época misma de Orígenes, tiene la agudísima percepción del peligro teleológico, y de hecho se anticipa muchos años a la crítica que la llamada generación de los años ochenta y noventa hizo de la teleología insular lezamiana convertida por Vitier en teleología nacionalista ya en la época de la Revolución, cuando, en un fragmento del posterior *Rostros del reverso* publicado en la revista *Orígenes* con ese título, escribe:

Hablar del Cincuentenario es como hablar de Martí, como hablar de nuestra inmediatez. Hay un poco de vergüenza y de culpa en todos nosotros; en su antología de poemas, Vitier ha conseguido que esos cincuenta años parezcan encaminarse

²⁸⁶ Ponte, Antonio José: *El libro perdido de los origenistas*. Ed. cit.

hacia *Orígenes*, que parezcan cobrar sentido porque *Orígenes* existe. Los poetas que aparecieran en una antología anterior, en esta otra coronan, justifican los años republicanos”²⁸⁷.

En realidad, Ponte fue el primero que (cuando leyó su texto “Por *Los años de Orígenes*”²⁸⁸ en un postgrado de la Facultad de Letras y Arte de la Universidad de La Habana, dedicado al cincuentenario de la revista *Orígenes* en 1994, y luego, de nuevo, en ese mismo año, en el Coloquio Internacional que conmemoraba dicho evento histórico) se percató de esa obsesión antrópica, teleológica, viteriana, que luego la crítica no hizo sino enfatizar. Resulta altamente significativo que esa clarividencia surja precisamente de la lectura que hizo Ponte de *Rostros del reverso* y *Los años de Orígenes* de García Vega. Sólo este hecho bastaría para demostrar la trascendencia que, a partir de entonces, demostró tener ese libro maldito, calificado de enloquecido o esquizofrénico. El propio Ponte no deja duda alguna al respecto cuando afirma sobre *Los años de Orígenes* que

Resulta además un ejemplo de cómo un libro supuestamente secundario, derivado, alza de pronto su materia y un escritor menor entre los origenistas se convierte en imprescindible a la hora de historiar a un grupo literario y a un país²⁸⁹.

²⁸⁷ García Vega, Lorenzo: *Rostros del reverso*. Ed. cit., p. 22.

²⁸⁸ El texto fue publicado por mí, estrenándome entonces como director de la revista, en *Unión*. La Habana (18): 45-52, enero-marzo, 1995, en un número dedicado al cincuentenario de la revista *Orígenes*. En una presentación que hice, casi simultáneamente a la salida de ese número, de la primera edición cubana de *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*, de Vitier, el entonces presidente de la UNEAC, Abel Prieto, se refirió irónicamente a esa extraña coincidencia, ya que el libro que es puesto a dialogar por Ponte en su ensayo con *Los años de Orígenes* es precisamente *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*.

²⁸⁹ Ponte, Antonio José: *El libro perdido de los origenistas*. Ed. cit., p. 101.

Se entiende también entonces por qué la generación de los años ochenta y noventa, junto a su lectura de la obra poética y narrativa del García Vega de la década de los años noventa, vio en el autor de *Los años de Orígenes* (1979) a un crítico adelantado y a un creador contemporáneo y afín. Porque fue justamente a partir de esa fecha que la obra de García Vega comenzó a ser leída o releída por los escritores cubanos.

Ponte afirmó entonces:

Los origenistas, desganados de siempre por la historia política, encuentran en la Revolución cubana de 1959 el final de los tiempos, la Parasusía, el mejor de los mundos posibles, la venida segunda del Cristo Martí, el Estado prusiano de Hegel, la última de las eras imaginarias y un último esfuerzo de imaginación histórica²⁹⁰.

Constatación que le sirve para acceder, como reverso, al sentido del libro de García Vega:

Es entonces cuando Lorenzo García Vega, en *Los años de Orígenes*, se resiste a compartir esto, se niega a que, como en un ensayo de Lezama, partiendo de la poesía se llegue a la Revolución de 1959. García Vega entrega una era imaginaria más, la del exilio. Llama *playa albina* a Miami cuando escribe: “la playa albina es el centro de una era imaginaria donde, a través de una búsqueda de la identidad, se regresa de nuevo al recuerdo”. Y el recuerdo es para él los años de *Orígenes*, el pensar incesantemente en la isla. Mira al ceremonial de *Orígenes* desde su ceremonial de portero, mira la historia cubana desde la lejanía del exilio y encuentra pura apariencia, disimulo en el ceremonial y frustración, vacío, en lo que la teología origenista alza como sentido. “Es la gran mierdanga cubana”, pronuncia con amargura, la misma frustración de siempre. Confiesa entonces: “Sólo puedo evocar el recuerdo de

²⁹⁰ Ídem, p. 98.

mi país a través de un verso de Vallejo: *Es como si se hubieran orinado*²⁹¹.

II. 4. La pobreza irradiante

La pobreza irradiante tiene en un texto de Lezama, “A partir de la poesía”, su mejor definición:

La última era imaginaria a la que voy a aludir en esta ocasión es la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompaña José Martí. Entre las mejores cosas de la Revolución cubana, reaccionando contra la era de la locura que fue la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, está el haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradiante, del pobre sobreabundante por los dones del espíritu. El siglo XIX, el nuestro, fue creador desde su pobreza. Desde los espejuelos modestos de Varela, hasta la levita de las oraciones solemnes de Martí, todos nuestros hombres esenciales fueron hombres pobres. Claro que hubo hombres ricos en el siglo XIX, que participaron del proceso ascensional de la nación. Pero comenzaron por quemar su riqueza, por morir en el destierro, por dar en toda su extensión de sus campañas un campanazo que volvía a la pobreza más esencial, a perderse en el bosque, a lo errante, a la lejanía, a comenzar de nuevo en una forma primigenia y desnuda. Sentirse más pobre es penetrar en lo desconocido, donde la certeza consejera se extinguió, donde el hallazgo de una luz o de una vacilante intuición se paga con la muerte y la desolación primera²⁹².

Más adelante, en el mismo texto se refiere a “el estilo de la pobreza”, al “hombre pobre”. Y, finalmente, vincula directamente

²⁹¹ Ídem, pp. 98-99.

²⁹² Lezama Lima, José: “A partir de la poesía”. *La cantidad hechizada*. La Habana, Ediciones Unión, 1970.

el estilo de la pobreza con la Revolución cubana, con una identidad que el tiempo se encargará de convertir en el reverso de su significación original.

Incluso aquí se observa cierta presencia del mito de la grandeza perdida. Es un texto conmovedor, al menos para mí, más allá de que lo considere en parte una aporía: sobre todo su ingenua aunque comprensible (porque es un texto fechado en enero de 1960) profecía (o expectativa) sobre la Revolución cubana. En esencia, en ese texto se aprecia la recurrente tendencia a la mitificación o idealización pasatista e, incluso, futurista o teleológica.

Sin embargo, García Vega también valoró las virtudes de la dignidad de una pobreza, que en su pasado origenista equivalía a una actitud ética (y también política) frente a una realidad demediada: la republicana. Ya en su ensayo sobre Casal (1963) todavía expresaba que “para conquistar la cristiana dignidad de la pobreza, dependerá el liberarnos definitivamente de esas fuerzas oscuras que han tenido para nosotros el rostro de lo desvencijado y de lo roto”²⁹³. Con posterioridad, García Vega se ha referido irónicamente a la pobreza irradiante en muchas ocasiones. Fue la época de la Revolución la que impidió continuar fabulando con estos imaginarios que, entonces, en ese nuevo contexto, alcanzaron una trágica vuelta de tuerca.

²⁹³ García Vega, Lorenzo: “La opereta cubana de Julián del Casal”. *Los años de Orígenes*. Ed. cit.

Yo mismo publiqué un libro con ensayos sobre Orígenes con ese título²⁹⁴. Un libro donde se estudia al origenismo clásico, no a sus dos disidentes: Piñera y García Vega, por lo que creo que el término allí es legítimo ya que reproduce el imaginario ideológico de esa parte de Orígenes. A partir de la década de los años noventa el término fue leído con sorna y muy críticamente por los más jóvenes escritores. Lo que pudo significar ese término, todavía en los albores de la Revolución, como sinónimo de una pobreza necesaria o sacrificial en aras de alcanzar un ideal como nación, se vino literalmente abajo ya en las postrimerías de los años ochenta y, sobre todo, en los devastadores años noventa del siglo pasado, y cuando, no por gusto, una parte de esa nueva generación comenzó a reconocerse a sí misma como posrevolucionaria.

Ahora bien, ¿qué significa en realidad la pobreza irradiante? Es innegable su trasfondo cristiano. *La mujer pobre*, de Leon Bloy, fue una de las lecturas decisivas de Vitier y García-Marruz. Más allá de lo pertinente de su contenido teológico en dos escritores que se convirtieron al catolicismo tardíamente, a la vera del influjo de los Maritain -otros dos conversos-, por sus lecturas de Bloy y de Claudel, ese “estilo de la pobreza”, como lo llama Lezama, implica también una actitud ética en un medio cultural y político –el republicano- que tanto ellos como García Vega consideraban apócrifo. Lo que sí tuvo la pobreza irradiante de positivo en aquel contexto fue ese matiz ético como resistencia a una circunstancia hostil o indiferente, algo que compartió con ellos García Vega.

²⁹⁴ Arcos, Jorge Luis: *Orígenes. La pobreza irradiante*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994.

El problema sobreviene después, con la extensión del término a la época de la Revolución. Cuenta Ernesto Cardenal en el tomo primero de sus memorias *Vida perdida*, que cuando Vitier y García-Marruz dudaban sobre abandonar el país, él le comentó la encrucijada en que se hallaban a su maestro, Thomas Merton -a la sazón junto a Cardenal en el monasterio trapense de Kentucky-, quien les aconsejó quedarse en Cuba porque, según él, el cristiano tenía que dar testimonio de su realidad aunque esta le fuera hostil. No por casualidad el poemario más crítico de Vitier se titula precisamente *Testimonios*, donde aparece un poema, “No me pidas”²⁹⁵, que cita y transcribe García Vega en *Los años de Orígenes*, donde se desenvuelve una actitud ética que este parece compartir. Pero la pobreza cristiana, franciscana, no fue exactamente la que sobrevino en Cuba. No se puede confundir la miseria impuesta y la falta de libertad con la dignidad de una vocación cristiana de pobreza. La ilusión de que la Revolución encarnaba el mensaje cristiano de la comunión con los “pobres de la tierra”, o con los ideales de una teología de la liberación, no fue más que eso: una ilusión. El propio Cardenal, “el místico del kitsch”, como le llama García Vega, quien también hizo suyos esos ideales y quiso verlos cumplirse en la Revolución sandinista, no tuvo reparos en denunciar su corrupción posterior, como puede comprobarse en el tercer tomo de sus memorias, *Revolución perdida*²⁹⁶.

²⁹⁵ Vitier, Cintio: *Testimonios*. La Habana, Ediciones Unión, 1968.

²⁹⁶ Cardenal, Ernesto: *Revolución perdida. Memorias*, Tomo 3. Barcelona, Editorial Trotta, 2004.

Aquí de nuevo, por contraste con Cardenal, aparece el recurrente problema de la falta de espíritu crítico: ¿Cómo dos mentes tan lúcidas como las de Vitier y García-Marruz podían cerrar los ojos ante un régimen dictatorial y sólo abrirlos para ver lo que ellos necesitaban o querían ver? A mi modo de ver, García Vega, quien sí abandonó el país, y asumió desde entonces su llamado “oficio de perder” en un sombrío exilio, que trabajó como portero de una tienda en Nueva York y como *bag boy* en un supermercado de Miami hasta su retiro, viviendo en la pobreza, pero sin hacerse falsas ilusiones y sin hacer concesiones ideológicas, tuvo razón en su crítica, la cual hizo precisamente desde una actitud ética, desde la dignidad de la pobreza. Pero de una pobreza a secas, sin calificativos –o “rasante”, como advierte Ponte que la nombra Lezama en una carta²⁹⁷. Habrá que convenir entonces que García Vega fue más consecuente que otros con el ideario origenista inicial, aquel que hizo de la marginalidad un orgullo y una fuerza creadores.

En *Límites del origenismo* Díaz dedica un largo pasaje al tema de la pobreza en Orígenes, que vale la pena comentar. Estoy de acuerdo: visión ingenua, precapitalista, de Diego sobre el dinero (como la usura en Ezra Pound), y, en general, lectura unilateral de la pobreza en la época de la Revolución (en Vitier, en García-Marruz), que implica casi una coartada: porque preferir del mal el menor, es decir, como hace García-Marruz, preferir el ideario (ideal, no real) utópico de la Revolución, al lado de los “pobres de la tierra” (término de Martí), al imperialismo (como representante máximo

²⁹⁷ Ponte, Antonio José: *El libro perdido de los origenistas*. Ed. cit.

del ideario capitalista), pero desconocer o, minimizar, la naturaleza totalitaria del régimen revolucionario, es decir, su naturaleza intrínsecamente injusta tanto desde una perspectiva política como ética, se convierte a la postre en una triste opción. Asimismo, dejar a un lado, por si fuera poco, su ateísmo, implica una concesión inexplicable en unos escritores católicos; y, en general, eludir la coartada (esta, del régimen) de justificar la pérdida de las libertades civiles por la contienda con el Imperio, parece casi un delirio reformista a lo Quevedo²⁹⁸.

Por otro lado, la visión obviamente católica no es necesariamente una limitación. No estoy de acuerdo en derivar una limitación o una naturaleza reaccionaria del hecho de sustentar una cosmovisión católica, lo que vale no sólo para Díaz sino para el propio García Vega. En todo caso, es la lectura particular, puntual, del catolicismo (o de la catolicidad) por parte del origenismo, y sólo ante determinadas circunstancias, lo que pudo efectivamente implicar un límite²⁹⁹. Podemos no compartir las nociones trascendentalistas (de ascendencia católica o cristiana) del sistema poético del mundo de Lezama, o de *Poética*, de Vitier, o, en general, las presentes en toda la ensayística y en la poesía de García-Marruz, o en la poesía de Diego, Smith, Baquero, y eso no implica desconocer las calidades extraordinarias de sus obras, incluso sustentadas por un imaginario católico. Si derivamos una falsa identidad entre poética e ideología, entonces tendríamos que asumir que la poética, ya no de los

²⁹⁸ Véase: García-Marruz, Fina: *Quevedo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003, y *La familia de Orígenes*. Ed. cit.

²⁹⁹ Véase, por ejemplo, los interesantes comentarios que hace Ponte en *El libro perdido de los origenistas* sobre este tema.

origenistas, sino, por ejemplo, de Dante, es también reaccionaria, y, en consecuencia, de gran parte de la cultura occidental.

Eso sí, en lo que respecta a García Vega, me interesa comprender su diferencia, sobre todo para poder describir y comprender su poética singular, y, además, su cosmovisión, radicalmente diferentes a las del origenismo clásico. El otro problema -que tiene que ver, como ya decía, con la asunción particular por parte del origenismo de una cosmovisión de ascendencia católica- es el que se deriva de sus repugnancias: freudismo, vanguardismo, existencialismo. Pero esto no compromete el valor de sus poéticas particulares, sino de su ideario estético y literario. Ni siquiera el sustentar una diferente ideología política, atañe a sus poéticas. Está muy bien, desde un mirador diferente, cuestionar los límites, las intolerancias, las mitificaciones que se desprenden de la asunción y práctica de una determinada cosmovisión, filosofía, fe religiosa o ideología política, pero a la hora de valorar a un creador, lo más importante será el valor literario de su obra. Hago esta aclaración (que me parece obvia) para no establecer identidades falsas. Toda la poderosa impugnación por parte de García Vega de Casal o del origenismo, o todos los argumentos contra aquel y contra Orígenes de Díaz, no le quitan calidad literaria ni intensidad cognoscitiva ni a García Vega ni a Casal ni a Orígenes. Así como el valor literario, por ejemplo, de “Sonetos infieles”, de Lezama, o de “Sonetos de la pobreza”, de García-Marruz, no pueden ser comprendidos sin participar mentalmente de su ideario católico, tampoco podría comprenderse *Suite para la espera* y, en general, toda la obra literaria de García

Vega, sin comprender su imaginario vanguardista y su cosmovisión agnóstica.

¿A quién le interesa hoy día precisar las injusticias de Dante en sus círculos infernales? El misticismo de San Juan de la Cruz, el fascismo de Pound, el conservadurismo de Eliot, el comunismo de Brecht, el estalinismo de Neruda, el anarquismo ideológico y filosófico de Borges, el nihilismo de Cioran, no le quitan ni un ápice de valor a sus obras literarias ni intensidad cognitiva a sus pensamientos.

II. 5. La otra pobreza o la poética del destartalo

“Todo era pobre, traducido, todo era real, como un sueño”

L. G. V. *El oficio de perder.*

Pero no todo es “rencor” con Lezama. Repárese en que en *Los años de Orígenes* García Vega llega a calificar a Lezama como “la más alta conciencia espiritual de nuestro país” y “su más alta conciencia ética”³⁰⁰. Cuando García Vega relata el tiempo de *Espuela de plata*, la revista previa a *Orígenes*, aborda el ya comentado tema de la “pobreza”. Y aquí tiene elogios para su maestro, quien le enseñó el

³⁰⁰ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., p. 183.

destino trágico del pintor cubano Arístides Fernández³⁰¹ -sobre quien escribiera García Vega un ensayo en un homenaje que se le hizo en la revista *Orígenes-*, y entonces expresa: “(Es ahí, en ese saber recoger *la anécdota pobre, la anécdota destartalada*, donde se me revelaba, espléndidamente, la gran intuición narrativa de Lezama. Es ahí, también, como lo sentí como un maestro de la narración cubana...)”³⁰².

Caló, pues, muy hondo esa “otra pobreza” que Lezama fue capaz de transmitirle. En su comentario de los primeros capítulos de *Paradiso*, -los publicados en la revista *Orígenes-*, que García Vega compila en *Antología de la novela cubana*, establece un contrapunto, una tensión, entre la alucinante proliferación barroca de la imagen y su referente primigenio, inmediato. Y entonces escribe:

Y he ahí, por ello, que tomando nuestro pobres fragmentos una desmesura, a primera vista parecen sofocarnos y aturdirnos, pues parece como si de pronto, la escasa fiesta de nuestros relatos comenzase a desatar un abigarrado contrapunto, que desde lo inmediato y destartalado de su perfil, nunca habíamos podido sospecharle. De ahí que, buscando el temblor que sostiene cualquier palabra de su relato, no podamos encontrarlo en el pequeño suceso que describe, sino en la máscara, de lo que, con imprevisto salto, nos reta su misterioso reverso, su historial de imagen encarnada³⁰³.

E, inmediatamente, anota:

³⁰¹ Ídem, pp. 91-93

³⁰² Ídem, p. 92.

³⁰³ García Vega, Lorenzo: “José Lezama Lima”. *Antología de la novela cubana*. Prólogo, compilación y notas de L. G. V. La Habana, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, 1960, p. 392.

Pero no hemos de detenernos en las fabulosas proliferaciones, que a través de su concepción de lo poético, traza Lezama Lima entre lo gravitante del hecho reminiscente, y las evaporaciones logradas con la levitación de la imagen, sino que hemos de buscar en su relato, algunos soplos en los que podamos referir su centro. Y son esos soplos, aquellos sucesos o toques de lo inmediato que, cifrándonos con su fragmentario irrumpir la tensa necesidad de indagar en torno a nuestra circunstancia, buscan un rostro a la realidad que nos rodea. Pues este centro, tan poco señalado en Lezama Lima, agrupa, no sólo su más íntimo contacto con lo inmediato, sino que nos lleva a situar su expresión, en el reto con que nuestros anteriores narradores con gestos y trazados, deslizándose por lo escaso y áspero de lo hasta ahora no estructurado- han enfrentado al paisaje³⁰⁴.

He transcrito estos dos párrafos porque tienen una significativa importancia para detectar hacia donde se orientaba en 1960 la “mala lectura” que hace García Vega de su maestro. Como se verá después, no sólo lee a Lezama desde su propia poética de lo pobre, del destartalo, sino que, en contraposición a toda la crítica que sobrevino después de la publicación de *Paradiso* en 1966, se fija más en lo inmediato que en su proliferación barroca –lo que de algún modo anticipa a su crítica posterior.

Ya se ha visto también cómo, todavía en 1963, en “La opereta cubana de Julián del Casal”, García Vega rescata “la cristiana dignidad de la pobreza”.

Claro que, inmediatamente, García Vega conoció el otro rostro de la pobreza –esa pobreza “rasante” de la que hablaba Lezama en una carta-: la pobreza a secas, sin paliativos cristianos o franciscanos,

³⁰⁴ Ídem, p. 392-393.

sin efluvios trascendentes, sin irradiación, aquella que Federico García Lorca describiera como un cerrado valladar para que el hombre pobre accediera a cualquier experiencia espiritual. Una pobreza o miseria igualadora, rebajadora y, sobre todo, sin sentido, no ya trascendente sino ni siquiera inmanente. Una suerte de humillación. Y no sólo una pobreza material sino, también, espiritual. Sólo un empecinado transfigurador como Vitier podía, casi morbosamente, ver en la escasez, en la carencia sin límites, una “pobreza irradiante”, ya en su etapa de converso al imaginario ideológico de la Revolución. Ni siquiera el propio Lezama, quien en los albores de la Revolución había descrito esa “pobreza irradiante” como el rescate de una tradición patriótica y como profecía de un futuro trascendente (“Sentirse más pobre es penetrar en lo desconocido...”, etcétera), pudo persistir en su idealización, como se comprueba en su desolado epistolario. Y el propio Diego, quien escribiera en contra del dinero, terminó sus días cubanos, antes de su partida hacia México, en pleno Período Especial, gritando como un poseso en medio de la literal ciudad a oscuras, o en “apagón” incesante.

Víctor Batista se detiene, en su texto “El maestro y su contradiscípulo”, en el pasaje de *Paradiso* donde Lezama recrea una anécdota de su padre que le había contado a García Vega - recreación literaria que éste critica como síntoma de un barroquismo transfigurador. La interpretación de Batista es muy atendible y singular:

La anécdota original sería la versión de un espectador imparcial, o la del coronel Lezama; la versión de *Paradiso* es,

por supuesto, la del autor, pero podría ser también — excluyendo la ironía— la de la tropa. La profunda relación de Lezama con su pueblo no le viene sólo de una pobreza compartida, sino también de una compartida riqueza imaginativa, o al menos fantasiosa. No es que Lorenzo pretenda convertir a Lezama en un escritor realista, sino algo más absurdo: pretende convertir al pueblo en realista. El pueblo cubano no ha sido, anímicamente, ni pobre ni destartalado. Es precisamente en los excesos donde Lezama se acerca más a su pueblo³⁰⁵.

Batista también cuestiona en su texto la absolutización del tópico de la grandeza venida a menos por parte de García Vega, y realiza también unas muy interesantes acotaciones en torno al tópico de la pobreza irradiante. Luego de citar el conocido pasaje de Lezama donde este enuncia el mito de la pobreza irradiante, y en donde contrapone a la época de la “falsa riqueza” de la época republicana el espíritu de la pobreza irradiante que encarna por entonces para Lezama la nueva época de la Revolución, dice a propósito de esta última pobreza —y cita además un pasaje muy significativo de Lezama de “La dignidad de la poesía”-:

Una pobreza que, después de aquella falsa riqueza, tuvo más de expiación que de irradiación. Esa pobreza venida a más le sonaba a Lorenzo tan falsa como la anterior grandeza venida a menos. Y el propio Lezama habría estado entonces de acuerdo con él: “Pues en realidad la sobreabundancia señorea misteriosa en la cornucopia y en el sacrificio. Dice el cuchillo del alcahalero: «a cualquiera que tuviese le será dado y tendrá más, y al que no tuviese, aún lo que tiene le será quitado. Es

³⁰⁵ Batista, Víctor: “El maestro y el contradiscípulo. Sobre *Los años de Orígenes* de Lorenzo García Vega”. *Otro lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*. Revista digital, (3), diciembre, 2007.

tan trágico querer ser más rico como querer ser más pobre. Hay el nuevo rico y el nuevo pobre, enjambre de detestos»³⁰⁶.

Es cierto que el tema de la pobreza había sido desde un inicio consustancial a *Orígenes: La mujer pobre*, de Leon Bloy, mediante, más toda la gran tradición cristiana que lo avalaba. Lezama describe a la República como una época de “falsa riqueza”³⁰⁷; García-Marruz escribe “Sonetos a la pobreza”, y en su ontología o poética de lo cubano ve a Cuba dentro de esa atmósfera espiritual³⁰⁸; Vitier, en *Lo cubano en la poesía* (1958), retoma una inicial intuición suya en *La luz del imposible* y la redefine como una de las constantes de lo cubano³⁰⁹. Asimismo, los iconos simbólicos de Chaplin y Vallejo acentuaban esta inclinación, como una suerte de imágenes transfiguradas de Cristo. Y hasta Martí funcionaba dentro de esta especie de rediviva hagiografía. Como luego, también, Camilo Torres, Ernesto Guevara, y la imagen mística de la Revolución sandinista de Ernesto Cardenal. Todavía, en *La familia de Orígenes* (1997), García-Marruz defiende fervientemente el mito de la pobreza irradiante cuando lo opone al mito de la grandeza perdida preconizado por García Vega.

Asimismo, García Vega, no estuvo muy lejos de reconocerse en la contraposición (a nivel de imagen, pero con substrato antropológico y psicosocial además poético) que hiciera Vitier entre dos formas de expresarse lo cubano en “Lo cubano y lo criollo (ensayo mínimo)”, en *La luz del imposible* (1957) y que luego retomó en *Lo cubano en*

³⁰⁶ Ídem.

³⁰⁷ Lezama Lima, José: *Imagen y posibilidad*. Ed. cit.

³⁰⁸ Véase: Arcos, Jorge Luis: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*. La Habana, Ediciones Unión, 1990.

³⁰⁹ Vitier, Cintio: *Obras 2. Lo cubano en la poesía*. Ed. cit.

la poesía (1958), y que puede sintetizarse con esta frase: “Lo cubano es el mantel de hule y lo criollo el de hilo bordado...”³¹⁰.

Porque —es saludable precisar también—, si le quitamos al tema de la pobreza el adjetivo de *irradiante* (con la connotación, por supuesto, teológica pero, sobre todo, con la que adquirió después a partir de la lectura teleológica, nacionalista y “revolucionaria” de Lezama, y muy particularmente, de Vitier y García-Marruz), entonces hay indudables comunidades entre esa pobreza origenista y la de García Vega, incluso dentro de la poética de lo cubano —y ésta como antinomia de la expresión de lo criollo, tal como se expresa, sobre todo, en un libro como *En la Calzada de Jesús del Monte*, de Diego, por ejemplo (libro, por cierto, junto la poesía de Smith, de considerable aliento barroco). Porque, incluso, hay poemas del cuaderno “Azules”, de *Visitaciones*, de García-Marruz, que se mueven dentro de una atmósfera cercana a la de García Vega³¹¹, sobre todo aquella que tiene que ver más con el tópico lo cubano como diferente del tópico de lo criollo... Y es esa “pobreza” última, presente en *Espirales del cuje*, la que establece una comunidad dentro del origenismo.

Precisamente uno de los peligros que advierte García Vega respecto a este tópico es el de acentuar una lectura nacionalista, cuando reconoce que “huyendo de lo que me rodeaba, caí atrapado en este síntoma del nacionalismo y del patriotismo, cuya inútil retórica, al

³¹⁰ Vitier, Cintio: “La luz del imposible”. *Obra 1. Poética*. Ed. cit., p. 137.

³¹¹ Véase: Arcos, Jorge Luis: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*. La Habana, Ediciones Unión, 1990.

leerla ahora en el Laberinto albino, no puedo dejar de reconocer que me resulta insoportable”³¹².

Pero todavía en *El oficio de perder* (2004) alcanza a escribir García Vega:

Efectivamente, me estoy acordando de Cintio, cuando éste habló de la diferencia entre *lo criollo* y *lo cubano*, cuando habló de la diferencia entre *el mantel de hilo bordado*, y *el mantel de hule*. / Y aquí puedo decir que la imaginación, o como el sabor, de las *Espirales*, radica en el mantel de hule (ese mantel con el olor como a pobreza, o con el olor como *a cierto tacto rudo* que, a los que lo conocimos en la infancia, nos dejó su marca en el inconsciente). Así como podría decir que el mantel de hule es como la pieza de mis sueños donde encuentro una *materialidad*, y una como *escasez*, que sé que forman parte de mi visión // (...) Un mantel con sueño (...) // Un sueño, también, cuya más cruda expresión lo fue a través del mundo de los guajiros, o el mundo de los pueblos de campo, pues estos mundos, con su sequedad, o su pobreza, o su destartalo, eran los que podía revelar la textura del mantel de hule³¹³.

Es que también García Vega había sentido muy de cerca en su niñez la pobreza del campo cubano, como describe en *Espirales del cuje*. Mundo campesino, “Mundo guajiro, el de las *Espirales*”, dice. Pero lo más relevante es *en lo que se fija* García Vega –y que es el sustento de toda su poética:

Los guajiros que me narraban sus cuentos, y que aparecen en las *Espirales*, eran los que repetidamente yo he calificado como *pobretones* y *escasos*, figuras como a medio hacer y para las cuales se hace siempre difícil, sino imposible, encontrarles un lenguaje que los exprese (una dramática expresión de

³¹² García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 394.

³¹³ Ídem, p. 389.

intentar la expresión de lo guajiro *que no se podía expresar*³¹⁴, se halla, también, en el narrar de Labrador Ruíz, y por ello, entre otras cosas, siempre me he sentido vinculado a él)³¹⁵.

Nótese cómo ya está aquí en germen su poética de lo inexpresable, o de lo inexpresivo, porque lo inexpresivo es también lo que se resiste a ser expresado, lo que opone una resistencia: lo que precisa como otro lenguaje, otra percepción desconocida. De la poética general del reverso se desciende a la de la pobreza, lo destartalado, que es también lo informe (porque reclama una forma, una expresión); y ésta se relaciona con los “soplos”, porque estos también escapan, no se dejan poseer; son como fulguraciones instantáneas. Repárese en que hay una cierta relación entre esta poética y la de Lezama, que expresa a Vitier en una carta:

¿Huye la poesía de las cosas? ¿Qué es eso de huir? En sentido pascalino, la única manera de caminar y de adelantar. Se convierte a sí misma, la poesía, en una sustancia tan real y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. (...) Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad provoca estela o comunicación inefable³¹⁶.

Lo pobretón o lo pobre, lo escaso, lo destartalado, lo desvencijado, lo poco, lo lacio, lo seco, lo desvencijado, lo ruinoso, lo feo, los ripios, lo roto, lo vacío, lo olvidado, “la expresión de lo que nadie

³¹⁴ El subrayado es mío.

³¹⁵ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 388.

³¹⁶ Vitier, Cintio: “De las cartas que me escribió Lezama”. *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Vol. I. Poesía. Ed. cit., p. 282. Algunos poemas de Lezama, por ejemplo, de *Enemigo rumor*, pueden relacionarse con esta poética (como se aprecia en: Arcos, Jorge Luis: “La poesía de José Lezama Lima: para una lectura de su aventura poética”. *La palabra perdida*. Ed. cit.), y también con los “soplos” de García Vega.

mira” (dice también³¹⁷), lo inexpresivo, lo inexpresable, lo grotesco, lo sinsentido o a medias...³¹⁸ Más adelante, García Vega describe mejor esta poética, incluso relacionándola directamente, para diferenciarla, con la de la pobreza irradiante, e, incluso, con las proposiciones de Vitier sobre lo cubano:

La pobreza del mantel de hule, esa pobreza de que tanto hablé en mi libro sobre la infancia, da *lo escaso* (ya he dicho de *lo escaso* como una posible categoría imaginativa, y sobre ello, en las *Espirales*, anoté cosas como éstas: “cierta tristeza de aquellos campos; cierta tristeza lacia, tiernamente grotesca de los campos, y que siempre queda en su pobre gesto inexpresivo”), o da tremendo *destartalo* (*el destartalo*, nunca irradiando nada -¿qué carajo iba a irradiar?-, por ser, inevitablemente, lo grotesco, tal como aquellos fotingos que en mi libro puse: “máquinas que parecían que iban a volcarse, grotescamente, por el camino de la hierba”). O da cierta ternura (ternura que emana hasta de ciertas cosas: “el yodo y las laticas de agua”, tal como las advertí en el *cuje*), y da hasta una limpieza (aquella limpieza del viejo mantel de hule, lavado con el jabón amarillo), pero la pobreza nunca es *irradiante* (ni aun cuando la ñoña retórica de lo *irradiante*, proceda del misticismo de la catarrieta Simone Weil), sino que, inevitablemente, tiene ese “culo con culo” que, dramáticamente, señaló el escritor Díaz³¹⁹.

De manera que no sólo por su vivencia personal García Vega se siente identificado con esa pobreza “a secas, sin calificativos” (como la describiera Vitier). Incluso, en su exilio en España, en Nueva York, en Venezuela y en Playa Albina ¿qué fue García Vega sino un hombre pobre? Es que ¿no lo fue alguna vez?

³¹⁷ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 399.

³¹⁸ Véase en *Rostros del reverso* (p. 106), en la anotación del 26 de marzo de 1969, una descripción de su poética de lo pobre o del destartalo.

³¹⁹ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 393.

Sí, hay otra muy poderosa razón por la que García Vega valora esta “otra pobreza”, y que tiene que ver con la configuración de una suerte de poética de lo pobre, de vocación vanguardista, pero muy suya también, casi opuesta a la proliferación barroca o a los espejismos trascendentalistas, que lo convierte en “como un místico del destartalo”³²⁰. Y precisa: “lo feo que me rodeaba, le propuso como un reto a mi imaginación: el reto de buscar, con recuerdos y sueños, el dentro, o *la razón de ser*, que pudieran tener las cosas desvencijadas, y a medias sin sentido”; o “como un toque para mi imaginación. El toque que me ha incitado a buscar lo que pudiera haber detrás de los rotos, y vacíos, de las cosas destartaladas”³²¹. En fin, el reverso.

Pablo de Cuba³²² aísla unos versos del último poema de *Ritmos acribillados* (1972), “Después de algunos años”, donde García Vega siente como el desplome del sentido de su aventura de juventud, Orígenes, aunque todavía persista como un hálito de verdad última (a lo Vallejo) en la materialidad de las cosas:

La comida está servida. ¡Al menos está caliente! Noche. ¡Cómo llueve! Voy a acercarme, a comprender. Al fin, no soy tan joven. ¿Ya no soy joven? // (...) Porque seco, inmediato, el placer se extiende –ya no puedo imaginar lo que, como ilusión, simulaba el paso artificial hacia una inmemorial estatua-, y no deja de estar bien el humo de esta comida caliente. Parece como perdonar... Claro que a veces me quejo, pero tienen olor las cosas, y eso es estupendo. // (...) Quisimos ser eternamente jóvenes. Quisimos hacernos un

³²⁰ Ídem, p. 458

³²¹ Ídem, p. 458.

³²² Cuba, Pablo de: “El frío en que se penetra por secreta vocación”. *Unión*. La Habana, (53), 2003; y en *Inactual*, 15 de noviembre, 2010.

alma. Nos parecía que lo seco, lacio, pobre, podría acompañarnos, como una voluptuosidad. ¿Importa haberse equivocado? // ¡Al menos está caliente! Humo por las cazuelas. No está mal. // Quizás no llegamos a traicionarnos del todo. Lo que pasa es que... // (...) Dibujo mi ambiente. Me vuelvo grabado: con la insignificancia triste, también secreta, de una lámina de un libro viejo, recorto mi figura: mármoles artificiales en una mancha de tinta. ¿Habrá una sensualidad irónica? // (...) A veces, la resignación es como un sueño³²³.

Es una despedida... a “una fiesta innombrable” o... al “sitio en que tan bien se está”...

Y, aunque el autor reconoce que hubo también una coincidencia con el síntoma origenista de la grandeza perdida, con la búsqueda de un “esplendor” en el pasado, en *Espirales del cuje*, anota también la diferencia:

El síndrome de la grandeza venida a menos. La locura de creerse que había habido una fiesta innombrable. Pero, aunque yo digo haber estado, desde mi cabeza de oro, bajo este síndrome, ¿no partió mi delirio, de una realidad –y por ende de un sueño-, absolutamente distinto? ¿qué tenía que ver lo pobretón y destartalado de los guajiros de Casimbalta, esa finca de las Espirales, con lo... aristocratizante..., de la familia de Paradiso, o con los que descansaban –estatuas a veces, a veces figurones- en ese sitio que, Eliseo, bautizó como el sitio en que tan bien se está?

Pero hay otra manera de leer la pobreza, incluso la irradiante, en clave metafísica, que es la que está implícita en la frase de Lezama: “Sentirse más pobre es penetrar en lo desconocido...” Pero este sería un tema de muy vasto alcance para desarrollar aquí. En su dimensión mística, que tampoco le fue ajena a Lezama, significaría

³²³ García Vega, Lorenzo: “Después de algunos años”. *Poemas para penúltima vez. 1948-1989*. Ed. cit., p. 160.

hacer el vacío para conjurar lo invisible, lo desconocido (Dios, también, como es obvio). Sólo quiero indicar que la pobreza como reverso de la riqueza, o lo poco de lo mucho, o, sobre todo, el vacío o la nada del lleno o del todo, no es un tópico que le fuera ajeno, en su dimensión más profunda, al origenismo. Está en *La luz del imposible*, de Vitier (“El miedo a entrar en la pobreza es el miedo a entrar en la verdad; el miedo, también, a perder la fulguración de la verdad por la costumbre”, o “Tenemos que llenar incesantemente, no importa qué, un vacío insaciable. Esto se ve sobre todo en los ojos del hombre”³²⁴). Y está en Lezama aludido de variadas formas. Por ejemplo, en su último poema, “El pabellón del vacío”. Pero también en García Vega, en su poética del reverso –que, de alguna forma, lo reclama-, y, muy explícitamente –como se verá más adelante-, en el último capítulo de *El oficio de perder*.

Pero el contraste mayor de esta poética del destartalo con la pobreza irradiante origenista acaece –ya en la época de la Revolución– cuando escribe en Cuba, antes de partir hacia el exilio, *Ritmos acribillados* (1972), libro que anticipa, en cierto modo, la visión de la ruina que muchos años después Ponte recreará en *La fiesta vigilada* (2007)³²⁵. Ambos libros describen el principio y el final de la ruina de un proceso que se llamó revolucionario. En *El oficio de perder* expresa García Vega:

El espacio que me posibilitó los *Ritmos acribillados*, fue el destartalo. / El destartalo, pero, ¡cuidado!, no la pobreza irradiante. No, ¡coño!, no esa hipocresía catolicona de ese mal

³²⁴ Vitier, Cintio: “Raíz diaria”. «La luz del imposible». *Obras 1. Poética*. Ed. cit.

³²⁵ Ponte, Antonio José: “Un paréntesis de ruinas”. *La fiesta vigilada*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2007.

kitsch que es la pobreza irradiante. No. El destartalo es otra cosa³²⁶.

Finalmente, ya en su última etapa creadora, García Vega regresa a esa suerte de poética del destartalo, ya no dependiente de pobreza irradiantes o mediaciones origenistas, y en una entrevista que le hace Carlos A. Aguilera le dice:

No se trata de un destartalo al que se le pueda dar una entonación romántica, de denuncia, o un destartalo que pudiera considerarse como perteneciente a cierta manifestación realista, sino otra cosa: algo *per se*, algo... cómo carajo te puedo decir esto. Y curiosamente es un destartalo que uno a mi afición hacia la alquimia, porque lo alquímico trata de trabajar la materia y a mí lo que me gusta en el destartalo es su materialidad pura, su textualidad pura, su posibilidad de manipularlo concretamente. (...) Vuelvo a la inmadurez de Gombrowicz: eso es lo que me mantiene fijo en lo que tú llamas las "*escrituras malas*". Soy un obseso con el punto último que se pueda alcanzar, con eso último que se pueda confesar. Siempre, como tú bien sabes, me siento impulsado a hurgar, y a volver a hurgar, para encontrar el reverso. (...) Lo que ha sido una constante en mí es la búsqueda de los últimos elementos de mi imaginación, que siempre me ha interesado más que hacer una cosa "bella" o bien escrita. Más que la frase completa buscar el residuo, ese residuo que creo también les interesaba a los alquimistas³²⁷.

II. 6. Eras imaginarias y fiesta innombrable

³²⁶ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 450. Véase también en el mismo libro las páginas 457 y 458.

³²⁷ Carlos A. Aguilera: "La Devastación. Conversación con Lorenzo García Vega". *Crítica*. Puebla, (93): 46-61, junio, 2002, *Cacharro(s). Expediente 3*. La Habana, noviembre-diciembre, 2003. [Conversación grabada el 30 de octubre de 2001 en Playa Albina, Miami]

Algo así como ese cuentecito de las eras imaginarias. ¿Cómo fue? Cuando llegué a Miami, conocí a un artista joven que me mostró unos monstruos. Yo supe, entonces, que no sólo aquello procedía del no paisaje donde acababa de instalarme (el no-paisaje donde ha habido hasta una colchoneta tirada en un solar yermo), sino que aquello inauguraba una era imaginaria del tamaño de una cajita: LA PLAYA ALBINA.



Después, comencé a contar los años de Orígenes y, no sólo se la dediqué a Raúl sino que, como siempre me pasa, se me trabucaron algunos datos, y hasta le atribuí a Raúl Sentenat algún dicho, y alguna cosa de la cual él no era el responsable.

Pero lo hecho hecho. Y yo nunca he dejado de admirar a Raúl Sentenat, el amigo artista que, junto con una Era Imaginaria de mala muerte: la Playa Albina, me entregó unos monstruos.

Lorenzo García Vega

at 1:02 PM³²⁸

Antes de comenzar a comentar este tópico es conveniente citar el pasaje clásico de Lezama donde vincula sus Eras imaginarias con la

³²⁸García Vega, Lorenzo: "La Era Imaginaria y unos Monstruos de Raúl Sentenat". *Ping-Pong Zuihitsu (Fragmento de novela epistolar)*, Blog, Wednesday, February 23, 2011.

Revolución cubana, porque es a partir de esta insólita relación con que voy a considerar esta problemática. En efecto, otra cosa sería valorar las Eras imaginarias como la conjunción de una poética de la historia con el sistema poético de Lezama, y que conforma una de sus más imaginativas propuestas, pero cuya dilucidación, como otras categorías de su sistema, no es un objetivo de este libro, o sólo en tanto tiene una determinada repercusión en García Vega. El pasaje aludido es la continuación, aunque también colofón o consecuencia de aquel otro ya citado sobre la pobreza irradiante:

La Revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido encontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto. Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura. El hombre que muere en la imagen, gana la sobreabundancia de la resurrección, Martí, como el hechizado Hernando de Soto, ha sido enterrado y desenterrado, hasta que ha ganado su paz. El estilo de la pobreza, las inauditas posibilidades de la pobreza han vuelto a alcanzar, entre nosotros, una plenitud oficiante³²⁹.

Más adelante, dentro de su plegaria famosa “Se invoca al ángel de la jiribilla”, agrega: “mostramos la mayor cantidad de luz que puede, hoy por hoy, mostrar un pueblo en la tierra”, y también: “Ya la imagen ha creado una causalidad, es el alba de la era poética entre nosotros”³³⁰.

En el capítulo de *Los años de Orígenes*, “Una muchacha llamada Milagros”, con su técnica del collage y la superposición, García

³²⁹ Lezama Lima, José: “A partir de la poesía”. *La cantidad hechizada*. Ed. cit., p. 51.

³³⁰ Ídem, pp. 52 y 53.

Vega cuenta una historia melodramática a manera de folletín y la va mezclando con referencias a Lezama (a quien cita) y a Orígenes. Como en una comedia de equívocos, iguala las ilusiones, el sueño de una muchacha, con el sistema poético del mundo en cuyo centro está la Imagen, “el infinito posible de la poesía”, y las eras imaginarias. Pero la progresión, la intensidad y los innumerables collages del relato van aumentando hasta convertirse en ¿tragedia? Y llega, con una gran ironía, a hacer equivaler las eras imaginarias de Lezama con una nueva, suya, la del exilio en Playa Albina (Miami). Así como Lezama había profetizado que su última era imaginaria era el inicio de la Revolución cubana, García Vega expresa:

porque la playa albina es el centro de una era imaginaria donde, a través de una búsqueda de la identidad, se regresa de nuevo al recuerdo. Por eso el proyecto de una novela del exilio –proyecto que he narrado en mis rostros del reverso- y el relato de los años de Orígenes, son absolutamente intercambiables³³¹.

Por donde muy rápidamente despliega mentalmente el arco que va del inicio jubiloso de la Revolución al “exilio sin rostro”³³². Dos imaginarios, del nacimiento a la muerte, del triunfo al fracaso. Luego, el relato desciende brevemente a un anticlímax, donde se mezcla a Lezama construyendo -“delirantemente”, dice- las eras imaginarias (en la época de la Revolución); el paisaje desolado del exilio (“en ese destartalo, en esa pobreza”³³³); los jóvenes cubanos del exilio que piensan que hubo en Cuba una “fiesta innombrable” (“Y los jóvenes no saben lo que fue aquello... Y los origenistas

³³¹ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 63.

³³² Ídem, p. 68.

³³³ Ídem, p. 64.

preferieron disfrazarse”, acota³³⁴), tópico irónico que reitera a propósito de los años de Orígenes. Recuérdese que esa frase proviene del poema de Lezama, “Noche insular, jardines invisibles” (suerte de poética de la Teleología insular lezamiana)³³⁵, donde en una parte el poeta expresa: “La mar violeta añora el nacimiento de los dioses, / ya que nacer es aquí una fiesta innombrable”. La ironía es tenaz. Y vincula expresamente esa “fiesta innombrable” con *Lo cubano en la poesía*, de Vitier (donde este despliega precisamente, por mandato de Lezama en una famosa carta³³⁶, su poética de lo cubano). Ya se sabe que aquella teleología insular, que nutrió la poética de lo cubano origenista, terminó, con Vitier, con la lectura teleológica de Orígenes como anticipo de la Revolución, y la encarnación de la Poesía en la Historia en dicha época (tesis que agregó Vitier en la segunda edición de *Lo cubano en la poesía*³³⁷, reeditada entonces), lo que significó para García Vega la claudicación de Orígenes ante la Revolución.

A continuación, se refiere a los “tapujos barrocos” (*¿Paradiso?*), a las “ilusorias hipóstasis” (cosmovisión trascendentalista origenista), antes de entrar centralmente en el tema:

Claro que sé que este paréntesis es una justificación, y que una justificación puede encerrar un complejo de culpa. Pero no puedo separarme, al hablar de Orígenes, del horrible contexto que nos marcó a todos. Pues el contexto, marco, de los años de Orígenes, fue el tapujo, el lamentable ocultar cubano, y el costreñimiento. –De un poeta de Orígenes se decía que parecía

³³⁴ Ídem.

³³⁵ Lezama Lima, José: “Noche insular, jardines invisibles”. *Poesía completa*. Ed. cit.

³³⁶ Vitier, Cintio: “De las cartas que me escribió Lezama”. *Ob. cit.*

³³⁷ Vitier, Cintio: *Obras 2. Lo cubano en la poesía*. Ed. cit.

vivir en un pulmón de hierro, y quizás esto pudiera decirse de todos los poetas de Orígenes-. Pues en aquellos tiempos vivimos atrapados dentro de lo mezquino y miserable de una circunstancia donde los más insoportables extremos se tocaban: se vivía en una sociedad desintegrada, pero se mantenía el machismo y una moral provinciana; había una indiferencia total hacia cualquier manifestación intelectual, pero se resentía la labor de nuestra revista. Y esto, también, fue una de las causas que nos llevó a disfrazarnos, y esto fue una de las causas que mantuvo a nuestro grupo en perenne tensión, y esto fue lo que nos llevó a teñirnos con los colores de miembros de una falange compacta. Pues cuando apareció *Lo cubano en la poesía*, Lezama, y algunos origenistas, discrepamos radicalmente de muchos puntos sostenidos por Cintio Vitier en ese libro, pero como estábamos dentro de una circunstancia hostil y estúpida, tuvimos que aparecer ante los demás, como si creyéramos que *Lo cubano en la poesía* fuera la biblia del origenismo. Pues cuando, en nuestra revista, Lezama presentó su *Paradiso*, sólo nos trajo las páginas más proustianas, ya que no se atrevió – subráyese bien-, ni siquiera hablarle a sus amigos del escenario sexual que se iba a mostrar en su novela - ¿Qué hubiera pasado si Lezama hubiera publicado, en Orígenes, algunos de los capítulos más escabrosos de *Paradiso*? Creo que muchos origenistas se hubieran escandalizado y esto lo sabía, demasiado bien, Lezama-; así como al publicar su libro, todos comentaron que Lezama había esperado la muerte de su mamá -¡Siempre el cubano tema de la dama respetable y autoritaria!-, para atreverse a aparecer con una novela que podía ser un escándalo. (Cuando Lezama envió *Paradiso* a la imprenta, en una Cuba que se llamaba revolucionaria, lo hizo fraudulentamente, valiéndose de su condición de Vice-Presidente de la Unión de Escritores y Artistas, ya que pasó por alto el obligatorio trámite de que su libro fuera aprobado por los asesores literarios de la Unión. De ahí que, pocos días después de que el libro apareciera, *el gobierno revolucionario* confiscara la edición, por considerar a *Paradiso* un libro inmoral, y un libro que, además había sido publicado sin el trámite de rigor. Aunque esta medida, ya se sabe, fue revocada, cuando el gobierno revolucionario conoció la

protesta que esta decisión levantaba, en los *fellow-travellers* del boom)³³⁸.

He transcrito este largo pero importante pasaje porque es altamente ilustrativo de varias de las problemáticas que obsesionan a García Vega a todo lo largo del libro. Por cierto, ¿dónde está aquí el desequilibrado, esquizofrénico autor de este libro –como ha sido catalogado tantas veces?³³⁹ Y no es que les falte alguna razón a los que así opinan (el propio autor ha confesado que escribió este libro en pleno tratamiento psiquiátrico, crisis de alcoholismo mediante, y sumido en una gran depresión), sólo que si era un desequilibrado, era un desequilibrado muy lúcido y muy valiente. Y vuelve a ser pertinente aquí recordar el juicio de Vitier sobre Casal ya aludido.

Pero, además, a veces tengo la extraña sensación, al revivir todo este escenario –donde viví durante cuarenta y ocho años-, de si no estarían *también* desequilibrados los otros. Desde su juventud, Diego padecía de profundas depresiones (por ello García Vega le llama “loco disfrazado de caballero inglés”). Roberto Fernández Retamar, uno de los que tilda de desequilibrado a García Vega, se ha internado varias veces en clínicas por problemas nerviosos. Pero, sobre todo, Vitier y García-Marruz, aparentemente tan solemnes, tan comedidos siempre, ¿no participaron acaso del delirio mayor? Las numerosas anécdotas que hace de ellos García Vega son

³³⁸ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., p. 70.

³³⁹ Véase, por ejemplo: Fernández Retamar, Roberto: “Orígenes como revista”. *Thesaurus*. Centro Virtual Cervantes. Colombia, Instituto Caro y Cuervo, XLIV (2), 1994. Dice aquí R. F. R.: “El segundo, que es el único que se dio a conocer en la revista *Orígenes* y perteneció del todo a ella, Lorenzo García Vega, alimentó luego un extraño rencor hacia el que fuera su hogar”. / “Lorenzo García Vega, *Los años de «Orígenes»*, Caracas, 1979. Se trata de una obra desquiciada y triste, llena de inculpaciones y cotilleos absurdos...”

relevantes al respecto³⁴⁰, pero, más allá de estas increíbles anécdotas, es su asimilación al castrismo lo que los convierte como en personajes de una –lo digo con palabras de García Vega– “churumbela onírica”. Yo fui testigo de algunas anécdotas *increíbles*. A la de García Vega, cuando refiere que Vitier decía que Fidel Castro era su Padre, puedo agregar otra semejante, cuando en una ocasión nos espetó a mí y a Enrique Saínz en la sala de su casa: “¿No es verdad que Fidel es como un niño?” Aquello era el paroxismo. Cuando recuerdo estas cosas no me excluyo porque creo que *todos* los que vivimos en aquel régimen hemos quedado, de una manera u otra, traumatizados. Pero continuemos con nuestro relato principal.

El colofón, ya anticipado en parte, es el que sigue:

Pues una revolución también es apariencia, y también es destrucción. Pero hay que amar las apariencias, y la destrucción de una revolución, aunque ésta haya fracasado –eso también me lo enseñó el cacique Cioran-. Y esto fue lo que no entendieron algunos origenistas. Y fue que los origenistas metieron la cabeza debajo de la arena, por lo que, cuando la revolución dejó de ser revolución, cuando la revolución, que ya no era revolución, se convirtió en repetición –repetición, perversidad-, algunos origenistas dijeron haberse convertido al castrismo³⁴¹.

No hay mucho más que agregar. Esos “algunos origenistas” son Vitier, García-Marruz y Diego, aunque hasta Lezama está aludido en alguna medida. Continúa entonces García Vega con Lezama:

³⁴⁰ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed.cit.

³⁴¹ Ídem, p. 71.

Es la trastería de una sociedad como la cubana, sometida a los altibajos del precio del azúcar, y donde las familias pasaban de la *grandeza*, al recuerdo enconado de la *grandeza perdida*, lo que hace semejante los pasajes *aristocráticos de una familia de gran estilo* en el *Paradiso* de Lezama, al folletín de los cubanos que en playa albina frente al televisor sueñan el sueño perdido –inventado– de una isla que tenía una fiesta innombrable³⁴².

II. 7. Comunidades y memorias en Orígenes

Vale la pena destacar, aunque sea brevemente, algunas de las comunidades generales de García Vega con el grupo Orígenes – aparte de las ya apreciadas a todo lo largo de este capítulo–: una poética de lo cubano (al menos, en *Espiraes del cuje*); una poética de la memoria; el valor y poder de la imagen, y, además de aquella ética de resistencia ya comentada, la fidelidad a la escritura: la escritura como destino, o la identidad lezamiana (o cervantina o vallejiana) de vida y literatura: “vivir la literatura o literaturizar la vida”³⁴³, aparte de lo importante que tuvo que ser para García Vega su período de formación literaria bajo la tutela de Lezama y junto a otros origenistas.

Se ha reparado poco en la preeminencia que tiene en toda la obra de García Vega la capacidad recreadora de la imagen, algo que tuvo que sentir, comprender e incorporar a la vera de la obra de su

³⁴² Ídem, p. 75.

³⁴³ Lezama Lima, José: “Presentación de Orígenes”. *Imagen y posibilidad*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.

maestro. La capacidad, tanto escrita como oral, para desplegar las potencialidades de la imagen hasta poder revelar todo un mundo a través de una imagen omnicomprendiva, tuvo que deslumbrar a García Vega, como él mismo ha reconocido. Una lectura atenta de su diario *Rostros del reverso* nos situaría frente a un escritor que constantemente se cuestiona la realidad desde la imagen, desde su condición de poeta. Es, en este sentido, un testimonio tan importante como el de Vitier en *La luz del imposible*, algo que, por cierto, no ha atendido la crítica. A la riqueza y a la complejidad de sus percepciones poéticas, desplegadas como testimonio, es difícil encontrarle un equivalente similar en la literatura cubana.

Cuando el Lezama de 1944 escribió en el editorial del primer número de *Orígenes*:

La libertad consiste para nosotros en el respeto absoluto que merece el trabajo por la creación, para expresarse en la forma más conveniente a su temperamento, a sus deseos, a su frustración, ya partiendo de su yo más oscuro, de su reacción o acción ante las sollicitaciones del mundo exterior, siempre que se manifieste dentro de la tradición humanista, y la libertad que se deriva de esa tradición que ha sido el orgullo y la apetencia del americano³⁴⁴.

¿No tuvieron que resonar estas palabras en García Vega como la entrada a una verdadera aventura? No importa que su formación se cumpliera dentro de un ámbito que a la larga no fuera el suyo. Porque ¿esa experiencia no le sirvió acaso a García Vega como una vía negativa?; quiero decir, ¿no le sirvió para darse cuenta de lo que no era, o de cuáles eran sus límites y de cuál debía ser su verdadero

³⁴⁴ Ídem, p. 183.

camino: el del reverso de todo aquello? ¿Cuántas veces lo que nos es impuesto, por fatalidad o necesidad, nos ayuda a encontrarnos con nosotros mismos? ¿No fue esa experiencia acaso la que propició la necesidad de un rompimiento y hasta de una salida o desvío creadores? La deuda positiva de García Vega con Lezama es tan poderosa como su resentimiento o su rencor.

Con respecto a las memorias en el grupo Orígenes hay que comenzar precisando que Lezama nunca hizo una autobiografía. Tuvo un diario, pero de creación y de lecturas, no autobiográfico. El único texto que escribió, con esas características, su ensayo “Confluencias”³⁴⁵, es muy breve y, por ello, muy selectivo. Algunas referencias autobiográficas se encuentran dispersas en entrevistas³⁴⁶. Fue en sus dos novelas, *Paradiso* y *Oppiano Licario*, donde, a través de algunos de sus personajes, trasvasó de alguna manera su biografía. Claro que, al hacerlo de este modo, ésta no adquiriría ese matiz autocrítico que tiene, por ejemplo, *El oficio de perder*, de García Vega. Se puede argüir que incluso escribiendo una autobiografía o una memoria no se conjuran necesariamente todos los demonios, porque éstas no están libres de la capacidad selectiva y recreadora de la memoria (y del olvido), ni de la manipulación conveniente del pasado, como hasta cierto punto fue el caso de *De Peña pobre*, de Vitier, quien también escribió, como Lezama, una suerte de diario de creación que incluyó en *La luz del imposible*, pero que alcanza más bien la categoría de aforismos ensayísticos, como hizo, por ejemplo, entre otros muchos

³⁴⁵ Lezama Lima, José: “Confluencias”. *La cantidad hechizada*. La Habana, Ediciones Unión, 1970.

³⁴⁶ Véase, por ejemplo: *Recopilación de textos sobre la obra de José Lezama Lima*. Ed.cit.

cultivadores de este género, Paul Valéry con sus *Cuadernos*³⁴⁷. Quien sí intentó una autobiografía (que se conserva incompleta e inconclusa) fue Piñera, y ésta se proyecta, hasta cierto punto, en el mismo sentido que la de García Vega, como ha apreciado Ponte. Al referirse a *Los años de Orígenes*, anota: “Una situación así parece pertenecer a esas páginas de autobiografía que Virgilio Piñera llamaría *La vida tal cual*. Tiene un aire de familia con esos episodios en que el *nadasol* calienta las *nadacasas* en medio de la *nadahistoria*”³⁴⁸.

La diferencia más radical es la que existe entre *Los años de Orígenes* y *El oficio de perder*, de García Vega, y *De Peña Pobre. Memoria y novela*, de Vitier.

No, Orígenes –por sus limitaciones comentadas– no hizo de las memorias y la autobiografía un género suyo. Por eso, el sólo hecho de hacerlo, y, además, de un modo tan crítico y autocrítico, distingue a García Vega del centro del origenismo clásico. Hay que agregar que memorias de este tipo no existían en Cuba hasta *El oficio de perder*. Tampoco han sido frecuentes en el ámbito iberoamericano. García Vega, además, escribió su diario *Rostros del reverso*, que ya se ha visto que desarrolla también una vertiente no suficientemente ensayada por el origenismo. Y tiene inédito *El cristal que se desdobra*, un diario de sueños (como puede apreciarse en parte en *Vilis*). Habría que considerar, además, las incesantes referencias autobiográficas de las que se nutre, de una manera más

³⁴⁷ Valéry, Paul: *Cuadernos (1894-1945)*. Selección e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

³⁴⁸ Ponte, Antonio José: *El libro perdido de los origenistas*. Ed. cit., p. 80.

o menos explícita, toda su obra de ficción. *Espirales del cuje*, ¿no es una novela autobiográfica? Hasta su poesía y sobre todo sus últimos textos en prosa, están llenos de referencias personales. ¿No es acaso García Vega el personaje de toda su obra? En los últimos y numerosos textos publicados en el blog *Ping-Pong Zuihitsu* (*proyecto de novela epistolar*), junto a la escritora Margarita Pintado Burgos, esta tendencia se hace norma. Llega el momento en que hablar de ficción, en el sentido tradicional, en la obra de García Vega, se hace casi imposible.

Asimismo se podría sugerir que en *Los años de Orígenes* y en *El oficio de perder* también se manipula el pasado, o que estos libros están ahitos de subjetividad. Correcto. Pero al menos uno tiene casi la certidumbre de que en otros proyectos similares no se alcanza el grado de exposición aquí logrado, sobre todo por el carácter casi terapéutico o por la naturaleza psicoanalítica de estos libros.

Una zona de la crítica tendió a ver *Paradiso* como una novela proustiana, también con el sentido añadido de ser una novela de formación. Pero su joven discípulo, acaso siguiendo al pie de la letra, y aún exagerando, aquel inicial consejo de Lezama (“Muchacho, ¡lee a Proust!”), hizo de la memoria una poética. No es su obra, por cierto, una imitación de Proust o “El Divino Marcelo”, como lo llama García Vega. Pero no es menos cierto que la memoria es primordial en su obra. Es una memoria no sólo de sucesos sino de sensaciones (y esto sí lo aprendió en Proust). A menudo sus “soplos” son más significativos por la atmósfera que los rodea que por el suceso mismo. Es muy preeminente la sinécdoque: un hecho minúsculo le sirve para revelar el todo. O,

incluso, la ausencia de hechos, donde ya juega un papel esencial la imaginación recreadora, o la rememoración, como la define Patrik Harpur³⁴⁹. Junto a Proust, creo que fue muy importante la lectura de *Retrato de un artista adolescente*, de James Joyce. No es un secreto que García Vega gusta de leer diarios y memorias de escritores, como, por ejemplo, los de Virginia Woolf, Clarice Lispector, Anaïs Nin, Alain Robbe-Grillet, entre otros.

Las afinidades de los diarios argentinos de Witold Gombrowicz con la escritura memorialística de García Vega son muy fuertes. También leyó algunas de sus novelas, al menos *Ferdydurke*, y es muy notoria su influencia, sobre todo sus teorías de lo joven, de lo inmaduro y de la Forma. Similar influencia, por cierto, obró el escritor polaco en Piñera, quien fue su amigo en Buenos Aires y quien participó decisivamente en la traducción de esa novela. Como Gombrowicz iba publicando partes de su diario en la prensa es muy probable que García Vega haya leído algún fragmento, aunque todo parece indicar, por algún comentario suyo, que leyó el diario completo cuando se publicó por primera vez o después³⁵⁰.

Pero la *memoria* en el grupo Orígenes (no las memorias) es un tema que desborda éste, porque se configura como una verdadera poética

³⁴⁹ Véase el acápite La poética de la hibernación en el capítulo Psicoanálisis y creación en este mismo libro.

³⁵⁰ Gombrowicz, Witold. *Diario (1953-1969)*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 2005 (Hay edición anterior). Algunas referencias a Piñera y a García Vega hago en mi ensayo "Gombrowicz o de la juventud incesante". *Desde el légame. Ensayos sobre pensamiento poético*. Madrid, Editorial Colibrí, 2007. Su ensayo "Contra los poetas", publicado en *Ciclón* por Piñera, como una manera oblicua de atacar a Orígenes, sí fue leído por García Vega en su momento. Esa intención es explícita en una carta de Piñera a Rodríguez Feo, cuando a raíz de la publicación en *Ciclón* del ensayo de Gombrowicz, le comenta que "será un buen campanazo para el decadente grupito de Orígenes" (Pérez León, Roberto: *Tiempo de Ciclón*. La Habana, Ediciones Unión, 1995.)

en algunos de sus integrantes. Aquí sí hay una comunidad esencial entre el origenismo y García Vega, aunque sus resultados expresivos sean diferentes y, finalmente, su sentido sea un radical reverso de aquel.

II. 8. La Poesía

El mayor o más profundo reparo que se le ha hecho a Lezama y a Orígenes, y que es prácticamente el superobjetivo de *Límites del origenismo*, de Díaz, es el que tiene que ver con la asunción por parte del grupo de una cosmovisión poética omnicomprendiva, uno de los grandes relatos de la modernidad, que ha conocido una crisis epistemológica profunda, aproximadamente, desde el fin de la segunda guerra mundial (o acaso desde antes, desde Nietzsche), y que motivó la famosa y controvertida frase de T. W. Adorno: “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”³⁵¹. No otra perspectiva, en cierto sentido, aunque más estética en este caso, mueve las reflexiones sobre Lezama del crítico Saúl Yurkievich³⁵². Y esta perspectiva está implícita, como advierte

³⁵¹ Adorno, T. W.: *Prismas*. Barcelona, (48), 1962. Véase, al respecto: Fernández López, José Antonio: “En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe”. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, (48), noviembre, 2006.

³⁵² Dice Saúl Yurkievich en “La risueña obscuridad o los emblemas inmigrantes”. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Tomo I: Poesía. Ed. cit., p. 199-200: “Históricamente, Lezama Lima resulta un simbolista rezagado. Integrante de una promoción postvanguardista, conoce las manifestaciones estéticas de su época, pero no afinca mentalmente en lo contemporáneo. Desplaza su horizonte de conciencia hacia el idealismo, el exotismo, el ocultismo y el fantasismo modernista, y los prolonga hasta la exacerbación. Se empeña en la recreación arqueológica y en la fabulación quimérica, cultiva hasta el delirio la

Díaz³⁵³, en el texto de Rolando Sánchez Mejías “Olvidar a Orígenes”³⁵⁴, que reproduzco en parte, aunque ampliamente, para que de paso se pueda apreciar no sólo otros distanciamientos críticos de Orígenes sino también los que pueden coincidir con la percepción de García Vega. Expresa Sánchez Mejías:

Imaginar la República de las Letras fuera de la Historia, o dentro de la Historia, pero intocada, sería perseverar en una mala abstracción que casi toda la poesía moderna intenta borrar. // Otra ficción ha sido vincular la letra, inextricable e irreversiblemente, a la tragedia de la Historia, de donde tomaría formas expresas del dolor. // Las tentativas del retiro espiritual aún son posibles, siempre que uno sepa que se retira hacia el silencio mortificante de las palabras, heridas en la virtualidad que esperó lanzarlas hacia el infinito, ya sea en nombre de Dios, ya sea en nombre de alguna Máquina liberadora de Absoluta, ya sea en nombre de la Revolución. //

imagen transcultural y transgeográfica, extrema los recursos de ensoñación sublimante, la búsqueda del transporte transfigurador, la concepción epifánica de la poesía. Lezama Lima está más cerca de Maeterlinck y de Mallarmé que del Joyce del *Ulises* y del Pound de los *Cantos*, incluso considerando que ambos rinden también tributo a mitos y épocas de gran prestigio literario. Artificio ilusionista, pase mágico, arte de encantamiento, carnaval legendario, la poesía de Lezama Lima retoma el misticismo estético, el todo poder de la imaginación evasiva, la opulenta mascarada, el gusto acumulativo, el máximo alejamiento de lo circunstancial y circundante propios de Herrera y Reissig o del Darío fantástico. Poco o nada tiene que ver con el creacionismo de Huidobro, con la concepción moderna de las libertades textuales. Su libertad de asociación no debe asimilarse a la irracionalidad surrealista, inspirada en un psicologismo postfreudiano que comercia con el subconsciente. Nada tiene que ver con la estética de lo discontinuo y fragmentario, con la tensión disonante, con la articulación por saltos o fracturas, con el ritmo espasmódico, con la subjetividad atribulada, con los códigos negativos de Vallejo. No existen en Lezama Lima ni coincidencias ni tangencias con la modernolatría futurista o con el *Esprit Nouveau* de Apollinaire. Su poética es regresiva, no establece ninguna conexión con la revolución tecnológica, es ajena a la noción de crisis, de colapso, de corte epistémico. Su escritura inocente, su visión beatífica, permanecen inmunes a la óptica desintegradora de la vanguardia, a toda carencia óptica. No hay en Lezama Lima ni atisbos de conciencia escindida o conciencia fáustica. No hay en Lezama Lima ni atisbos de historicismo, sus mitomaquías acontecen como historia natural o historia sagrada; Lezama Lima no entra en el tiempo histórico eventual, prospectivo, irreversible, profano; o sólo entra considerándolo tropológicamente (como teología divina) o anagógicamente (más allá de lo fenoménico). Lezama Lima saca su poesía por completo de toda situación de uso, la mantiene totalmente extraña a cualquier restricción empírica, libre de toda situación fáctica”.

³⁵³ Díaz, Duanel: *Límites del origenismo*. Ed. cit.

³⁵⁴ Sánchez Mejías, Rolando: “Olvidar Orígenes”. *Diáspora(s). Documentos 1*. La Habana, septiembre, 1997.

Un escritor, para sobrevivir como escritor, necesita representar un papel en la República de las Letras: y así arma su escenario, que incluye el desencuentro, el equívoco, la batalla. // Pensar a *Orígenes* es situar a *Orígenes* en un escenario: ya sabemos los vaivenes que ha necesitado sufrir *Orígenes*, en manos de la política, en manos de la República de las Letras, para cumplir su confirmación. // La relación de un escritor con *Orígenes* es la relación típica que un escritor inventa, o que un escritor está forzado a tener con los fantasmas que recorren su escritura. Así, habría que tratar de pensar a *Orígenes* en el olvido, en acto de duelo, o con la prudencia con que alguien aleja sus fantasmas. // (...) Pero “olvidar” a *Orígenes* es aceptar que existen los orígenes, y como últimamente hay una lucha feroz contra la metafísica del origen, olvidar es no abolir totalmente la diferencia, firmando un pacto con el tiempo. // (...) En un país donde el Estado ha alentado una política cultural de escritores artesanos cuyo realismo es peor que el realismo socialista porque se enmascara detrás de los supuestos eternos de la literatura, cualquier fuga de la escritura y cualquier posibilidad de “pensar” escribiendo ha sido mirada desde la incredulidad, la incomprensión o la suspicacia, incluso por el propio gremio intelectual cubano, hoy inseparable del Estado. // Aunque los políticos cubanos no sean buenos lectores -pues un político tiene la necesidad de efectuar “malas lecturas” para hacer su labor con la realidad-, poseen el olfato capaz de intuir lo que se encuentra en las mayúsculas de Ficción Absoluta. Por eso los políticos no soportan la idea de una República de las Letras. Los políticos cubanos intuyen que *Orígenes* generó algunas mayúsculas trascendentalistas, y una nostalgia del “origen”, y un énfasis de la resurrección histórica, que pueden emplearse en situaciones concretas de la política. // (...) Si algo hay que reprocharles a los escritores de *Orígenes* es no haber torcido más todavía su idea de la escritura y su idea del libro: algo los mantuvo en el círculo mágico de una metafísica del libro. Tal vez dudaron demasiado de la vanguardia, de una dinámica de la escritura más abierta a los espacios y los márgenes. No digo que tuvieran que reproducir “las puntuales reacciones nerviosas propias de los literatos” (W. Benjamín). Pienso mejor en las posibilidades que vio Lezama en el *coup de dés* de Mallarmé, posibilidades que Lezama no supo o no le interesó articular a la dinámica abierta de los espacios

modernos. // (...) Otro principio vital de *Orígenes* fue la lectura como *res extensa* del escritor. Quizás aquí radique la extraña contemporaneidad de *Orígenes*: un sentido del mundo y de la experiencia del mundo cifrados en la lectura y no en el Gran Viaje Moderno o en las aventuras y avatares físicos del cuerpo. Lezama fue un inusual explorador de bibliotecas. A través de las lecturas movilizó zonas completas de la cultura y las hizo mutar en condensaciones regidas por la imagen. A diferencia de Pound o de Eliot, Lezama no parece trabajar con las ruinas de la Historia. Lezama está más cerca de Walter Benjamín: ambos esperaban que desde algún punto de la Historia brotaría una fulguración redentora de toda la extensión del tiempo. Si hay una sublimidad lezamiana, habría que encontrarla en la dificultad de avanzar en una dirección resistente y no en una extensión donde el metafísico pondría en juego el "poema de la mente". // (...) Para alguien cuya experiencia vital completa haya coincidido con la experiencia política de modernidad perversa que ha sido Cuba, para alguien cuya experiencia vital haya sido decidida a favor del animal político a que han sido reducidos los hombres de este país, sabrá lo problemático de aceptar que su tiempo es la encarnación suprema de una imagen. Aquello que para Lezama y para Vitier fue un corte o fulminación o consecución de la Historia, fue para otros hombres el dolor de la historia en sus propios cuerpos. Lo que para ellos fue la cifra alquímica de la Historia, fue para otros la marca secreta y a la vez impúdica de la violencia de la historia en sus cuerpos. // Las empresas poéticas rara vez llegan a tiempo. // Es curioso como aún en las formas supremas del dolor poético no hay palabras que rediman el dolor de la realidad que miden: las intensas palabras de Paul Celan están muy lejos de los hornos crematorios. Incluso si esas palabras bastaran para revivir todos los muertos, no alcanzarían a borrar el horror que circuló entre ellas en nombre de la Historia --esa misma Historia que les concedió la forma de Poesía. Por eso toda extensión poética se vuelve sospechosa. Toda imagen avanzando por una extensión debe sentirse amenazada por los huecos negros de la Historia. Y toda mente fajada con una extensión vacía debe saber reconocer en la blancura una posibilidad del horror. // Soy consciente del nihilismo que hay detrás de estas palabras. // También de la metafísica que se revela en ellas. Pero me es

difícil entender que las palabras provengan de Dios o de alguna fuente oculta o de algún conjuro de hombres pobres, como a veces quiso *Orígenes*. // No obstante, supimos, con *Orígenes*, que había un Reino de la Poesía. Un Reino que empezamos a olvidar cuando supimos que ni ellos ni nosotros habíamos llegado a tiempo: ni para el ceremonial, ni para la crítica del ceremonial. // Recuerdo los años en que los paseos y contemplaciones por las ciudades y paisajes de la isla tenían la consistencia del eterno retorno. Era un tiempo de los orígenes donde todos nos sabíamos de vuelta por el poder de las palabras: las imágenes encarnaban donde quiera: en las ruinas civiles, en los espacios muertos y sin nombre, en los soles que declinaban con el espanto de la identidad perpetua. Un buen día uno comprende que las palabras no son tan poderosas como para emprender el camino de vuelta: entonces uno se imagina en un claro del bosque descifrando no se sabe qué pasado donde uno intenta comprender por qué las palabras no son tan poderosas como para emprender el camino de vuelta: entonces uno comienza a borrar sus propias huellas, y cuando termina, hace mutis por el foro.

Intensas, profundas y melancólicas si no trágicas palabras que, en un instante, arrojaron ya no a Orígenes sino a toda la literatura cubana frente a una problemática que había sido eludida o que había quedado suspensa desde *Ciclón* y *Lunes de Revolución*: la relación con la crítica de la modernidad y, consecuentemente, después, con la posmodernidad. La coartada de que había *otra* modernidad, que había sido interrumpida por la modernidad occidental imperialista y que habría de realizarse con la Revolución cubana había diferido el enfrentamiento con la verdadera (o, al menos, real, no utópica o profética) problemática de la contemporaneidad. De repente, el gran relato de la Poesía (Orígenes) o de la Historia (Literatura de la Revolución) se miraba desde una extrañeza radical. Extrañeza que también se manifestó en la poesía de esta generación llamada de los ochenta y noventa. Y no

sólo Diáspora(s) –que fue acaso su expresión más radical, pues conjugó una vocación de ruptura neovanguardista con una acendrada ascesis intelectual-, sino incluso otros poetas, como Ponte, pudieron escribir: “La poesía puede ser una experiencia atroz”³⁵⁵. La poesía insular regresó entonces a mirar desde donde acaso nunca debió haber dejado de percibir la realidad: desde una radical intemperie de su ser. Ya no más espejismos de ningún deber ser utópico o teleológico. La Historia no podía ser el confín donde debía encarnar la Poesía, porque se convertiría en su sierva o, en todo caso, la sustituiría como una suerte de autocomplacencia sublime. Ni ídolo ni demiurgo. Ni la apoteosis (encarnación) estética de la Historia ni de lo Lírico como compensación esencialista de aquella. En todo caso, estos poetas apostaron por un nuevo principio, aunque ya no inocente, con una conciencia traspasada por la ironía y por un visceral escepticismo. La poesía sería precisamente el territorio donde se manifestaría una suerte de aporía, de contradicción irresoluble –“De la contradicción de las contradicciones, / la contradicción de la poesía, / borra las letras y después respíralas / al amanecer cuando la luz te borra”, había escrito Lezama, como grabando un tatuaje sobre el cuerpo de la poesía, en su último libro, *Fragmentos a su imán* (1977)³⁵⁶-, como si no pudiera ya avanzar hacia ningún umbral (histórico o trascendente), como si ella misma fuera su propio umbral... El exceso de pensamiento crítico, el vértigo de la autoconciencia, encuentran un correlato provisorio en un ludismo intelectual o en

³⁵⁵ Ponte, Antonio José: “Con Ubaldo en casa de Iván”. *Poesía (1982-1989)*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1991, p. 28.

³⁵⁶ Lezama Lima, José: “Discordias”. *Poesía completa*. Ed. cit., p. 460.

construcciones poemáticas que crean una tensión, a veces incluso cínica, entre lo jovial y lo intelectual, que es la manera - ¿tragicómica?- en que se manifiesta entonces la ironía trágica.

Lezama escribió que “La poesía sólo es el testigo del acto inocente –único que se conoce- de nacer”³⁵⁷, pero también aludió al “pecado sin culpa, eterna pena / que acompaña y desluce la amargura / de lo que cae, pero que nadie nombra”³⁵⁸. En ese vaivén entre un origen paradisiaco y la gravedad sombría del pecado original, y la esperanza de la Resurrección, se mueve toda su poética de la imagen. Pero estos poetas, como también García Vega, no ven a la imagen como espacio compensatorio de la historia de la caída, mucho menos creen que la imagen deba encarnar en la Historia, ni aguardan una Resurrección. Porque la imagen, para ellos, es la historia misma, ahíta de una furiosa inmanencia. Ningún Gran Relato puede suplir esa conciencia trágica que termina por resolverse en juego, en ludismo mental o en proliferación incesante de la imagen al renunciar a cualquier trascendencia redentora. La imagen está confundida con el cuerpo, fugaz, percedero... Y ahí, y sólo ahí, radica su trágica consumación, no carente, por cierto, de vitalidad e intensidad. Se saben, pues, restos rápidos, ruinas, residuos, fulguraciones instantáneas, soplos...

Hasta cierto punto, García Vega participa de esta perspectiva. De ahí su visión sombría de la Historia, su desconfianza de todo

³⁵⁷ Lezama Lima, José: “Diario de José Lezama Lima”. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. La Habana, (2), 1988, y en Lezama Lima, José: *Diarios. 1939-1949 / 1956-1958*. Ed. cit., p. 17.

³⁵⁸ Lezama Lima, José: “Invisible rumor”. *Poesía completa*. Ed. cit., p. 61.

trascendentalismo; en general, de todo gran relato, llámese lo lírico, lo lindo, lo heroico, lo bueno..., a los que desgarran en reversos. De ahí, también, que niegue su condición de poeta o de narrador³⁵⁹, porque ¿no serían el poeta o el narrador clásicos como variantes del Autor de grandes relatos? Hay en García Vega un irrefrenable y consciente desplazamiento hacia los márgenes, o hacia un minimalismo que linda con su fuga, con su afantasmada identidad, siempre ante la inminencia de desaparecer. Incluso, advierte, casi hiperestésicamente, que hay que tener cuidado con estos movimientos, porque pueden derivar también en cierto narcisismo o pueden terminar constituyéndose en otra centralidad, posibilidad frente a la cual García Vega se encuentra siempre alerta; alerta que siempre mantiene también frente a la Forma, a la que ve como una posible mediadora entre la vitalidad última que le exige a la literatura y el peligro siempre latente de que, a través de ella, se traicione a la vida, y la forma termine de este modo en convertirse en máscara, disfraz, en mero *estilo* donde se complacería narcisistamente el poeta, y en donde su yo idealizado o hipostasiado terminaría por crear un espejismo. Se harían entonces dramáticamente reales las palabras que le dijera el propio Lezama: “Todo poeta es un farsante”. Sin embargo, ese alerta -que en García Vega funciona no sólo contra la concepción de la poesía origenista u otra semejante sino también con respecto a su propia obra- sólo indica una desconfianza, una sospecha, una falta de fe, como actitud

³⁵⁹ En el prólogo a *El oficio de perder* García Vega es muy explícito en este sentido. En cierto modo, la negación de su condición de poeta (y de narrador) la vincula con su “oficio de perder”, donde está implícita la idea de que su relación con la Poesía es el relato de un fracaso. La contradicción que el autor sentía al respecto en *Rostrros del reverso* termina entonces por hallar un sentido creador. Véase: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 20.

crítica permanente frente a la Poesía o frente a su tradicional concepción como gran relato o como detentadora de un sentido autónomo o hasta cierto punto independiente de la Historia y de otras contaminaciones (existencialistas, psicoanalistas, vitalistas, entre otras), porque, en rigor, ese peligro vale lo mismo para cualquier estilo, cualquier forma elegida, esto es, para cualquier representación literaria de la realidad, por muy poco realista que sea. Quiero decir que, en última instancia, todo poeta tiene que transitar por ese peligro con independencia de la forma elegida, de su cosmovisión o de su poética concreta.

Ahora mismo, los márgenes de Piñera o García Vega son más atendidos por cierta crítica que los grandes relatos de Viteri o García-Marruz, incluso de Lezama (aunque este siempre desborda todo intento de fácil recepción). Sólo el tiempo dirá la última palabra, y, más allá de estos vaivenes canónicos, reconocerá el valor (o no) de cada poética por su intrínseca poeticidad. Claro que esa “poeticidad” no es una esencia inmóvil o trascendente. En buena medida depende de la mirada del otro. Aunque hay algo intransferible, algo que siempre está como en potencia en el propio texto, que siempre permanece, más allá de que sea o no reconocido en determinada época y desde determinada cosmovisión como “literario”.

Parece ocioso entrar en esta polémica. Los cambios en el gusto literario a través del tiempo, los movimientos de la percepción, el cansancio de una forma (como diría Lezama) y las resurrecciones retóricas (Shakespeare, Góngora) así lo aconsejan. Leer la poesía desde Lezama, o desde Piñera, o desde Lorenzo ¿qué significa más

allá de una elección personal o que se realiza una lectura desde una determinada tendencia literaria o cosmovisión diferentes? Creo que decidirse por una norma en detrimento de otra es muy peligroso. En todo caso, Homero, Platon, Virgilio, Dante, Shakespeare, Milton, Goethe, ya son leídos como más allá del tiempo: seguramente no como los leyeron sus contemporáneos, pero, así y todo, extrañamente, han permanecido. Pero ¿hasta cuándo? Quizá hasta que deje de existir el Lector, pero tampoco podemos estar muy seguros. Ni siquiera Borges está seguro de permanecer. Que Lezama y sus adláteres detenten una concepción de la Poesía de estirpe clásica, como gran relato, como representación de lo sublime, como noción trascendentalista, y que otros se alejen de esta perspectiva desde furiosas inmanencias, no significa que una u otra concepción sea la legítima. Existe la diferencia, eso es todo. Pero, a la larga, la verdadera diferencia se dirimirá por algo que está más allá de los avatares de la Historia y más allá de las modas literarias. Es muy fácil, desde una tendencia epocal predominante, releer una parte de la tradición y condenarla como retrógrada o reaccionaria. Es un espejismo. Sólo para el creador eso puede tener un sentido si lo estimula como un agón para buscar su propia singularidad. Pero la crítica, ay, esa dama veleidosa y melancólica y casi siempre elegíaca, sólo puede pretender fijar una perspectiva, acotar un terreno... durante un tiempo.

Pero dejemos a Bloom y a la sempiterna polémica del canon o arte de la relectura o reflexión sobre la muerte... Concluyo: tan patéticas me parecen ciertas idealizaciones del trascendentalismo como tan

literales, celestinescas, algunos rebajamientos del inmanentismo. En *El libro perdido de los origenistas*, escribe Ponte:

Los cuentos donde Virgilio persigue lo frío han sido catalogados de programáticos por Cintio Vitier. Igual acusación planea sobre “La isla en peso”. La insistencia de algunos escritores del grupo Orígenes en los primeros años republicanos cuaja igual en programa. Personalmente, me aburren tanto los programas del mal como los del bien. “La isla en peso” puede repletarme tanto como me cansa *En la Calzada de Jesús del Monte*. / Un programa de añoranzas fastidia igual que –pongamos ejemplos- el programa de crueldades que ensaya el Filántropo en la obra teatral homónima de Piñera, o la escalada didáctica que cuenta *La carne de René*. Resulta tan pueril la exuberancia de la malignidad como la morosidad nostálgica con que vivían en las quintas las figuras paternas³⁶⁰.

Pero, en última instancia, el verdadero creador se expresará con intensidad y sentido perdurable desde (o a pesar de) cualquiera de estas dos tendencias. ¿Quién tenía razón: Quevedo o Góngora? Como diría un poeta: “ahora es muy difícil precisarlo”³⁶¹.

Pero ¿qué es lo que está en juego aquí? ¿La poesía o la Poesía como gran relato? Evidentemente, está última, con mayúscula, es la que es mirada ya como sospechoso Absoluto. No es una casualidad que también en el primer número de *Diáspora(s)* se reproduzca una traducción de “Che cos'è la poesia?”, de Jacques Derridá, donde el escritor francés arguye, por ejemplo, que:

³⁶⁰ Ponte, Antonio José: *El libro perdido de los origenistas*. Ed. cit.

³⁶¹ García Montiel, Emilio: “Los golpes”. VV.AA.: *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo XX (1900-1998)*. Introducción y compilación de Jorge Luis Arcos. La Habana, Letras Cubanas, 1999.

Sobre todo no dejes que el erizo se reconduzca en el circo o en el adiestramiento de la *poiesis*: nada por hacer (*poiein*), ni “poesía pura”, ni retórica pura, ni reine Sprache, ni “puesta-en-obra-de-la verdad”. Solamente una contaminación, ésa, y esa encrucijada, este accidente. Esta vuelta, la inversión de esta catástrofe. El don del poema no cita nada, no tiene título alguno, no histrioniza más, sobreviene de improviso, corta el aliento, corta con la poesía discursiva, y sobre todo literaria. En las cenizas mismas de esta genealogía. No el fénix, no el águila, el erizo, muy abajo, bien abajo, cerca de la tierra. Ni sublime ni incorporal, angélico quizás, y por un tiempo³⁶².

No puedo, sin embargo, ni siquiera intentar sintetizar aquí lo que constituye el centro de la concepción de la Poesía desde pensamiento poético del Orígenes clásico, central: el Sistema poético del mundo, de Lezama, o como está desplegado en *La luz del imposible* y en *Poética*, de Vitier, o en “Lo Exterior en la Poesía”, de García-Marruz... Baste sólo indicar que el trascendentalismo o esencialismo origenistas estableció una radical distancia entre la Poesía y la Literatura. Es lo que está confrontado, por ejemplo, desde los juicios de Yurkievich ya citados.

Acaso lo más interesante sea indicar el origen de la diferencia de García Vega con la concepción de la poesía del origenismo clásico. Éste se halla desplegado, como un profundo síntoma, en su diario *Rostros del reverso* (1977), precisamente en la parte escrita en 1952 y 1957 durante la época del grupo Orígenes. Aclaro: no es todavía la conciencia clara que su distanciamiento posterior descubre, profundiza y expone en *Los años de Orígenes* o en *El oficio de perder*. Es, más bien, la confrontación interna, profunda, con una

³⁶² Derrida, Jacques: “Che cos'è la poesia?” (Traducción de J.S. Perednik). *Díaspóra(s)*. Documento 1. La Habana, septiembre 1997, p. 6.

contradicción que lo desgarrar. Y precisamente de ese imposible, de esa irresoluble disyuntiva, se derivará, en parte, con posterioridad, la radical diferencia que distingue a la poética de García Vega de las otras poéticas origenistas.

Esta diferencia se aprecia, en forma fragmentada, en anotaciones de su diario, pero no por eso deja de ser muy significativa, sobre todo porque es la primera vez que se manifiesta explícitamente, aunque sus repercusiones serán, como se sabe, decisivas para la configuración futura de su obra y para la radicalización tanto de su general poética del reverso como de su poética kaleidoscópica más particular.

Quiero partir de una anotación que proviene más de un sentimiento que de una conceptualización. Es la que inaugura el diario, fechada el 27 de febrero de 1952, donde García Vega expresa:

Tarde en que comienzo a escribir: su chirriar, su sorna; un atuendo sonso gira su inútil bailoteo por los balcones. Mientras, en la calidad del aire, algo, alucinante como lo ambiguo, nos atemoriza su oscuro rostro, casi carnavalesco. Pero ¿ambiguo?, detenerme, soplo; la palabra empieza a tropezar hirientemente en el rostro de nuestra irrealidad. Ambiguo, dubitativo contenido y, su hálito, con estos días, carne de estos días; carne, pero también silencio, reverso de nuestro silencio³⁶³.

Ya aquí aparece esa ambivalencia –casi hamletiana, o kafkiana- que terminará por asumir ese vaivén entre el anverso y el reverso de la realidad –que no es otra que la primordial percepción sujeto–objeto

³⁶³ García Vega, Lorenzo: *Rostros del reverso*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, p. 11. Todas las citas posteriores remitirán a esta fuente.

que todo poeta o creador debe terminar por resolver- o esa dialéctica entre lo más cercano y lo más lejano, que será la piedra de toque del llamado Eros del conocimiento o de la lejanía en el sistema poético del mundo de Lezama, y que también encontrará manifestaciones muy concretas en las poéticas de García-Marruz, Vitier, y Diego...- Aquí se manifiesta inicialmente como extrañeza, conato de desgarramiento entre lo ojo y lo mirado, sensación metafísica y carnal a la vez, y que, más allá de su posterior aprehensión con calidad de poética, acoge también como un tono, una atmósfera espiritual que lo contamina todo.

Inmediatamente, a partir de una cita de Sartre, esta indefinible atmósfera comienza a concretarse: “*El otro es por principio inaprehensible: me huye cuando lo busco y me posee cuando le huyo*”³⁶⁴. De esta cita, acaso, derivará su llamada poética de lo inexpresivo o inexpresable. Unos días después, ya aparece la primera consecuencia de esta contradicción:

¡Pero qué difícil es todo! ¡Cómo me tienta –y como inmediatamente le hallo su esterilidad- el impulso romántico de mis poemas surrealistas! ¡Cómo me llama ese mundo mágico, interior de lo narrativo! Y todo esto luchando con lo que ahora intento. / Cierta saboreo proustiano, un afán de *correspondencias* muy teñido de romanticismo me hicieron creer en mi adolescencia que pudiera expresarme poéticamente. Hoy, cada día dudo de ello. / Fuera de este hurgamiento cortado que intento buscar en las imágenes, hay pocas de ellas que logren impulsarme hacia el poema. Y no es, no, que no me interese éste como forma de expresión, sino que

³⁶⁴ Ídem, p. 12.

no puedo hallar en él un apresamiento de mi realidad espiritual³⁶⁵.

Aquí, como ya se puede observar, comienza García Vega a tener una determinada conciencia de sus límites. Y de la radical asunción posterior de esos límites se derivará, sin duda, su distanciamiento de la poética predominante del origenismo central u ortodoxo. Pues la fe origenista en la Poesía como esencia trascendente, o su diferencia con la mera literatura (en la que incluyen tácitamente a la poética vanguardista), halla aquí un primer cuestionamiento, así sea como imposibilidad personal. Es indudable que García Vega no encontrará una armónica correspondencia entre lo lejano y lo cercano. Esta primordial relación de extrañamiento, pero también de percepción poética, imaginal, de la realidad, terminará encontrando en García Vega un particular acomodo, pero como en clave de *reverso*. Será una relación, si no imposible, sí fruto de un desgarrón, de una imposibilidad, de una herida o rota percepción.

Esto se hace más explícito cuando, por ejemplo, al considerar la poética de Lezama entre lo más cercano y lo más lejano, termina sintiendo cómo esa poética lezamiana termina por “herirnos rencorosamente desde su extraña lejanía”³⁶⁶. Algo que, en sus anotaciones de 1957, regresa de nuevo:

Hallar la explicación de nuestro cotidiano en la gravitación de lo inexistente, en el susurro que el sueño nos desliza a través

³⁶⁵ Ídem, p. 15.

³⁶⁶ Ídem, p. 19.

de las palabras. Vuelvo de nuevo a anotar mi hastío, mi carencia de fe. Es una aventura que no quiero emprender³⁶⁷.

Repárese en cómo se refiere García Vega a uno de los componentes principales –la paulina sustancia de lo inexistente- del sistema poético del mundo de Lezama, el cual, desde algunos ensayos de *Analecta del reloj* (1953) y, sobre todo, de *Tratados en La Habana* (1958) –pero publicados algunos con antelación en la revista *Orígenes*- tenía que conocer García Vega, y con los cuales, de alguna forma, confronta su ya tempranamente diferente y peculiar percepción poética de la realidad.

Todavía parte aquí García Vega de una general coincidencia con la concepción de la poesía origenista: aquella que proviene de la herencia romántica y simbolista, aunque a la vez marca su diferencia o su imposibilidad para, a través de ella, arribar a una certidumbre o a una aprehensión armónica de la realidad:

Esta contracción, pesadumbre. Este no poder participar. *La Unidad perdida de las cosas*, esa dignidad lejana de los románticos que siempre me ha seducido, qué áspera y rota se me aparece, qué separada de mi memoria de impresiones. Sin embargo, es lo único que creo justifique a un escritor³⁶⁸.

Finalmente, quiero indicar la última (en esta parte del diario) manifestación tajante de esta irresoluble contradicción lorenziana, y cómo, a través de ella, ya podemos descender a precisar, a su vez, el origen de la poética singular de García Vega. En una anotación de

³⁶⁷ Ídem. P. 29.

³⁶⁸ Ídem, p. 41. El subrayado es mío. Aquí está obviamente presente el mito de la unidad cósmica, el mito de la analogía universal, propios de la poesía romántica y simbolista, como, por ejemplo, se estudia en *El arco y la lira*, de Octavio Paz, o en *El alma romántica y el sueño*, de Albert Beguin.

diciembre de 1957 expresa: “Desequilibrio entre la imagen como un ir hacia el relato y ésta áspera necesidad de estructura. Su desintegrarme su esterilizante contradicción”³⁶⁹.

Encontramos en este diario el origen explícito de la percepción y vocación plásticas de García Vega –a la que llega a nombrar como “mito de mi plástica”³⁷⁰-, las cuales se acentuarán con los años, terminando por conformar su marca estilística y encarnando la forma a través de la cual se definirá su peculiar percepción poética de la realidad. Aquí se ofrece todavía como contradicción, como posibilidad, como una atracción irresistible, no como plenitud. En este sentido, funciona también la contradicción entre lo continuo y lo discontinuo: “¿Será que sólo puedo tender a lo discontinuo, al pequeño mundo de las cosas?”³⁷¹, se pregunta, aproximándose a su posterior minimalismo, y a su característica imagen fragmentada, kaleidoscópica, de la realidad. En otro momento precisa:

De aquí que, ante cualquier comienzo de una imagen, ante su *cómo* danzar hasta hacerse relato, mi actitud rígida de parame ante mis actos, detenga toda su fluencia. Me quedan así fragmentos, discontinuidades, pedazos hirientes de algo que inevitablemente se me escapa³⁷².

Son muchas las referencias a lo plástico. Aislemos algunas.

Es muy interesante una anotación donde se relacionan, a partir de la obra de Georges Braque, su poética del reverso, su pasión por la estructura plástica y la poesía:

³⁶⁹ Ídem, p. 47.

³⁷⁰ Ídem, p. 41.

³⁷¹ Ídem, p. 26.

³⁷² Ídem, p. 42.

Sugestión, tentación de la pintura. Este sentir lo plástico como una manera de aprehender las cosas en la poesía. Esa voluptuosidad de lo plástico que me satisface ciertas inclinaciones: el tener en el poema el obstáculo de una estructura dada; el regodeo intelectual de manejar las imágenes hechas planos³⁷³.

Unos días después, agrega:

Yo he querido hacer estos Reversos, por el afán de encontrarle cierta estructuralidad a mi mundo poético; de hallar cierto lineamiento en mis imágenes. Y es que siento, confusamente, tras mis imágenes, la existencia de una estructuración (pienso en Braque) que me pudiese entregar una clave, un secreto³⁷⁴.

Ya indiqué el origen de su poética de lo inexpresable. También, en este diario, pueden encontrarse las referencias a su poética de lo pobre³⁷⁵, a su oficio de perder³⁷⁶, a la cada vez más obsesiva presencia de lo onírico³⁷⁷, a su sospecha, ya anticipada, de la traición que puede derivarse de la asunción de una forma³⁷⁸ - instancias que se atenderán con prolijidad en este estudio más adelante- pero ahora sólo me circunscribiré a exponer y comentar su poética del reverso.

³⁷³ Ídem, p. 14.

³⁷⁴ Ídem, p. 15.

³⁷⁵ Dice: "Casas, en estructuras, cubistas, convertidas ahora en breves ironías: pero vuelven a ser casas, nos alisan el rostro. Y, nuestra pobreza, esa pobreza que nos da la ciudad, que nos bambolea, que nos puebla de ecos con la reiteración de los rostros cortados", pp. 12-13.

³⁷⁶ A través de una cita de Sartre: «"si se quiere hablar de algún modo del compromiso del poeta, digamos que es el hombre que se compromete a perder", a perder es decir a desterrarse», agrega García Vega, p. 21.

³⁷⁷ Ídem, pp. 32-33.

³⁷⁸ Dice: "Hay en lo discontinuo, pese a todo el apuro de su tensión nerviosa, un peligro que siempre me he encontrado, el peligro de abandonarme a su plástica, de terminar en un escamoteo. Después, la tentación de abandonarme a una forma, de convertir el primer encantamiento de mi mirada hacia un objeto en simple *estilo*", p. 26.

Esta poética sobreviene como una fatalidad de su percepción –de su condición neurótica, incluso autista-, y es muy importante aislarla porque en ella está el origen de su imposibilidad de narrar, relatar (o poetizar) a la manera tradicional.

Hay un momento de su diario donde constata: “Esta es la vida que yo percibo en ciertas imágenes de La Habana. Las que quisiera en nuestra novela. Las que nunca lograré expresar”³⁷⁹. Con una explícita relación con su neurosis, el autor concluye:

Es que temo esa linealidad, esa abstracción que trato de retorcerle a la imagen. Me abruma saberme dentro de un juego inútil, el que no responda a una esencial vocación. No sé... Pero aun a mis dualidades, a mis conflictos, a mis modos de toparme, tengo la tentación de contemplarlos desde esa planicie, tengo la tentación de reducirlos a una suerte de inorgánica linealidad. Con ésto sé que toda posibilidad de relatar se me hace imposible³⁸⁰.

Alcanzado este punto de implacable lucidez –donde están en juego, como en potencia, todas sus poéticas posteriores- emerge con mucha intensidad, como una suerte de ineludible consecuencia, su poética del reverso (la cual modelará su concepción de la poesía):

Ante una forma o un paisaje, después de haber percibido lo que es su señal, siento una enorme necesidad de soñarle rostros contrarios, de habituarme dentro de mí mismo a mimesis hostiles a la intuición de su belleza. Sin embargo, esto también me es como dictado, me es como una fatalidad³⁸¹.

Entonces pueden comprenderse mejor sus explícitas aproximaciones a la poesía: “En esta lucha entre el azar y su

³⁷⁹ Ídem, p. 23.

³⁸⁰ Ídem, p. 38.

³⁸¹ Ídem, p. 30.

fatalidad, sitúo lo que es para mí la poesía. Un afán de sobrealizarme en el sueño, pero con la tensión de su necesidad, de su cortada y entrecortada estructura”³⁸². Y, más adelante: “Siento que la poesía es para mí esto. Una como búsqueda de objetos, de pequeñas moradas donde habitar una imagen”³⁸³.

Para finalizar este acápite -a muchos de cuyos contenidos se regresará en los capítulos siguientes-, aislemos su destilada poética del reverso, a cuya luz tenemos que comprender su peculiar apartamiento de la Poesía: “Revés de todo. Lo que se dicta tras lo dicho”. Tras esta sentencia, en la última anotación de esta parte de su diario de la época origenista, García Vega consigna escuetamente, como quedándose extático frente a un misterio, un desconocido, una pregunta, una esfinge, un soplo inexpresable, una especie de realidad a secas, sin calificativos, o, incluso, una realidad alucinante, o sobrerrealidad: “Estas flores de pascua ante la mirada”³⁸⁴.

³⁸² Ídem, p. 30.

³⁸³ Ídem, p. 34. El autor utiliza indistintamente la palabra “morada” o “estructura”.

³⁸⁴ Ídem, p. 48.

III

Coda sobre el reverso

Definir la poética de García Vega como una poética del reverso parece casi una consecuencia obvia de su disidencia del origenismo y de su desvío creador, más allá de que el propio autor utiliza muy a menudo este término; incluso publicó varios fragmentos de su diario de juventud en la revista *Orígenes* con el título de “Rostros del reverso” antes de publicarlos todos como libro, y en donde hemos visto que se encuentra el núcleo primigenio de esta poética. Pero desvío creador no sólo con relación a Orígenes, pues su poética del reverso, además de abarcar a toda la realidad (toda la historia de Cuba incluso), también pudiera entenderse como la búsqueda de su singularidad como escritor, como expresión de su propia naturaleza creadora. Es, incluso, una manera de percibir la realidad. Asimismo, hay mucho de rebelión contra su maestro en esta poética, como ya se ha visto.

Pero mostrar el reverso presupone siempre un anverso. Anverso y reverso son como las simétricas antinomias que conforman la tradición del sí y la del no. Pero no sólo García Vega fatigó el reverso de ciertas realidades. También Lezama, dentro de su cosmovisión barroca, mostró a veces lo infernal como una manera negativa de aludir a lo paradisiaco. El Diego, por ejemplo, de *Inventario de asombros*, tan borgiano (ya lo era desde *En la Calzada de Jesús del Monte*, y desde sus prosas fantásticas), enfatiza el reverso sombrío de la realidad. Asimismo, Piñera, se solazó muchas veces en mostrar un Orígenes invertido, aparte de que su tendencia natural lo sitúa también en el reverso del

origenismo y de toda una tradición clásica. Hasta Baquero tiene su costado agnóstico, existencialista. Pero, sin duda, fue García Vega el que hizo de esta actitud y percepción de la realidad una poética, una actitud recurrente y profunda, una forma de percepción, además de una fuerza creadora.

Al principio de este libro insistí varias veces en la índole singular de la percepción lorenziana: intensidad, lucidez (exceso de objetividad). También: capacidad para ver más allá (o más acá), es decir, para ver *lo otro* (tanto lo contrario a la cosmovisión origenista clásica, como, sencilla y fatalmente, algo diferente). Se podría agregar también, muy mezclado con esta percepción, la presencia de una disposición muy acusada para desmitificar, y, como correlato casi simétrico, para detectar lo *kitsch*, lo ridículo, lo equívoco, lo falso, lo estereotipado, lo pomposo, lo sublime impostado, el yo idealizado, etcétera. Pero todo esto nos devuelve a una cualidad ya señalada: su lucidez (que a veces linda con el autismo por su grado casi frenético de concentración, de intensidad, como puede apreciarse en muchas páginas de *Rostros del reverso*). Esa que, a pesar de los errores o exageraciones detectados, por ejemplo, por Díaz; o, también, esa que, a pesar de (o a través de, pudiera decirse mejor) la mediación de su rencor o resentimiento, alcanza cotas muy profundas, o accede a vislumbres inéditos, o detecta matices, o descubre relaciones ocultas, que dotan a su mirada de un poder de penetración nada común. Y ese poder cognitivo, al mezclarse con su anhelo de vitalidad, y con su menester de salvación, esto es, con la necesidad de autoanalizarse y de transfigurar sus límites, sus vulnerabilidades, sus neurosis, en

fin, su enfermedad, en creación, dota a esa su extraña lucidez de un *pathos* y una intensidad (y hasta de una *forma*, aunque él quiera que parezca un estilo sin estilo) que revela una poderosa singularidad, que he dado en llamar como su poética del reverso.

Pero el reverso puede relacionarse también con esa “cubanidad negativa” ya señalada, o con esa “tradicción cubana del No”, que destaca Ponte en *El libro perdido de los origenistas*. Sólo como una muestra de cómo esta “tradicción”, o esta percepción del reverso, implican lucidez, implican conocimiento, quiero citar dos juicios muy atinados de Ponte. El primero:

Los libros del No son amargos porque han sido hechos con las raíces más amargas de la tierra. En ellos, esa tierra, ese país se burla de sí mismo, se maldice e injuria y olvida un poco de sí en la burla y en la ofensa. Ese poco de olvido es lo que buscamos al leerlos, un olvido en el que, paradójicamente, el país puede verse con más claridad³⁸⁵.

Y luego de argumentar extensa y profundamente sobre la necesidad o lo imprescindible de ese No para una cultura, para un país, para un nacionalismo incluso, y de describir lo previsible que se vuelve el Sí -el Sí solitario y reiterado, y excluyente del No-, despliega el segundo:

En cambio, al asomarnos a su reverso [del Sí], nos enfrentamos a aquello que ese reverso niega repetidas veces. Como un sí reiterado arroja un no, el no que se repite llega a una rara afirmación y sentimos cómo destrucciones continuas sedimentan algo, dejan algo positivo en nosotros³⁸⁶.

³⁸⁵ Ponte, Antonio José: *El libro perdido de los origenistas*. Ed. cit., p. 100.

³⁸⁶ Ídem, p. 101.

Últimamente, me ha gustado especular con otra historia posible, otra tradición, otra cultura, otra literatura, hasta con otro país. A partir del reverso evidente de una zona de la obra de Manuel de Zequeira y Arango, (el Zequeira de “La ronda”, no el de “Oda a la piña”) –el cual inaugura esa tradición cubana del No a la que aludía Ponte-, he sugerido su remoto vínculo con García Vega: algo así como un García Vega protoplasmático³⁸⁷. Y no es que, como escribiera Borges, García Vega cree a su precursor. No, el reverso de Zequeira es lo suficientemente poderoso como para sostenerse sólo, como para no necesitar verse justificado desde el futuro. Pero hay aquí un vínculo indudable, algo que permite ver que la singularidad del reverso de García Vega no es fruto simplemente de una excentricidad o de una mente enloquecida, como se ha querido ver desde la tradición del sí.

Porque hay otros ejemplos (cada uno con su singularidad, con su diferencia): además de Manuel de Zequeira y Arango, Julián del Casal, Ramón Meza, Tristán de Jesús Medina, José Manuel Poveda, Virgilio Piñera, Samuel Feijóo, Enrique Labrador Ruiz, Ezequiel Vieta, Severo Sarduy, Heberto Padilla, José Triana, Antón Arrufat, Guillermo Cabrera Infante, Miguel Collazo, Lina de Fera, Reinaldo Arenas, Guillermo Rosales, Teo Espinosa, Carlos Victoria, Ángel Escobar, Pedro Juan Gutiérrez, Néstor Díaz de Villegas, Juan

³⁸⁷ Véase: Arcos, Jorge Luis: “Del naufrago, la oscura sed. Sobre el viaje en la poesía cubana”, pp. 46-47, 50; “De la máscara y d la identidad”, pp. 56-58, y “Notas sobre la poesía cubana de la diáspora”, pp. 65-66. *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético*. La Habana, Ediciones Unión, 2003; “Notas sobre el canon (Introducción a un texto infinito sobre el canon poético cubano)”, pp. 42-43, y “Sobre el canon cubano (*da capo*)”, p. 58. *Desde el légame. Ensayos sobre pensamiento poético*. Madrid, Editorial Colibrí, 2007; “Notas (para una conversación) sobre la diáspora cubana”. *Otro lunes*. Año 1 (1), mayo, 2007; “Notas sobre Cuba y España: diáspora, literatura y mitologías nacionales”. *El tono de la voz*. 14 de abril, 2008.

Carlos Flores, María Elena Hernández, Damaris Calderón, Ena Lucía Portela, el grupo Diáspora(s)... No pretendo ser exhaustivo. Ni tampoco señalo los muy frecuentes puntos de reverso que albergan otros escritores importantes, desde José Martí hasta José Lezama Lima, desde Eliseo Diego hasta José Kozer, desde Gastón Baquero hasta Raúl Hernández Novás, desde Luisa Pérez de Zambrana hasta Reina María Rodríguez, por ejemplo.

El reverso... Acaso sólo sea una manera de mirar, tan natural como cualquier otra. El reverso, esa percepción, sólo se vuelve contraria, sólo adquiere una naturaleza negativa, problemática, desde un anverso negador de ese reverso. Sí y No -como está implícito dialécticamente en los juicios de Ponte-, son relativos: se definen a sí mismos sólo con respecto a su contrario.

En un poema dedicado a Piñera, dice Lezama: “Como sólo existen el bien y la ausencia, / los demonios y los ángeles se esconden sonriendo / (...) Sobre un tablón, / jugando lo terrible, el bien y la ausencia”³⁸⁸. ¿Qué quiere decir esto? Parece aludir a la idea teológica de que el bien es una esencia, el mal no, esto es: que el mal sólo es la ausencia del bien, o una degradación suya. Pero ya en esta perspectiva hay acaso un totalitarismo implícito: sólo existe el Bien (o el Dios único), no su contrario dialéctico, el Mal (el Demonio, que fue, efectivamente, según el mito, un ángel caído). Entonces la tradición del Sí, desde este punto de vista, puede ser muy peligrosa. Repárese en que, incluso, niega, en última instancia,

³⁸⁸ Lezama Lima, José: “Virgilio Piñera cumple 60 años”. «Fragmentos a su imán». *Poesía completa*. Ed. cit., p. 483.

la posibilidad del ateísmo o de la indiferencia religiosa³⁸⁹. Visto así, ese anverso puede ser intolerable para el otro, para la diferencia.

Algo de ese peso tuvieron que sentir tanto Piñera como García Vega en el contexto católico de Orígenes. Acaso Piñera respondió demasiado enfáticamente organizando su discurso en las antípodas: discurso *versus* contradiscurso, porque, en cierto modo, quedaba preso de la contradicción. Pero era legítimo, porque lo que estaba en juego en ese agón era su derecho a ser diferente y, a través de la afirmación de su *diferencia* -que es lo mismo que decir: de su *naturaleza*- encontrar el camino hacia su singularidad creadora. Margarita Pintado Burgos, en un interesante ensayo, “El otro Orígenes: Negación y Reverso”³⁹⁰, establece diferencias muy significativas, casi matices a veces, entre la poética del no, de Piñera, y la del reverso, de García Vega.

Aunque en el tiempo de Orígenes García Vega no reaccionó tan radicalmente como Piñera, a la larga tuvo que hacerlo, sobre todo cuando en la época siguiente, la de la Revolución, el espejismo, arduamente mantenido, se desvaneció. ¿Cómo encontrar entonces su lugar, su identidad, sino a costa de reafirmar su diferencia: su diferencia o su naturaleza convertida entonces en reverso? No tenía por qué ver en su vanguardismo un pecado. No tenía por qué asimilarse a una cosmovisión (la del Orígenes fuerte, central, católico, incluso “revolucionario”), y perder su identidad. Tenía que negar lo que lo negaba a él. Vistas las cosas así ¿había otra salida?

³⁸⁹ Véase: Santí, Enrico Mario: “Entrevista con el grupo Orígenes”. *Ob. cit.*

³⁹⁰ Pintado Burgos, Margarita: “El otro Orígenes: Negación y Reverso”. *La Habana Elegante*. Segunda Época, (47), primavera-verano, 2010.

Es muy significativo que, aparte de *Los años de Orígenes* y de *El oficio de perder*, la obra literaria de García Vega prescindiera de la confrontación directa, ya no con Orígenes sino incluso con la Revolución. La diferencia, entonces, sólo se expresa como por añadidura: sólo si esa naturaleza es confrontada por aquel referente que pretende encarnar el Sí, lo positivo, el bien, etcétera. García Vega se limita en su obra literaria, sencillamente, a ser quien es, a expresar libremente su naturaleza, su percepción, su identidad, creadoras. Esto lo diferenció desde un inicio, como observa tan bien Pintado Burgos, de Piñera. Y esto, sobre todo en los últimos años, lo ha salvado de lo obvio y cerrado de la dependencia. Es entonces cuando su poética del reverso transita por otras poéticas más soberanamente literarias: la (muy peculiar y muy suya) de la memoria, la del juego, la minimalista, la de la imagen insólita..., en fin, todas aquellas que nutren su fisonomía estilística y cosmovisiva, y que, desde un sentido muy general, soportan ser vistas desde la perspectiva del vanguardismo literario.

Tanto Lezama, como Vitier, como García Marruz, enfatizaron siempre en que a Orígenes no le interesaba el causalismo generacional. Estaban tan convencidos de la legitimidad y la preeminencia de su posición, que podían eludir la polémica, la confrontación. Pero acaso tras esta actitud aparentemente no polémica se escondía un arrogante gesto de desdén. Porque desde la mirada del *otro* esa posición era un escándalo, una tácita agresión: negaban el surrealismo, el existencialismo, el ateísmo, el freudismo, el espíritu crítico de la modernidad; negaban también la poesía pura, la social, la negrista, la neorromántica, la neoclásica. La

Teleología Insular de Vitier, tal en *Lo cubano en la poesía*, no fue ciertamente omnicomprendiva: desterraba de la identidad nacional a todo aquel que no cupiera dentro de sus parámetros ontológicos. Ellos, claro está, también tenían derecho a afirmar su ser, y, para afirmar su naturaleza tenían que distinguirla de todo lo que no fuera ella misma, pero no a costa de negar lo otro, lo diferente. Todo lo que no era Orígenes, centro, era margen, era periferia, era demonio. Pero ¿acaso no comenzó Orígenes siendo margen, periferia, y hasta demonio (aunque se creyesen ángeles: ya hemos visto que estos términos son intercambiables)? ¿Acaso no había opción? Acaso sí: reconocer la diferencia. Y tal vez por esta tendencia totalitaria (esencialista, trascendentalista) del origenismo, el Orígenes de Vitier y García-Marruz terminó avenido con otro totalitarismo, el revolucionario. Claro que esto tampoco fue fácil: en los mismos albores de la Revolución, la pugna con otra generación emergente, la de *Lunes de Revolución*, junto a uno de sus disidentes, Piñera, o la generación antagónica, la de *Ciclón*, la de la modernidad crítica, existencialista, atea, freudiana, etcétera, se enfrentó violentamente a Orígenes en una pugna –como reconoció Piñera³⁹¹– por el poder³⁹². En ese momento crucial Orígenes tuvo que sentir que el sentido de su teleología se tambaleaba. Por eso Vitier no cejó (durante casi treinta años) hasta que pudo ver identificada su teleología con la Revolución, ya en la década de los años noventa del siglo pasado.

³⁹¹ Piñera, Virgilio: “Pasado y presente de nuestra cultura”. *Lunes de Revolución*. La Habana, 18 de enero, 1960.

³⁹² Ponte describe y documenta en *El libro perdido de los origenistas*. Ed. cit., cómo esto fue un propósito muy consciente por parte de Heberto Padilla. Véase, por ejemplo: Padilla, Heberto: “La poesía en su lugar”. *Lunes de Revolución*. Ed. cit. En general, sobre esta problemática, pueden consultarse los dos libros de Duanel Díaz: *Límites del origenismo*. Ed. cit. y *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*. Madrid, Editorial Colibrí, 2009.

Al menos, desde su conversión en 1968 y hasta entonces, todo su propósito fue ese. Y lo logró, pero ¿a qué precio?³⁹³

La recurrencia del vacío, a la que alude Ponte³⁹⁴, y el empeño por encontrar un sentido, tuvo en Lezama un ejemplo paradigmático: simultáneamente, junto a algunos textos donde Lezama se esfuerza todavía por encontrar un sentido, prolongar las coordenadas de su sistema poético, sus eras imaginarias, su teleología insular, están los testimonios de sus cartas a su hermana Eloísa, pero no sólo a ella. Por ejemplo, en una carta a Carlos M. Luis, fechada en 1964, escribe: “¿A qué divinidad tenemos que hacer tantos sacrificios de tristeza y desolación? ¿Por qué desembocamos en este terrible callejón sin salida, sin vislumbres, rodeados de muerte?”³⁹⁵. Su final trágico, a partir de 1971 y hasta su muerte, fue el colofón del sinsentido, el vértigo de la nada, la opacidad del vacío, de los que sólo pudo escapar, simbólicamente, como el pintor chino del

³⁹³ Véase: Ponte, Antonio José: “Lezama en los archivos de la Stasi”. «Dossier: Cien años de José Lezama Lima. *Diario de Cuba*», 10 de junio, 2011, acaso el documento definitivo o más puntual sobre el ostracismo a que fue sometido Lezama, y que trató de minimizar Vitier. Es muy interesante la lectura de un poema de Vitier, “El desierto y la fiesta”, publicado originalmente en la revista *Unión*. El texto es el resultado directo de la discusión que hubo en el Coloquio Internacional Cincuentenario de la Revista *Orígenes*, en Casa de las Américas, en 1994, tras la lectura de “Por *Los años de Orígenes*”, de Ponte, donde se confrontó a Vitier, sobre todo *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*, con *Los años de Orígenes*, de García Vega. Vitier vio en aquel texto y en esa discusión, como en la mesa redonda donde Víctor Fowler, Rolando Sánchez Mejías y Pedro Marqués de Armas (Véase: Bibliografía general) leyeron tres importantes textos sobre Orígenes, una pugna maniquea entre el “desierto” (la crítica negadora) y la “fiesta” (Orígenes, la crítica creadora o poética), otra variante de la tradición del Sí y la del No, o del Anverso y el Reverso. En una conversación personal, Vitier, cuando me dio el poema para publicarlo en la revista, me dijo: “Fui juzgado, y fui hallado culpable”. Al final del Coloquio, en una fiesta en la Fundación Pablo Milanés, Roberto Fernández Retamar me dijo: “Ahora Cintio va a pasar por todo lo que yo pasé antes”. Con su lucidez característica, Fernández Retamar se dio cuenta, con cierto *alivio*, de que la reciente “oficialización” del discurso viteriano lo convertiría inmediatamente en el centro de la crítica y la polémica públicas.

³⁹⁴ Ponte, Antonio José: *El libro perdido de los origenistas*. Ed. cit.

³⁹⁵ Lezama Lima, José: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Madrid, Editorial Verbum, 1998.

emperador, a través de su *tokonoma*...³⁹⁶ -una suerte de reverso simbólico, poético y metafísico- y, literalmente, con su muerte –el reverso mayor.

Es, ciertamente, de esta nueva historia, de este nuevo relato, de esta nueva teleología origenistas (pues se le añadía una nueva a la ya preexistente), de la que se escapó García Vega. Por eso su discurso en *Los años de Orígenes* tenía que ser sentido como demoníaco, porque revelaba el síntoma, exponía la hipóstasis, iluminaba el mecanismo, evidenciaba la teleología, denunciaba la claudicación; y lo hacía, además, desde los mismos presupuestos originales origenistas, aquellos que se manifestaron cuando -como los describió Ponte- estaban “en el descampado, a la intemperie, arañando en la piedra del sinsentido y de la nada, angustiosamente perdidos y boqueando”, buscando desesperadamente sentido, un centro, identidad; buscando afirmar su singularidad; y cuando -como reconoció Lezama a María Zambrano- “éramos tres o cuatro personas que nos acompañábamos y nos disimulábamos la desesperación”³⁹⁷. Sólo entonces (se entiende) un enfermo, un desquiciado, un malcriado, un roñoso, un rencoroso, podía aguar la nueva fiesta origenista, podía poner en peligro “los muros de su fundación” tan pacientemente contruidos (aunque para ello hubieran tenido que negar su orfandad original). Ese era, en definitiva, el peligro del *reverso* de García Vega, quien, al marchar al exilio, regresó a aquella orfandad original, pero desde la cual

³⁹⁶ Lezama Lima, José: “El pabellón del vacío”. «Fragmentos a su imán». *Poesía completa*. Ed. cit.

³⁹⁷ *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*. Edición de Javier Fornieles Ten. Sevilla, Ediciones Espuela de Plata, 2006, p. 186.

podía (desde su fracaso, desde su “oficio de perder”) repetir con orgullo aquella frase que gustaba Lezama citar: “Todo perdido, nada perdido”. Y, como un auténtico origenista o un origenista primigenio, desde la nada, el vacío, volver a empezar.

Pero... hay otro reverso más profundo, más metafísico, pero más permanente. Es el reverso que se aprecia, *siempre*, desde una peculiar percepción de la realidad; insisto: de *toda* la realidad. “Allí van los señoríos derechos a se acabar y consumir”. No sé por qué recuerdo ahora estos versos de Jorge Manrique, o sí, aunque no pueda precisar su oscura, tremenda, significación simbólica. Es la muerte, que siempre está presente, así sea como latencia, potencia, posibilidad, en el acto más nimio, acechando, minando, devastando. La muerte, que es también para Bloom, la causa de que exista la necesidad del canon.

En cierto sentido ¿la vida y la muerte, anverso y reverso, Sí y No, no son intercambiables entre sí? Desde el planto a la Trotaconventos (“¡Ah, muerte, muerta seas...”), por ejemplo, esa certidumbre pesa, atraviesa, permea toda percepción poética de la realidad. No hay belleza que se cante, no hay júbilo, fiesta, plenitud, banquete, carnaval, que no lo sea más, que no se sienta más intensamente, sino por la presencia, aludida siempre de algún modo, de la muerte, ese reverso descomunal. Está, por ejemplo, en el llamado discurso sobre el Uno, de la *Celestina*³⁹⁸, donde se celebra la apoteosis de la fragmentación. Al cabo, todo poeta, sea creyente

³⁹⁸ Rojas, Fernando de: *La Celestina. Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Introducción de Stephen Gilman. Edición y notas de Dorothy S. Severin. Madrid, Alianza Editorial, 2004.

o no, tiene que expresar el Uno o su reverso, la multiplicidad, a través de las apariencias, de las imágenes, sólo que el que tiene fe en el Uno (llámese Dios o Naturaleza o Cosmos), tiende hacia el canto, la plenitud del lleno, y quien no, tiende hacia el anticanto, la plenitud del vacío. Estoy esquematizando. Por eso María Zambrano, cuando presentó a los poetas origenistas en 1948, en “La Cuba secreta”, escribió:

Lo cierto es que la poesía comienza –de ser por la angustia- en la de la sobreabundancia del ser y sus riquezas; no en el vacío, sino la riqueza del mundo acarreada incesantemente por los sentidos y el oscuro sentido ante esa riqueza de la “fysis” en su despertar. Bastarían la poesía de Lezama y la de Gastón Baquero para que se probara esto: que la suntuosa riqueza de la vida, los delirios de la substancia están primero que el vacío; que en el principio no fue la nada. Y antes que la angustia, la inocencia cuyas palabras escritas y borradas en la arena permanecen sin letra, libres para quien sepa algo del misterio...³⁹⁹

Pero en García Vega, a diferencia con Piñera, como ha apreciado muy bien Pintado Burgos, no hay un énfasis tan sombrío en el reverso, sobre todo en su obra de ficción. Porque hay como la mirada del niño –esa “riqueza infantil de creación”, a la que aludía Lezama en su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”⁴⁰⁰. Entonces, hay plenitud también en el reverso: hay júbilo, alegría, humor. Hay Juego. Toda su obra, desde *Suite para la espera* hasta sus últimos textos, sobre todo a partir de *Fantasma juega al juego*, ofrecen un testimonio irrefutable de esta percepción jubilosa, kaleidoscópica,

³⁹⁹ Zambrano, María: “La Cuba secreta”. *Orígenes*. La Habana, IV (20): 63-69, invierno, 1948.

⁴⁰⁰ Lezama Lima, José: “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”. En: *Querencia americana*. Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima. *Relaciones literarias y epistolario*. Edición, introducción y notas de Javier Fornieles Ten. Sevilla, Ediciones Espuela de Plata, 2009, pp. 146-156.

infantil, jovial, que convive, eso sí, con un profundo nihilismo o agnosticismo, pero que no le quita a sus “soplos”, a sus visiones, a sus construcciones autistas, ni intensidad ni penetración creadoras. A veces, se tiene la impresión de que, en el fondo, el poeta está jugando con la muerte (como demorándola, como enamorándola, como Orfeo con su canto por Eurídice ante Hades). Y recuerdo ahora la cuarteta infantil, evocada por Eliseo Diego, y también por Lezama en *Paradiso*, y que es una cuarteta anónima que utilizó como coro Alejandro García Caturla en su “Canto para cafetales”:

*Mamá, la muerte me está llamando
para llevarme al cementerio,
y como me vio tan serio
me dijo que era jugando*⁴⁰¹.

Sí, en el reverso de García Vega hay no sólo plenitud sino también misterio. Y hay desconocido y hay promiscuidad con el *otro mundo*, ni más ni menos que en las poéticas origenistas clásicas. Y hay imagen, y hay símbolo, y hay literatura, y hay, en suma, una percepción poética de la realidad. Y hay también, y muy acusadamente, esa extraña, inquietante, relación entre este y el otro mundo, entre lo cercano y lo lejano, entre lo visible y lo invisible, entre lo conocido y lo desconocido, como en el propio Lezama. Sólo que todo esto está presente o es visto o es recreado o está expuesto desde una cosmovisión y una poética y una práctica escritural diferentes. No puede confinarse, pues, su poética del reverso sólo al negativo sombrío de cualquier realidad. Acaso la

⁴⁰¹ Además de en *Paradiso*, Lezama cita esta cuarteta en un texto que permaneció inédito sobre Nicolás Guillén, “La respuesta de Guillén a la muerte”, y que recogió Iván González Cruz en Lezama Lima, José: *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*. Selección y prólogo de Iván González Cruz. La Habana. Editorial Letras Cubanas, 1993, p. 20.

diferencia esté en la trágica e intensa certidumbre de que este poeta juega al borde de un abismo hacia donde terminará reintegrándose sin esperanza de resurrección. Lo cual, por cierto, le agrega como un *pathos* mucho más trágico.

Es esta última característica, por ejemplo, la que distingue las visiones sombrías de un Diego de las de García Vega, más cercano este último al ludismo borgeano que Diego, en quien es quizás más evidente la afinidad con Borges, pero no más profunda que en García Vega. En Diego, al final de sus incertidumbres infernales, hay una fe trascendente; en García Vega, no. Baquero puede esperar que “Al otro extremo de la cuerda tiene que estar Dios, / al otro extremo no es posible que abra sus poderosas mandíbulas la nada”; García Vega siente que no está Dios y que será deglutido por la nada. ¿Dónde hay más tragedia, en García Vega, en Piñera, o en los origenistas católicos? Esta es la única pregunta que creo pertinente hacer.

La intensidad que se siente en muchos momentos de *La luz del imposible*, o de *Póetica*, de Vitier, hace indiferente el hecho de que compartamos o no sus certidumbres trascendentes, porque ellas nos atraviesan hasta el tuétano. Me sucede lo mismo con algunas visiones fulminantes de la poesía de Octavio Smith, como en su recreación del capítulo “Noche de Walpurgis” de *La montaña mágica*, de Thomas Mann, en su poema “La extraña oración”. Hay en la poesía de García-Marruz muchos momentos en que se siente de nuevo a Job fajado con su Creador. ¿Y Lezama? La grandeza trágica de toda su poesía, de muchos de sus ensayos, de *Paradiso* y *Oppiano Licario*, está más allá de toda duda. Al final, no hay

mucha diferencia, cosmovisiones o poéticas aparte o mediante. Cuando se trata de los temas fuertes, universales, el reverso, la poética de la muerte, lo atraviesa todo.

Capítulo 3

Psicoanálisis y Creación

si a lo largo de la construcción de este Laberinto voy hablando de terrores, obsesiones, y paralizaciones neuróticas, no lo hago por matizar el relato con ningún energumenismo realista, sino porque creo que no se explica, el relato del oficio de perder, sin la lucha que siempre he tenido con el Diablo (el Diablo es mi enfermedad).

L. G. V.⁴⁰²

3. 1. Freudismo, psicoanálisis, enfermedad

Hasta que no fue publicado *Los años de Orígenes* (1979) la comunidad letrada no tenía idea de la importancia que en la obra de García Vega (ese escritor “menor” de Orígenes, el discípulo joven de Lezama, Veguita, Lorencito...) tenía el componente neurótico, y, en su vida, en su vocación de escritor y en su formación, las lecturas y las terapias psicoanalíticas. Hay testimonios muy poderosos, testimonios orales, que refrendan el miedo o el rechazo que algunos origenistas tenían hacia el universo freudiano (*el pulmón de hierro*, pudiera titularse, con frase reiterada de García Vega, este síntoma origenista). Al menos es evidente el rechazo

⁴⁰² García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Puebla, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial, 2004, p. 368.

que, desde el catolicismo, tanto Vitier⁴⁰³ como García-Marruz⁴⁰⁴, aunque también Lezama Lima⁴⁰⁵, opusieron al mundo del inconsciente, y repárese en que el freudismo y toda su descendencia era parte esencial entonces de eso que suele llamarse como el espíritu de una época.

No es mi interés defender a Freud de sus detractores, ni refrendar algunas de sus posibles absolutizaciones, ni valorarlo de algún modo siquiera, sino simplemente indicar que algún *síntoma* muy profundo deben tener quienes rechazan tan tajantemente sus teorías y, sobre todo, sus consecuencias. En todo caso, ese es un mundo que no puede ser ignorado, porque forma parte de la mitología, del imaginario, de la proyección psicosocial contemporáneas. No es casualidad que María Zambrano escribiera en Cuba su libro *El freudismo, testimonio del hombre actual* (1940)⁴⁰⁶, que debió ser, por supuesto, lectura origenista, y, aunque aprecia su obra, lo ve como ejemplo de una época enferma. Tres de los movimientos más influyentes del siglo XX: freudismo, surrealismo y existencialismo, fueron ignorados o rechazados por los escritores católicos origenistas. Sólo Virgilio Piñera –ateo como García Vega– atendió al universo freudiano, y lo hizo desde otra perspectiva, la del escritor. Más allá de la validez o no de sus teorías psicoanalíticas, Freud, para Piñera⁴⁰⁷, representaba un imaginario, un orbe mítico

⁴⁰³ Vitier, Cintio: *Obras 1. Poética*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1997.

⁴⁰⁴ García-Marruz, Fina: *La familia de Orígenes*. La Habana, Ediciones Unión, 1997.

⁴⁰⁵ Véase: Arcos, Jorge Luis. *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*. La Habana, Editorial Academia, 1990.

⁴⁰⁶ Zambrano, María: *El freudismo, testimonio del hombre actual*. La Habana, La Verónica, 1940.

⁴⁰⁷ Piñera, Virgilio: "Freud y Freud", en su *Poesía y crítica*. México, Consejo General para la Cultura y las Artes, 1994.

muy importante para la literatura. No otra es la perspectiva de Bloom⁴⁰⁸, por ejemplo. La propia María Zambrano -aunque no desde los presupuestos de Freud- atendió con mucha profundidad las teorías de Jung y otros pensadores de esta estirpe y pasó una buena parte de su madurez escribiendo sobre los sueños⁴⁰⁹. El mismo Lezama supo aprovechar para su poesía, catolicismo aparte (y en él el catolicismo fue, por cierto, muy relativo), todo el imaginario que había explorado el surrealismo. En cierto sentido, Lezama ¿no encarnó una suerte de chamán?, ¿no quiso siempre tender un puente entre este mundo y el *otro*?, ¿entre lo conocido y lo desconocido?, ¿entre lo telúrico y lo estelar?, ¿entre lo visible y lo invisible?⁴¹⁰ Católico órfico, y gnóstico, lo llamó Zambrano, quien también trató de rescatar para su “razón poética”, todo ese otro mundo preterido por la razón platónica y aristotélica: el pitagorismo, el orfismo, el gnosticismo, el misticismo, el sufismo, incluso la sabiduría oriental, a la que también se acercó Lezama.

El mundo del inconsciente también había sido ese nuevo mundo (aunque muy antiguo, por cierto), *el otro mundo* (al decir de Patrick Harpur⁴¹¹), explorado por el surrealismo: el mundo de los sueños, el invisible mundo interior. Un mundo inquietante, sin duda, porque era un mundo donde parecía no tener cabida Dios. Ya no sólo el Dios cósmico había muerto, como profetizó Nietzsche, sino que la

⁴⁰⁸ Bloom, Harold: “Freud: una lectura shakesperiana”, en su *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 1995.

⁴⁰⁹ Zambrano, María: *Los sueños y el tiempo*. Madrid, Siruela, 1992.

⁴¹⁰ Véase: Arcos, Jorge Luis: “Dador o el otro mundo”. VV.AA.: *Gravitaciones en torno a la obra de José Lezama Lima*. Bajo la dirección de Laurence Breyse-Chanet e Ina Salazar. Paris, Éditions Le Manuscrit, 2010.

⁴¹¹ Harpur, Patrick: *El fuego secreto de los filósofos. Para una historia de la imaginación*. Girona, España, Atalanta, 2006.

ciencia descubría zonas donde parecía que imperaban otras leyes – era la época también de la física cuántica y de las teorías de la relatividad-, y, sobre todo, otros valores, que cuestionaban muchas de las “seguridades” o certidumbres que ofrecía el catolicismo. Era la época también del ateísmo marxista. Hay una comunicación soterrada que relaciona tanto el rechazo hacia el surrealismo como hacia el freudismo por parte de la zona católica origenista.

¿Se podría comprender el sentido de la obra de Lorenzo García Vega sin su componente psicoanalítico? Sí, se podría valorar el componente literario de su obra prescindiendo de esa lectura, pero no aprehender su sentido último. No se puede traicionar la singularidad de una obra, de una persona, de un escritor. No se podría descifrar su poética (que siempre es singular) obviando ese componente esencial ya no sólo de su cosmovisión sino de su vida misma. No es que intente reducir todo el sentido o los valores de su obra a una exclusiva recepción psicoanalítica, pero obviarla sería traicionar su centro, su naturaleza creadora incluso. No es tampoco que se tenga que tomar al pie de la letra lo que dice el autor para explicar la existencia, la necesidad de su obra. Ésta, ciertamente, reclama una lectura literaria, pero no solo “literaria”, o, en todo caso, una recepción que prescindiera de aquella perspectiva la empobrecería. ¿Acaso se podría comprender la poética de José Lezama sin su amplio fundamento religioso? ¿O la de Vitier o la de García-Marruz sin su ortodoxia católica?

Sería imposible, pues, prescindir del ámbito psicoanalítico a la hora de tratar de aprehender la naturaleza tanto de la cosmovisión como de la poética lorenziana. ¿Cómo hacerlo si el propio autor percibe la

realidad desde esa perspectiva, si su valoración no sólo de su propia obra sino de la de Lezama y otros origenistas está mediada por esa recepción como sucede en *Los años de Orígenes* y en *El oficio de perder*? Es muy interesante al respecto la opinión de la poeta Lourdes Gil, que considera que:

El *tours de force* de *Los años de Orígenes* consiste en su desafío al dictado de Sartre de que el subconsciente no posee un status epistemológico. ¿Y qué es *Los años de Orígenes*, sino el triunfo epistemológico del subconsciente, el hilvanamiento de la lógica interna, invisible, del subconsciente?⁴¹²

Sabemos, por los testimonios del mismo García Vega, que, muy joven, en La Habana, justo en el momento en que establece una relación con Lezama, se encontraba bajo tratamiento psiquiátrico, que le habían diagnosticado una neurosis obsesiva-compulsiva y le habían recomendado un tratamiento con electroshock, tan en boga entonces. García Vega ha reconocido cómo su relación con Lezama, que significó para él la verdadera entrada al mundo de la literatura (antes sus lecturas habían sido predominantemente filosóficas), lo ayudó, hasta cierto punto, a sobrellevar su profunda neurosis. Lezama estrenó con él su llamado *Curso délfico*. García Vega confiesa que se encerró en su casa durante dos años, como “un monje loco” -se describe a sí mismo de esta manera- para leer los libros que le prestaba su Maestro. De esa experiencia surgió su primer poemario, *Suite para la espera* (1948), y, en última instancia, el escritor Lorenzo García Vega. Con posterioridad, el

⁴¹² Gil, Lourdes: “Jagüey, La Victoria, Playa Albina”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21-22): 46, verano/otoño, 2001.

autor ha contado cómo volvió durante la etapa castrista (1959-1968) a recibir terapias psicoanalíticas, que continuaron a su llegada a Nueva York.

Toda la obra discursiva de García Vega da fe de sus lecturas psicoanalíticas: además de a Sigmund Freud y Carl Jung, leyó a Melaine Klein, Georg Groddeck, Otto Rank, Norman O. Brown, Ernest Becket, entre otros. Pero García Vega no lee a estos autores para tratar de recibir una ayuda clínica solamente, porque quien los lee es el escritor García Vega, que quiere, a través de ellos, comprender el inextricable mundo donde está inmerso y vislumbrar acaso el sentido de su oficio de escritor. Quiere ser consciente de sus limitaciones y, tal vez, a partir de ese conocimiento, poder encontrar en ellas un sentido creador⁴¹³.

Su caso no es desemejante a la de un poeta cubano suicida, Raúl Hernández Novás (1948-1994)⁴¹⁴, con quien valdría la pena establecer en otro momento un estudio comparado por su semejante dependencia psicoanalítica; por su profunda neurosis; por su parecida manera de convertir la enfermedad en estímulo creador; por su obsesión de regreso al universo amniótico; por su oblomovismo; por su sensación de rareza o extrañeza incesantes; por su utilización de recursos autoparódicos; por la actividad de la contemplación o de la imaginación; por la sublimación del encuentro con el ánima; por el peligro de lo confesional o tendencia

⁴¹³ En *Rostros del reverso* (p. 187), a propósito de la lectura de *The Denial of Death*, de Becker, puede leerse una importantísima reflexión de García Vega sobre este conflicto.

⁴¹⁴ Hernández Novás, Raúl: *Poesía*. Compilación y prólogo de J. L. A. La Habana, Casa de las Américas, 2007. Véase también: Arcos, Jorge Luis: "La poesía de Raúl Hernández Novás. Para una poética de la materia". *Anuario L/L*. La Habana, (23). 41-84, 1992.

autoconmiserativa; por la sublimación del yo o ego; por su fuerte ascendencia romántica; por algunas fuentes comunes (Conde de Lautréamont, Rainer María Rilke, César Vallejo, Frank Kafka, cine silente, entre otras). Lo mismo podría hacerse con otro poeta suicida, Ángel Escobar (1957-1997)⁴¹⁵, por una parecida intensidad en el habla poética y por la exposición de un mundo fragmentado, roto. Ambos, en muchos aspectos puntuales, están muy cerca de Lorenzo García Vega. Y conste que no estamos hablando de dos poetas más, sino de dos de los poetas más importantes de la poesía cubana contemporánea.

Acaso sirva un juicio de Cintio Vitier (referencia en la que acaso no le gustaría apoyarse a García Vega por sus profundas discrepancias cosmovisivas) para comprender el sentido último de lo que estoy exponiendo. En su ensayo sobre Julián del Casal, contenido en su clásico y polémico libro *Lo cubano en la poesía* (1958), escribió Vitier:

Solemos referirnos a cierta clase de artistas como seres neuróticos, desequilibrados, “raros”. Y creemos que con esos calificativos basta para confinarlos en una subjetividad cerrada, sin relación ninguna con el mundo en que vivimos. Pero ocurre que algunos aspectos, los más invisibles y por eso los más poderosos, de ese mundo real, únicamente se revelan a constituciones que según el rasero común tenemos que llamar anormales. Lo que nuestros ojos no ven, ellos lo ven, lo que no oyen nuestros oídos, ellos lo oyen. Y así resulta que su enfermiza y desquiciada subjetividad es la única vía por donde

⁴¹⁵ Escobar, Ángel: *Poesía completa*. Prólogo de Enrique Saíenz y Epílogo de Basilia Papastamatiu y Efraín Rodríguez. La Habana, Ediciones Unión, 2006.

puede llegarnos la expresión, el testimonio de realidades que sin embargo nos tocan muy de cerca⁴¹⁶.

Precisamente, uno de los *nudos* a partir del cual despliega García Vega toda su relectura de su experiencia origenista (y más, de casi toda la historia de Cuba) en *Los años de Orígenes*, está contenido en su ensayo, incluido en ese libro, aunque escrito en 1963, “La opereta cubana de Julián del Casal”⁴¹⁷.

Toda la obra de García Vega da fe de su ingente lucha por sobreponerse a sus limitaciones, a su profunda neurosis, y sacar fuerzas de ese pozo oscuro para su actividad creadora. Pero no pensemos simplemente que estamos ante un caso muy especial y que requiere por ello una comprensión también muy particular. Los argumentos que nos sirven para comprender a García Vega son los mismos que nos sirven para comprender a cualquier escritor, si bien en muchos escritores el componente neurótico no alcanza las cotas de intensidad y singularidad que adquieren en García Vega. Y otra cosa importante: es el propio García Vega quien ha desnudado en sus confesiones ese mundo suyo, quien lo ha expuesto, quien lo ha problematizado. ¿Cuántos lo hacen? ¿Cómo sería el mundo interior de Lezama, si se hubiera animado a descubrirlo? ¿Y el de Eliseo Diego, víctima de profundas depresiones? Pocos revelan sus síntomas y se atreven, a través de su exposición pública, a intentar resolverlos o superarlos. Lo importante será siempre saber qué nos conmina desde allí (como el abismo nietzscheano, que, al mirarlo,

⁴¹⁶ Vitier, Cintio: “Casal como antítesis de Martí. Hastío, forma, belleza. Asimilación y originalidad. Nuevos rasgos de lo cubano: *el frío y lo otro*”, en su *Obras 2. Lo cubano en la poesía*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1998.

⁴¹⁷ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Caracas, Monte Ávila, 1978, y Buenos Aires, Bajo la Luna, 2007.

también nos mira). De esta problemática se nutre, en gran parte, *Los años de Orígenes*, donde se analiza precisamente el peso, las consecuencias que tienen las *represiones* para comprender las diversas actitudes de un creador frente a su circunstancia.

Hay un momento tremendo en *El oficio de perder* donde García Vega se aproxima al centro de su conflicto. Primero cita a alguien (¿Ernest Becket?) que, siguiendo a Otto Rank según García Vega, expresa: “la característica más importante de la neurosis era ver el mundo tal cual es, en toda su ordenación, potencia y calidad abrumadora”⁴¹⁸. Más adelante, cita al “ranqueano” (precisa también el autor) Ernest Becket (a quien leyó mucho, comenta, cuando escribió *Los años de Orígenes*). Vale la pena transcribir la cita completa:

El mundo como es, la creación que surge de la nada, las cosas como son y como no son, esto es demasiado para soportarlo. Mejor dicho, sería demasiado para soportarlo sin sufrir un desmayo, temblar como una hoja de árbol, caer en trance en respuesta a los movimientos, los colores y los olores del mundo. Uso la palabra “sería” porque la mayoría (cuando dejamos la infancia) ya hemos reprimido nuestra visión del milagro fundamental de la creación. Lo hemos clausurado, cambiado y ya no percibiremos al mundo como experiencia nueva. A veces, podemos recobrar ese mundo recordando algunas impresiones sorprendentes de la infancia, que estaban bañadas por la emoción y la admiración: qué aspecto tenía el abuelo favorito, o cómo fue el primer amor al iniciarse la adolescencia. Modificamos estas percepciones cargadas de emoción precisamente porque necesitamos movernos en el mundo con cierta ecuanimidad, con fuerza y rectitud; no podemos marchar con el alma en un hilo, absorbiendo

⁴¹⁸ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 328.

vehementemente con los ojos cualquier cosa grande y fuerte que nos impresione⁴¹⁹.

Hay otro momento, que complementa este, donde García Vega discurre sobre la diferencia entre la neurosis y la locura. A propósito de su obsesión neurótica con una cuchillita de afeitar, aclara:

(creo que la diferencia entre un neurótico y un loco consiste en eso: el neurótico nunca deja de saber que la cuchillita de afeitar está en su pensamiento, mientras que el psicótico llega a creer en la realidad concreta de la navajita), pero a pesar de que uno lo supiera, la idea obsesiva tenía una fuerza más aterradora de la que pudiera tener cualquier fragmento de la realidad que, efectivamente, amenazara a nuestro cuerpo. // Una fuerza de irrealidad más aterradora que la que pudiera contener cualquier fragmento de la realidad⁴²⁰.

García Vega trae a colación estas citas en el momento en que está recordando su primer encuentro con *el ánima* (dice con lenguaje junguiano), una muchacha llamada Perla, la primera vez que se enamoró en su adolescencia. Pero más allá de esta anécdota, está llamando la atención sobre uno de los problemas (si no uno de los problemas primordiales) que atañe a todo creador.

¿Por qué no podemos percibir, siempre, la realidad en todo su júbilo o en todo su sombrío acontecer? ¿Por qué perdemos la capacidad para comprender el mundo no sólo a través de la razón sino

⁴¹⁹ Ídem, p. 329.

⁴²⁰ Ídem, p. 340. Sobre este episodio de la “cuchillita de afeitar” puede consultarse “Un método jesuítico” en *Los años de Orígenes*. Ed. cit. En *Rostros del reverso* (p. 168), García Vega reproduce el siguiente juicio de Musil –cuya novela *El hombre sin atributos* es ampliamente comentada–: “porque lo que distingue (...) a una persona sana de un enfermo mental es precisamente el hecho de que el sano tiene todas las enfermedades mentales, y el enfermo no tiene más que una”.

también, como inconscientemente hacíamos en la infancia, a través de la imaginación, de los desprejuiciados sentimientos primigenios, o a través de una mirada primordialmente imaginal? Si el procedimiento fundamental de la poesía (*catacresis*, según Alfonso Reyes⁴²¹) es nombrar lo que no tiene nombre, es entonces en la infancia donde estamos más cerca de una vivencia y, sobre todo, de una percepción poética. Claro, heredamos el lenguaje de los adultos, y ya empezamos así a alejarnos de la capacidad para sentir al mundo como si estuviera (es un decir) en el primer día de la creación. Acaso se refería a este conflicto Lezama cuando en su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* hablaba de “la riqueza infantil de creación”⁴²². En su diario *Rostros del reverso* (1977) expresa Gacía Vega: “Nunca he perdido del todo esta fabulación infantil. Para mí me ata a lo que es la poesía, y el no poder expresarla señala una mis decepciones ante el poema”⁴²³. Por eso el poeta, el creador, debe tratar de conservar aunque sea un residuo de aquella capacidad de asombro, de aquella sensación de extrañeza.

⁴²¹ Véase: Vitier, Cintio. *Obras 1. Poética*. Ed. cit.

⁴²² Lezama Lima, José: *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*. La Habana, Publicaciones de la Secretaría de Educación, 1938.

⁴²³ García Vega, Lorenzo: *Rostros del reverso*. Ed. cit., p. 39. Este diario es un ejemplo paradigmático de cómo sus conflictos neuróticos interfieren en su creación tanto para limitarla o condicionarla de alguna manera como para estimularla o, incluso, propiciar un tipo determinado de percepción. Hay un momento en el diario en que se pregunta: “¿Pero a qué me conducirá llevar a centrar estas páginas, en la lucha con mis conflictos? ¿Podrá esto tener algún sentido? ¡Rostros del reverso! ¿Será el diario de un enfermo?”, p. 84. En otro momento de su diario anota: “Depresión, también temor a enfermarme. No gozo, pues, a menudo, con el privilegio de poder mirar hacia la realidad: esta es la principal causa del empobrecimiento de mi capacidad para expresarme. Y así, casi siempre, mi visión poética sobre las cosas me ocurre como un relámpago, como una instantánea iluminación que, sólo por un momento, me libera de mi manera de estar enquistado”, p. 115, donde, además, se refiere a sus denominados “soplos”, que se atenderán en el acápite siguiente de este libro.

3. 2. Soplos (mito y poesía).

Escribe García Vega en *Los años de Orígenes*:

Y es del recuerdo de mi suceso prehistórico, donde veo que también me van llegando lo que llamo los soplos. Soplos cubanos, frágiles en su estar y no estar. Soplos como lámina traducida, como neblina, o como nieve en los trópicos: que casi no están, que casi están inventados. –Paisaje cubano, paisaje de exiliados, paisaje inventado. Exilio, poesía: constante de nuestra historia-, pero que se siente en lo devorador de ese escalofrío de la niña cubana, ante el volador que va a romper la luna⁴²⁴. Soplos como lo inexistente, como nuestro hablar cubano, como esa nuestra habla cubana, como ese nuestro hablar que dice a ripios, que casi no dice, que dice, en su no decir, de lo arbitrario y fragmentario, pero que también nos sorprende, y sobrecoge desde su presencia lejanía. Esos soplos los he sentido también como lo cortado y roto, por lo que ellos me llevaron al acercamiento de Vallejo, y a la búsqueda de la traducción cubista⁴²⁵.

Durante todo el libro *El oficio de perder* García Vega va recordando y reiterando la importancia que tuvieron para su formación como (futuro) escritor algunas vivencias infantiles; pero, más que la anécdota por sí misma, lo interesante es que el autor

⁴²⁴ Se refiere García Vega al conmovedor y misterioso soneto de Fernando Llés: “[Música; gritos; voladores; humo]”, al que también acude en *El oficio de perder*: “Música; gritos; voladores; humo; / vaharadas de sudor; discursos; todo / lo que es un mitin tropical, un modo / recomendable de vivir. Yo fumo // tranquilamente recostado; una / de mis pequeñas, la mayor, se agita / presa de un sueño trágico y me grita: / «Papá, que el volador rompió la Luna». // Solloza; la acaricio; calla luego; pero yo entrego / el corazón a un pensamiento grave, // y busco en el origen más remoto, / por qué aquel disco de la Luna, roto, / la hirió en el alma, como nadie sabe.” Este poema recuerda, a su vez, el de Mariano Brull: “El niño y la luna”. También, en un plano mayor de resonancias, al de René López: “Canción pueril”, y este al de Gastón Baquero: “El huésped”. Y a algunos poemas de José Martí, José Zacarías Tallet y Samuel Feijóo. Poemas como marginales, extraños, ¿soplos?, que rozan lo inexpresable.

⁴²⁵ García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*. Ed. cit., p. 328. Antes, en *Rostros del reverso*. Ed. cit., p. 135, había escrito: “Soplos: lo que siempre toco; lo que nunca me ha pertenecido. Soplos: centésimas de un rostro que vi, el aire frío que entró por una puerta, las palabras, un charquito de nieve que la noche refiere. Soplos: fragmentos del cuerpo perdido: de mi cuerpo”. Véase otra definición de “soplos” en *El oficio de perder*. Ed. cit., pp. 403-404.

recuerda la atmósfera que envolvía aquel suceso, los colores, el olor, las luces, la noche, el silencio, y, sobre todo, la sensación inexplicable de estar ante una verdadera revelación de la realidad. El suceso podía ser insignificante, pero la impresión que dejó en él fue como si accediera a una visión última o primigenia.

A este tipo de experiencias, de revelaciones instantáneas, les llama “soplos”, que no son otra cosa que la vivencia de la Poesía. La poesía, pues, como conformadora de mitos, de un imaginario que acompañará para siempre a la persona. Como un atisbo de que hay una realidad mayor u otra realidad. Sin embargo, no podemos permanecer en ese estado. Hay un pasaje en *Política del espíritu*, de Paul Valery, en su ensayo “La poesía pura”, donde se describe exactamente este síntoma. Escribe Valery:

En el horizonte, siempre, la poesía pura... Ahí está el peligro; ahí, precisamente, nuestra pérdida; y ahí, también, la meta. // Porque una verdad de esta especie es el límite del mundo; no es posible establecerse en ella. Nada tan puro puede coexistir con las condiciones de la vida. Atravesamos solamente la idea de la perfección como la mano corta impunemente la llama; pero la llama es inhabitable, y las moradas de la más alta serenidad están necesariamente desiertas⁴²⁶.

Lo que recuerda también la coda final del ensayo de Borges “Nueva refutación del tiempo”, de *Otras inquisiciones*. Luego de jugar metafísicamente con varias y diversas posibilidades para escapar de la fatalidad temporal, Borges concluye:

⁴²⁶ Valery, Paul: “La poesía pura”, en su *Miradas del mundo actual*. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1935.

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego: El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges⁴²⁷.

Un ejemplo de “soplo”: un amigo le habla en su adolescencia de la posibilidad de poder tocarle el sexo a una muchacha, y entonces escribe García Vega:

Lo que sí puedo jurar y rejurar (...) es que yo sentí, cuando Amado me habló de la posibilidad de tocarle el bollo a Mireya, no sólo la presencia de la noche y de un extraño rojo que se puso al lado de esa noche, sino como un vislumbre de ese paraíso del cual hablan los místicos. El paraíso donde la represión no existe⁴²⁸.

En varias ocasiones, en *El oficio de perder*, se detiene García Vega a recordar distintos momentos (la mayoría de ellos en su infancia) en donde accedió a esa extraña vivencia de la poesía o en donde la realidad se le mostraba de repente en una forma inusual, como dentro de un sueño despierto, como en un trance místico, o, al menos, donde sentía (dice citando a André Breton en otra ocasión en la que recuerda el tiempo juvenil del “lenguaje de clan” en “The Albert House”) que: “Hay un estado en que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo

⁴²⁷ Borges, Jorge Luis: “Nueva refutación del tiempo”. *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza Editorial, 1976.

⁴²⁸ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 338.

comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo cesan de ser percibidos contradictoriamente⁴²⁹.

Estos *soplos* son varios, y se reiteran como *mitemas* recurrentes: la nevada en el Central Australia; una noche en que vio a un fotingo parpadear con sus luces en la oscuridad; un viaje en tren que hizo a La Habana, donde veía una inquietante casita; la atmósfera de las noches en que los guajiros cubanos durante el *tiempo muerto* contaban historias; un día en que se subió a una azotea de su pueblo e imaginaba que saludaba a las multitudes; la musiquita sentimental que escuchaba en un cine de su pueblo; la noche que salió llorando del circo Harrison... Más tarde, en la adolescencia, su primer encuentro con el *ánima* (“La alucinación ante lo femenino. El *ánima*”, dice), o la anécdota con Mireya. Después, ya en la Playa Albina, la musiquita de un carrito de helados conducido por un nicaragüense; una colchoneta mojada abandonada en un solar yermo...

Es muy curioso observar en García Vega cómo, a veces, lo que propicia esos estados de conciencia alterada no es algo tan importante para cualquiera (como, por ejemplo, el encuentro con el *ánima*), sino sucesos o visiones aparentemente triviales. Entonces habría que preguntarse: ¿es que su conciencia previamente alterada los ve así, o, por el contrario, es exactamente esa realidad o situación lo que le provoca ese estado?, ¿o es una combinación de ambas cosas? Él mismo ha confesado que siempre quiso acercarse a

⁴²⁹ Ídem., p. 460.

una “conciencia husserliana”⁴³⁰. De lo que no hay duda es que García Vega comparte con cualquier verdadero poeta esos estados de extrañeza, de sobrepasamiento del ser, que están en la raíz de una percepción poética de la realidad.

En otro momento, García Vega arguye negativamente (lo hace muchas veces) sobre su no condición de poeta. Pero sus argumentos no son convincentes. Acaso por la influencia del origenismo (que fue su vivencia primigenia de la literatura), relaciona la naturaleza de la poesía con la experiencia religiosa. Pero es que la vivencia poética no tiene necesariamente que presuponer una creencia religiosa concreta. Ahora recuerdo que cuando estaba escribiendo, muy joven, mi libro sobre la poética de Fina García-Marruz⁴³¹, tenía todo el tiempo la sospecha de que, más allá de sus argumentos de filiación católica, su vivencia de la poesía iba mucho *más allá*, quiero decir, podía ser compartida por alguien que no tuviera esos presupuestos religiosos. La poesía, ella sola, religa todos los órdenes de lo real, tal y como describe Breton. Es muy curioso que durante todo *El oficio de perder* García Vega insista en negar la Poesía y, a la misma vez, no sólo la evoque sino que la describa como inseparable de su percepción, y utilice constantemente procedimientos poéticos o imaginales para tratar no sólo de describir sino de comprender la realidad. Como le sucedía a Gombrowicz⁴³² con la poesía polaca que le fue contemporánea, con la que no se identificaba, le sucede a García Vega con cierto tipo de

⁴³⁰ Ídem., p. 333.

⁴³¹ Arcos, Jorge Luis. *La obra poética de Fina García-Marruz*. La Habana, Ediciones Unión, 1990.

⁴³² Gombrowicz, Witold: “Contra los poetas”. *Ciclón*. La Habana, septiembre, 1955.

discurso lírico en general. Sólo quiero agregar que en pocas obras literarias –y no me refiero ahora solo a las escritas en verso o en prosa poética- tiene la imagen, la imaginación, la poesía, una presencia tan preeminente. Capítulos enteros o acápites de *El oficio de perder* están escritos, relatados, contruidos, con procedimientos poéticos más que propiamente narrativos o ensayísticos. Como ya se ha anticipado varias veces, su diario *Rostros del reverso* (1977) puede ser leído como un testimonio profundo de su intento por encontrar un sentido a la percepción poética de la realidad.

En otro plano, este tipo de descenso hacia las fuentes de una formación o vivencia poéticas (o del sentimiento o percepción estética de la realidad) no difiere mucho de su constante indagar en lo que Freud llamó “el romance familiar”. Además de relatar la índole de sus relaciones con su padre y su madre, García Vega va más lejos y quiere encontrar la fuente de su neurosis en esa zona de puro olvido que está en el útero materno y en los primeros años de vida. Y cita, de Lucrecio, el pensamiento preferido de Otto Rank: “Miren al niño: como un marino náufrago arrojado a la playa por la furia de las olas... después que la Naturaleza lo ha arrojado en el dolor desde el útero de su madre”⁴³³. Una y otra vez recuerda, citando a la psicoanalista Melaine Klein, aquellos fórceps que padeció en el parto como los causantes, acaso, de su neurosis posterior; o aquellas sensaciones de humedad cuando se orinaba en la cama, sucesos a los que nombra como la *protomateria* de su neurosis posterior: también entonces de su oficio de escritor, de su *oficio de perder*. Este tipo de obsesión regresiva, de retrotraerse

⁴³³ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 276.

hacia las fuentes de *su* creación también la encontramos en el poeta suicida antes mencionado, Raúl Hernández Novás. Carl Sagan⁴³⁴ ha recreado muy bien, siguiendo las teorías de Stanislav Groff, el trauma del nacimiento, y ese misterioso fenómeno que Freud llamó “el éxtasis oceánico” mientras se permanece en el útero materno, para tratar de indagar en la aparición de la experiencia religiosa. Pero una percepción neurótica del mundo también puede provenir de aquel cataclismo inicial (el parto), parece sugerir García Vega, quien cita la teoría del “inconsciente embrional” de Otto Rank que, para mi sorpresa, describe exactamente el trauma de Raúl Hernández Novás: su deseo de reintegrarse al útero materno, devolverse a la protección maternal del líquido amniótico⁴³⁵. Y comenta García Vega: “La embrionaria memoria del paraíso constituía el núcleo fisiológico del inconsciente. O sea, la histeria, los síntomas neuróticos, y aun las condiciones orgánicas, podían remontarse a esa expulsión del paraíso que conlleva el conflicto inconsciente de cómo retornar”⁴³⁶.

En definitiva, y para no insistir mucho en esto, toda la obra de García Vega parece estar orientada hacia la búsqueda de un sentido para su neurosis. Pero buscar un sentido para su neurosis es también buscar el sentido de su estar en el mundo. Sólo que esta persona llamada Lorenzo García Vega devino un escritor. Acaso exageradamente, García Vega hace derivar del conflicto rankeano neurosis *versus* arte el haberse convertido en un escritor *manqué*,

⁴³⁴ Sagan, Carl: “El universo amniótico”, en su *El cerebro de Broca*. México, Grijalbo, 1984.

⁴³⁵ Arcos, Jorge Luis: “La poesía de Raúl Hernández Novás”, en Hernández Novás, Raúl. *Poesía*. Ed. cit. Véase Bibliografía general consultada.

⁴³⁶ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 276.

algo que contradice su propia vitalidad creadora, que a la postre ilustra también el saldo creador de su lucha contra la enfermedad. Lo que no contradice es la idea, siempre en *reverso*, en la que suele prevalecer la parte negativa o sombría de todo.

Él mismo reconoce que su encuentro con Lezama prácticamente lo salvó del abismo de una gran crisis neurótica y decidió su vocación como escritor. Vocación entonces que transfiguraba sus limitaciones, su singularidad (su no poder ser normal; su no poder, como los demás, participar en la vida), a través de la escritura y, sobre todo, a través de la imaginación. Si no podía participar, confundirse, en/con la vida, entonces sería el testigo, el *voyeur*, el notario, el relator. Por eso llega un momento en que siente que la poesía en él clamaba por convertirse en relato.

Lástima acaso que su neurosis le haya impedido testimoniar, por lo general, el lado jubiloso de la vida, que sólo ha sentido, a veces, como en “soplos”, y que le condujo a estar condenado casi siempre a percibir el lado oscuro, sombrío, el reverso, o el sinsentido de la realidad. Pero que esto suceda fatalmente así no le quita a sus percepciones la posibilidad de ser lúcido, objetivo, penetrante, aunque pueda parecer a veces implacable.

3. 3. Oblomovismo

Lo que sintió García Vega a partir de su primer “exilio” (si no consideramos el primero de todos, el del nacimiento): año 1936, diez años, pérdida de la infancia, traslado hacia La Habana, comienzo de su neurosis, fue la terrible sospecha de que algo, un velo enorme, un cataclismo invisible, lo separaban para siempre del tuétano de la realidad; que la comunicación última se haría imposible; que aquellos “soplos” acaso no regresarían más, y que estaría, pues, incapacitado para participar en la realidad, a la que vería y sentiría entonces como un escenario, una representación inexplicables, un simulacro de otra realidad esencial. Como expresó Bergman de Tarkosvky, era como si sintiera que la realidad estaba en un cuarto al que él no tenía acceso. Pero, precisemos esto, él también estaba *en* la realidad, sólo que enormes parcelas de ella se le escapaban o, más exactamente, no podía vivirlas como los demás. Y, reconozcamos esto: en esa misma limitación está la fuente de su singularidad.

Porque esa terrible sospecha podía mantenerlo alerta para desenmascarar cualquier atisbo de falsa ilusión; para vivir en un estado como de perenne extrañeza; estado, por cierto, que puede ser muy productivo para un escritor, para un poeta. Ese desajuste con la vida podía transformarse entonces en una ganancia para la creación, no sólo como terapia objetivadora de su neurosis, de sus represiones, de sus mecanismos de defensa, sino, sobre todo, como posibilidad para liberarse de ellas a través de las imágenes; a través, en última instancia, de la literatura, que es una forma de actividad, de participación, de conocimiento, en/de la vida. Él ha reconocido que una vez que recuperaba las imágenes que habían quedado como

en hibernación dentro de sí (imágenes de situaciones donde no podía participar), entonces, al recordarlas, al recuperarlas con su imaginación, las sentía, dice: “con la inaudita frescura de algo que yo realmente hubiese vivido”⁴³⁷.

Me gusta calificar la actitud de García Vega como una suerte de *oblomovismo*, por semejanza con aquel personaje famoso de la novela rusa *Oblomov*, de Iván Goncharov⁴³⁸. Su divisa podría ser esa frase tremenda que dice García Vega en *El oficio de perder*: “No he empezado todavía. No debo de morir. Yo realmente no he vivido”⁴³⁹. Él ha narrado cómo, mientras estudiaba en el Colegio jesuita de Belén en La Habana, en una ocasión no pudo, como los demás niños, decidirse a bañarse (entrar) en una piscina, y cómo este hecho, como un síntoma profundo, lo marcó para siempre: le hizo sentir su rareza, su incapacidad, su anormalidad, pero también su singularidad. Hay un pasaje proustiano en *Ritmos acribillados*, donde recrea una escena de su adolescencia, que me parece

⁴³⁷ Ídem, p. 182.

⁴³⁸ La utilización de este término es completamente libre. Hoy día se habla del “Síndrome Oblomov”. Recientemente, Enrique Vila-Matas contribuyó a actualizarlo en un comentario periodístico, “La secta Oblomov” (*elpais.com*, 24 de enero de 2006). Mi referencia proviene de la lectura, en la edición cubana, de la novela rusa de Goncharov, pero también, y muy especialmente, de la versión cinematográfica de Nikita Mijalkov. “El ocio dulce y venturoso”, es un verso de Horacio traducido por Andrés Bello que recuerdo siempre. En mi interpretación, Oblomov representa la mirada poética: la mirada de la contemplación activa, vale decir. Tiene que ver, pues, con la poética de la hibernación de García Vega, como la describo más adelante. Tiene que ver, también, con la percepción poética, o metafísica, de un imposible ontológico; con esa intolerable e intensa vivencia de la caducidad; con ese turbio e insondable sentimiento de lo inaprehensible; con lo que está, a la vez, cerca y lejos... En fin, con una lucidez y sentimentalidad deleitosamente enfermas. Y tiene que ver, también, con el sentido profundo del fracaso: con la percepción de quien mira desde una suerte de “oficio de perder”. Es, en definitiva, una manera de percibir (sentir) la realidad con la que me siento profundamente contaminado: el ocio como fuente creadora de una percepción poética de la realidad, y, también, una sensación o sentimiento que pudiera describirse como un dulce (también morboso) escepticismo. Acaso tiene algo de la antigua sabiduría estoica. Es más una actitud, un sentimiento, que una filosofía.

⁴³⁹ Ídem, p. 278.

arquetípica de su síntoma, pero también un ejemplo de la más alta, intensa literatura. Haré una excepción y transcribiré completo este texto por considerarlo esencial para todo lo que he venido argumentando. Su título, “El santo del Padre Rector”:

Llega ese día, el día de fiesta en el colegio: lo siente como un frío. Sin embargo, él va también hasta allí, hasta el borde de ellos. Cerca de ellos, pero no más que para pensar en sus cosas, en sus casi cosas, en su historia. Por eso, no puede saber como son los gritos, las risas, los juegos. Y cuando el jesuita -gordo, fofo, sofocado- tira caramelos por una ventana, él se levanta con los demás, se agacha como los demás, llega a recoger bombones en un rincón; pero luego se ve, entrando en la alegría de ellos como el que desenfadadamente penetra en una casa ajena, y se avergüenza.

Ahora unos montan a caballo; otros, cerca del campo de pelota, se acercan al camión que tiene los refrescos: se sofocan, se pelean, ríen; él nunca conocerá su secreto. Pero aún insiste va a quedarse para la sesión de la tarde, ensaya una que otra carrerita y, al final, siente sobre sus brazos el forro empapado en sudor de su saco. Ellos, los otros, sin embargo, giran con una luz, con un calor distinto.

Ya, nítidos, los ve. Los precisa, los dibuja. En las filas, en el comedor o en los juegos: palpitante, un solo organismo lleno de ruido y sudor, surge de sus cuerpos unidos. Y él intenta vivir un poco como ellos. Doblar para sí, como si fuera un pañuelo, el tapiz de sus gritos. Y se acerca al banco de madera de la galería donde está sentado Ramón López: gordo, anodino, fofo, con barquillo de helado en una mano. Y se pone a imitar sus gestos de niño cándido –casi idiota-, como para remendar la soledad.

Pero, no hay salida, tiene que verlos de lejos. Tiene que ver su inmensa masa, globo de ruidos y colores fulgurantes, que suena con la nostalgia de los lugares donde no ha estado, con las risas del circo donde estuvo solo. Porque esa inmensa presencia, porque ese ruido de ellos, es la presencia y el

ruido, de una carpa grande, tan grande como el mundo, en que él no penetra.

Ahora ya es de noche. Ha terminado el día del santo del Padre Rector. Desde un pequeño paradero de tranvías –mortecina luz donde nacen chicharras, un solo banco de piedra para un viajero de humo- él, de la mano de sus padres, va entendiendo, lentamente, por la soledad, como el que escala, cautelosamente una ladera nocturna. Y no es que deje de verlos, no: sabe que están allí, en el colegio; sabe que están dentro de una carpa grande, tan grande como el mundo. Y sabe, también, que ellos han de reírse, siempre, con ruido voluptuoso y alucinante, sobre la estéril pantomima de sus gestos.

Él: soledad, títere: lanza su lamentable mimesis, cubierto con el forro empapado en sudor del uniforme de gala del colegio. Ellos: surgiendo, entrando, saliendo, por esa calle siempre prestigiosa, donde los cinematógrafos están cubiertos con la sombra de un gigante familiar.

Eso es así, lo sabe desde entonces, lo sabrá siempre. Y, cuando después de haber tomado el tranvía, apoya su frente en el cristal de la ventanilla, comprende que esas pequeñas luces que ruedan por lo oscuro de la noche, tienen la misteriosa dulzura del frío que se acepta, del frío en que se penetra por secreta vocación⁴⁴⁰.

¿Cómo no ver aquí una suerte de *Retrato del artista adolescente* cubano? De esa relación ha sido consciente García Vega y la comenta en *El oficio de perder*. Hay mucho de Joyce en García Vega. No sólo este tema universal; no sólo el resentimiento común de exiliados; no sólo cierta jovialidad, mucha ironía, sino, además, una vocación lingüística (estilística), que se manifiesta, por ejemplo, en el uso del habla popular, algo que fue menos frecuente

⁴⁴⁰ García Vega, Lorenzo: *Poemas para penúltima vez. 1948-1989*. Miami-Caracas-Santo Domingo, Saeta Ediciones, Escandalar, 1991.

en el García Vega primero (en el origenista a pesar suyo) y que se fue acentuando con el tiempo⁴⁴¹.

¿Cómo no ver aquí su *oblomovismo*? El que lo convierte en testigo, notario, *voyeur*... Hay sin duda un rencor en ese *voyeur* que mira y no puede participar, un profundo resentimiento con la vida que se escapa (además de una insondable tristeza). Por eso, a veces,

⁴⁴¹ Algo muy característico del estilo lorenziano es la constante utilización, dentro del lenguaje literario, de giros, frases populares, jerga cubana o de origen español, refranes, frases hechas, etc., toda una cultura lingüística oral, que contrasta con el lenguaje culto, que establece un contrapunto, que produce un efecto de extrañamiento, que le sirve para “rebajar” el tema, des-solemnizarlo. Una suerte de rebajamiento de lo sublime al sentido común, una suerte de efecto Sancho Panza o de efecto Celestina; una característica también de lo infantil, de lo inmaduro, de lo desaliñado de quien se precia de ser un no-escritor... A veces, estas frases o palabras se hacen tan recurrentes que sirven para identificar su estilo, su forma de percibir la realidad. A modo de ejemplo, y sin ser exhaustivo, valga esta enumeración:

había tela para cortar / la cosa se pone buena / acabando con la quinta y con los mangos / no sé ni papa / ponerle la tapa al pomo / como un tiro / a todo timbal / cursilona / hacerse el guillao / hacerse el bobo / un novelón / de medio pelo / me quedé patidifuso / una tonga / pobretones / apencar / chapar / a todo meter / ñangarismo / burujón / miedo al coco / me botó / correveidile / melodramón / andariveles / mierdanga / sin hacerle mucho coco / meterse en la pata de los caballos / chivar / chiripazo / del carajo para arriba / chorro de años / se acabó lo que se daba / que Dios nos coja confesados / pasado de la raya / en menos de lo que canta un gallo / churumbela / meterse en camisa de once varas / hasta el demonio bendito / destartalo / rebumbio / batilongo / sin ton ni son / relajo / descuarenjingo / donde el diablo dio las tres voces / berenjenal / novelón / dramón / dando brincos a todo meter / a todo huevo / como dos y dos son cuatro / un arroz con mango / revolico / la pita se enreda / guayabazos / churumbela / achuchó / chiripazo / ñoño / etc.

A modo de incitación, sólo quiero agregar una reflexión que hace Raúl Hernández Novás (César Vallejo. *Poesía completa*. Edición crítica y estudio introductorio de R. H. N. La Habana, Ed. Arte y Literatura/Casa de las Américas, 1988, pp. CXXIII-CXXIV.) a propósito del lenguaje poético vallejiano, que le sirve oblicuamente para marcar una diferencia con el lenguaje literario llamado conversacional de la poesía cubana de la Revolución, y para apreciar también el efecto literario que produce la mezcla de esas voces dentro de un lenguaje culto. Dice el crítico: “lo que diferencia a la poesía última de Vallejo, tanto de algunas poéticas de vanguardia (incluso de la propia poética conversacional representada por el poema LI de *Trilce*), como de la poética de la generación conversacionalista, es que, por más que utilice el coloquialismo, el prosaísmo, las locuciones y salidas de tono, su lenguaje nunca aspira a confundirse con el habla, sino que subraya siempre, sin discriminación de tradicionales elementos retóricos, su carácter eminentemente *literario*, de *lenguaje no común*. De ahí que Vallejo se sirva de figuras y factores rítmicos “tradicionales”, e incluso de un idioma a menudo arcaizante por el frecuente uso de elementos estilísticos como los arcaísmos, los pronombres enclíticos no utilizados ya en el habla, etc. Es en este contexto de lenguaje *literario* donde, por contraste, adquieren toda su fuerza los elementos coloquiales y prosaístas”.

percibe como *soplos*, rescoldos, residuos, restos de un antiguo naufragio, que lo retrotraen a un punto, a una encrucijada a partir de la cual su vida se convirtió en una pérdida incesante de aquella identidad original. No por gusto su prólogo a sus memorias *El oficio de perder* se inicia con la sensación de haber perdido el *sentido de la realidad*. Claro que recuperar aquella percepción es radicalmente imposible (ya él es *Otro*, como diría Rimbaud), por lo que, en cierto sentido, toda su memoria es también un ejercicio de ficción, una relectura imaginal.

3. 4. De lo inmaduro

Una buena parte de *El oficio de perder* la dedica García Vega a cuestionarse cómo puede evocar un pasado desde una percepción (y un lenguaje) ya diferentes. De ahí la extraña sensación que siente siempre de confundir el recuerdo con el sueño, la memoria con la imaginación, la realidad con la ficción. “No lo recuerdo, pero..., lo inventa un sueño, semejante al recuerdo”⁴⁴², escribe. O: “Miedo de un mundo que no se acaba de recordar, pero que tiene que haber estado ahí”⁴⁴³, precisa también. O: “recuerdo –o invento el recuerdo”⁴⁴⁴. De ahí que acoja la cita de Clarice Lispector: “Voy a crear lo que sucedió”⁴⁴⁵. Incluso, llega a caracterizar su oficio de

⁴⁴² García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 30.

⁴⁴³ Ídem, p. 34.

⁴⁴⁴ Ídem, p. 46.

⁴⁴⁵ Ídem, p. 288.

escritor como un “oficio de perder” precisamente por la mediación de su neurosis, que lo condena a ser un “inmaduro”, una criatura inacabada siempre, afirma apoyándose en la teoría gombrowicziana de la “inmadurez”⁴⁴⁶, que descubrió en su lectura de *Ferdydurke*, en la que encuentra un fuerte asidero para hacer de su síntoma una fuerza creadora: “Soy un inmaduro / (...) pero ¿lo inmaduro no será una característica de mi vocación?”⁴⁴⁷, se pregunta.

Entonces se da cuenta, cuando recuerda su vivencia adolescente de lo heroico, de que: “Como Artista, como ese escritor-no escritor que siempre he sido, siempre he tenido que ver con un sistema de heroísmo. Así como neurótico, o artista fracasado, siempre he tenido que ver con un discurso –delirio autista- que, al final, ha sido el reverso de mi sentimiento hacia lo heroico”⁴⁴⁸. Por eso le fascinan los personajes sin historia, o con historias triviales; los anti-héroes, los fracasados, los locos. De ahí a intentar también “un relato sin relato”, no hay más que un paso. De ahí también su incesante sentimiento autoparódico (típico también de Raúl Hernández Novás); su atracción por lo cómico; su acendrada percepción de lo *kitsch*. Por eso todo lo solemne, todo lo serio, le parece sospechoso, y trata de encontrar su reverso: la represión o mitificación que esconden o subliman.

⁴⁴⁶ Gombrowicz, Witold: *Diarios*. Ed.cit. Véase también: García Vega, Lorenzo. *El oficio de perder*. Ed. cit., pp. 283-4.

⁴⁴⁷ García Vega, Lorenzo. *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 45.

⁴⁴⁸ Ídem, p. 77.

3. 5. Lenguaje onírico y lenguaje enfermo

Acaso uno de los momentos más interesantes de *El oficio de perder*, es aquel donde García Vega discurre sobre el sueño del lenguaje: “la manera en que nuestro lenguaje está soñando la realidad”⁴⁴⁹. Uno de sus libros más singulares, *Vilis*⁴⁵⁰, que complementó después con su lectura de *Sobre la naturaleza de los sueños*, del mexicano (el “orinólogo”, le dice) Hugo Hiriart, proviene de su obsesión onírica. García Vega cuenta que anota en una libreta sus sueños. Vilis es como la ciudad astral de Miami, a la que llama irónicamente “Playa albina”, tipo de relación anagógica que Lezama establecería entre *lo telúrico* y *lo estelar*. Pero una de las características de su perenne poética del reverso es que García Vega es siempre implacable consigo mismo. Cuando se enfrenta a la disyuntiva de cómo recordar el pasado desde el presente, un yo anterior desde un yo actual y diferente, o evocar un lenguaje pasado desde un distinto lenguaje presente, García Vega se enfrenta a la mentira del lenguaje. Por eso recuerda siempre la frase sibilina de Lezama: *Todo poeta es un farsante*. Y, por eso, como mismo rememora cómo con sus *Espiraes del cuje* mitificó con un lenguaje origenista su infancia, ahora, en Miami, en la Playa albina (vigilia o *Disney World*), mitifica con otro lenguaje su presente, y el resultado es Vilis (sueño). “Mi lenguaje soñó en mi juventud la memoria de mi infancia, pero yo ahora, viejo albino, no podía entender ese

⁴⁴⁹ Ídem, p. 92.

⁴⁵⁰ García Vega, Lorenzo: *Vilis*. Francia, Colección Baralanube, Editions Deleatur, 1998.

lenguaje. Me encontraba, aparentemente, frente a una mitificación pasada, desde una mitificación presente⁴⁵¹, escribe. Más adelante, va más lejos y se pregunta pessoianamente, como una reencarnación fantasmal de Zequeira: “¿Soy sólo el sueño de un lenguaje? Pero ¿cuántos lenguajes me han soñado?”⁴⁵²

A la postre, lo que salva a García Vega de petrificarse, lo que le impele siempre a buscar una salida creadora, es ese espíritu crítico y autocrítico, que parece preservar siempre una visceral incertidumbre: “¿Qué puede valer –se pregunta- un oficio de perder que sólo depende de un lenguaje mentiroso?”⁴⁵³. Es por eso que pensó intitular su memorias *El oficio de perder* con la frase *No mueras sin laberinto*. Porque el laberinto ¿no es también como la garantía de permanecer en un universo abierto, soñado, vital, inmaduro, creador?

Pero lo más interesante de esa incesante alerta contra la mentira del lenguaje es su casi hiperestésica sensibilidad para tratar de detectar cuando un lenguaje corre el peligro de convertirse en forma, es decir, retórica, y traicionar entonces esa su vocación radical de inmadurez. Inmadurez: criatura informe, inacabada siempre, como la Medusa de María Zambrano⁴⁵⁴.

El momento más tópico de esta incertidumbre acaece cuando rememora el tiempo en que escribió *Espiraes del cuje*. Minado por el peso del origenismo, y profundamente enfermo, García Vega

⁴⁵¹ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed.cit., p.93.

⁴⁵² Ídem, p. 111.

⁴⁵³ Ídem, p. 95.

⁴⁵⁴ Zambrano, María: “La Medusa”. *Claros del bosque*. Barcelona. Editorial Seix Barral, 1993.

reconoce que no se dio cuenta de que también el lenguaje lo podía engañar, de que también el lenguaje podía estar enfermo⁴⁵⁵. Esto sucedió cuando, dice, “yo creía que el Lenguaje no me engañaba”⁴⁵⁶, y cuando quería “borrar ese horrible paisaje que tenía frente a mí”⁴⁵⁷ con el sueño de un lenguaje, y con “un sueño nacido de la Pobreza”⁴⁵⁸, agrega; “yo, por supuesto sabía que estaba enfermo, pero yo no podía saber que existía un lenguaje enfermo”⁴⁵⁹.

También sintió esa turbadora incertidumbre mientras escribía su diario *Rostros del reverso*:

Pero siempre temí, y sigo temiendo, que el reverso se me convierta en Forma. La Forma es fácil que se convierta en mentira, en estereotipia. Puede pasar que la inmadurez siga ahí, mientras que la Forma lo único que haga es ocultarla. Pero ¿cómo se supera eso? / Luchaba, mientras estuve con mi Diario, con el temor a un círculo vicioso que podría consistir en lo siguiente: el reverso convertido en Forma que, a su vez, se convirtiera en mentiroso disfraz de inmadurez⁴⁶⁰.

Soñar, entonces, ¿es peligroso también? Soñar y delirar pueden ser sinónimos, como trata de demostrar García Vega a propósito del origenismo.

⁴⁵⁵ En *Rostros del reverso* (p. 182) García Vega alude a una idea de Max Muller: “el mito surge cuando se ha enfermado el lenguaje”.

⁴⁵⁶ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 397.

⁴⁵⁷ Ídem, p. 396.

⁴⁵⁸ Ídem, p. 393.

⁴⁵⁹ Ídem, p. 398.

⁴⁶⁰ Ídem, p. 469.

3. 6. Poética de lo inexpresable

Esto tiene mucho que ver con su concepción no figurativa, no expresiva, del arte y la literatura. Apuesta García Vega por una poética de lo inexpresivo⁴⁶¹, o de lo inexpresable. Acaso siguiendo a Macedonio Fernández, busca García Vega aquello que queda sin expresar, o que escapa, huye, no se deja poseer (diría Lezama). Esta sensación de lo inacabado, de lo inmaduro, de lo no expresivo es constante en toda su obra. Lo curioso es que esta suerte de “estética al revés” García Vega la hace derivar de su propia vida. Y a pesar de reconocer ser un “literatoso”, trata de estar siempre alerta contra cualquier manifestación “literaria”. En esto no difiere aparentemente de la desconfianza origenista hacia la literatura, cuya naturaleza es vista como diferente a la de la Poesía. Sólo que García Vega, al detentar una cosmovisión, si no atea, al menos agnóstica, no hace depender su poética de consideraciones religiosas o trascendentes. Sí, su poética es también una poética de la encarnación, pero sin ninguna consecuencia o presupuesto teológicos. Su vitalismo no está encarnado por un espíritu santo, sino por una energía creadora, de una inmanencia y una terrenalidad radicales. Porque García Vega, en todo caso, según el imaginario

⁴⁶¹ El término lo toma directamente de Clarice Lispector, a quien cita: “A veces –a veces nosotros mismos manifestamos lo inexpresivo, el peor arte es el expresivo- en arte se hace eso, en amor de cuerpo también –manifestar lo inexpresivo es crear”; “pues cuando el arte es bueno es porque tocó lo inexpresivo, el peor arte es el expresivo”. Véase: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 445. Inmediatamente, García Vega comenta: “Para mí, el oficio de perder consiste en traducir aquello –lo inmaduro-, intraducible, que a uno le ha sucedido. / Y tener como vocación la traducción de lo que no se puede traducir, es ahora, en este Laberinto que trato de construir, saber que es lo inexpresivo lo que hay que decir”, p. 445.

cristiano, es una criatura caída. Sólo que donde un cristiano ve el pecado original, él ve su neurosis; donde un cristiano ve un misterio, él ve su enfermedad. Es, entonces, su poética, como el reverso del anverso origenista de un Lezama, un Vitier, una García-Marruz.

3. 7. Poética del reverso

Ya la crítica ha sabido ver también que esta poética invertida, al revés, no lo emparenta, sin embargo, con la poética de Virgilio Piñera⁴⁶², pues es sólo hasta cierto punto afín con la de la “oscura cabeza negadora”. Si en Piñera la inversión es simétrica, previsible (mito/anti-mito), en la de García Vega discurre por una vía que linda con *lo inexpressivo*. García Vega difiere también de la retórica piñeriana, demasiado enfática en su negación. En la poética de García Vega el juego, el humor, la jovialidad, lo surreal, son más preeminentes que en la de Piñera. Piñera busca, expresa, enfatiza lo absurdo. En García Vega lo absurdo surge con naturalidad, no tiene, incluso, ninguna connotación moral, ni siquiera antirreligiosa (como sí en Piñera). Incluso se llega a imaginar como un personaje de Becket. García Vega se mueve en un territorio donde lo nimio, lo insignificante, la trivialidad reemplazan a las “furias” de Piñera. Por ejemplo, la destartalada, cansina *playa albina* de García Vega no

⁴⁶² Pintado Burgos, Margarita: “El otro *Orígenes*: Negación y Reverso”. *La Habana Elegante*. Segunda época, (47), primavera-verano, 2010, y Rojas, Rafael: “Newton huye avergonzado” *República de las Letras*. Madrid, (114): 59-71, octubre, 2009.

tiene nada que ver con la violenta, salvaje, sombría, erótica *isla en peso* piñeriana –a la cual, por cierto, considera una imagen fallida⁴⁶³, coincidiendo en esto, aunque con diferente percepción, con Vitier y Gastón Baquero-. La playa albina es como un negativo de lo real, es la imagen de “un exilio sin rostro”, sin identidad reconocible, una suerte de “simulacro”, de paisaje de fin del mundo, de ruina de un antiguo naufragio. Pero donde Piñera vería furiosos dientes de perro, o Reynaldo Arenas vislumbraba una luna tanática⁴⁶⁴, García Vega escucha con júbilo (como un niño) el rugido de King Kong en Disney World, o mira una colchoneta mojada abandonada en un solar yermo.

Precisamente, un ejemplo soberbio de la *inversión* lorenziana es su viaje antimítico a Disney World, en Miami. Porque García hace un viaje, una peregrinación, como un antihéroe, hacia el país de los juegos de Pinocho, o hacia la Isla de Nunca Jamás (“¡Que bueno, entonces, oír los gritos de King Kong acercándose!”⁴⁶⁵, exclama como un niño en pleno paroxismo). Es como un viaje hacia lo inmaduro. Como una forma de desaprender, o acceder a un conocimiento *otro*, distinto de las cosas. Y precisa: “Pues a mí me gusta lo Pop, y me gustan las chapitas doradas, y las cajitas de Cornell, y los cómics, y hasta me gustan los *hotdogs*”⁴⁶⁶. Lo verdaderamente curioso es que, con técnica de mezcla y de superposición, intercala en el relato de su peregrinación a Disney World el recuerdo (la recreación) de sus mitos infantiles (la nevada

⁴⁶³ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 137.

⁴⁶⁴ Arenas, Reinaldo: *Antes que anochezca*. Barcelona, Tusquets, 1992.

⁴⁶⁵ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 106.

⁴⁶⁶ Ídem, p. 98.

en el Central Australia, el imaginario de los guajiros del campo cubano en las noches del *tiempo muerto*...). Hay, en el fondo, como un incesante regreso imaginal hacia el único tiempo real (por perdido, por imposible), el de la imaginación, el de la víspera, el de la infancia, suerte de “tierra prometida”. No sólo niega a la Atlántida (imagen de su Cuba perdida), sino al Exilio (Playa Albina) –y busca, anagóticamente, a Vilis, la ciudad astral de los sueños-, y entonces escribe uno de sus comentarios más desoladores: “Pues si bien es cierto que un buen número de despistados, llevados por la superficialidad (siempre la política, por muy serio que se la tome, es superficial) siguen hablando de un Tirano Máximo o de una Atlántida con la que hay que dialogar, los mejores albinos sabemos que lo único que nos queda es Disney World”⁴⁶⁷. Disney World ¿como un final *nonsense* o como otro principio?

3. 8. Poética de la hibernación

Estos viajes lorenzianos nos enfrentan con otra problemática ya esbozada aquí. Ante la falta de participación en la vida (*oblomovismo*), el testigo, el notario, el *voyeur* preserva en su memoria (adentro) el acontecer (afuera). Es su teoría proustiana de la hibernación. Todo lo que mira queda como un magma –como “larvas”, dice también- en una cámara oscura, suerte de lógamo

⁴⁶⁷ Ídem, p. 101.

reminiscente, o ese espacio-tiempo que recrea María Zambrano en *Claros del bosque*, en el capítulo ya citado sobre la Medusa⁴⁶⁸, donde palpitan las formas “informes” de las cosas que vendrán. No hay otro escritor cubano (¿hispanoamericano?) que haya sometido a la memoria (Mnemósine, madre de las musas) a tanta indagación. Compara este proceso con un proceso de destilación alquímico, en busca del tesoro: el recuerdo o relato perdido o escondido “en un cofre”, precisa; cómo ha quedado latente (la Imagen), en hibernación, dentro de sí. En *El oficio de perder* escribe:

Estoy queriendo decir que lo reminiscente que debe sustentar al Laberinto no es, precisamente, tanto el relato de los hechos de mi vida o el relato de las peripecias anecdóticas que he experimentado, como la presentación de esa materia subterránea, o de esa materia como de fondo de pozo, en que nuestra memoria última se va convirtiendo en algo que pudiera ser como si aquel *ápeiron* de Anaximandro se hiciese tangible a la manera de Kaleidoscopio interior, donde lo mezclado se mostrara como con cristalitas. ¿Se me entiende?⁴⁶⁹

Es como si lo que sustentara a su memoria fuera como esa materia oscura del universo, justamente la parte invisible, desconocida. A propósito de esta idea, leemos en *El fuego secreto de los filósofos*, de Patrick Harpur:

La teoría de la materia oscura nos dice tanto sobre el moderno inconsciente como sobre el cosmos. Jung observó que todo lo que suprimimos de nosotros se reúne en el inconsciente y proyecta una sombra sobre el mundo. La materia oscura es

⁴⁶⁸ Zambrano, María: “La Medusa”. *Claros del bosque*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1993.

⁴⁶⁹ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 174.

precisamente la sombra de la plenitud imaginativa que hemos negado a nuestro cosmos⁴⁷⁰.

Más adelante, con idea que fascinaría a García Vega, Harpur insiste, a propósito de los agujeros negros (y repárese en que García Vega utiliza la imagen de “hueco negro” para calificar al olvido – donde se pierde la información): “Es otro Mundo donde todo está, como de costumbre, invertido (...) //Es como el *sol niger*, el sol negro de la alquimia. Es una imagen materialista del Dios de la *vía negativa*, el Dios Desconocido que habita en el abismo insondable. Es una imagen negativa del Uno amado por los neoplatónicos”⁴⁷¹.

Es cierto que la memoria es un tema origenista, un tema que, cada uno a su modo, recrearon Lezama, Vitier, García-Marruz y Eliseo Diego. Pero ninguno lo hizo con la minuciosidad, la autenticidad y la radicalidad de García Vega. Bastaría comparar, por ejemplo, *De Peña Pobre. Memoria y novela*⁴⁷², de Vitier, con *El oficio de perder*, para comprobar el abismo que separa a estos dos textos. No me refiero en ningún modo a calidades literarias, sino al acendramiento cognoscitivo al que somete a la memoria García Vega. Cuando empleo la peligrosa palabra “autenticidad” me refiero exactamente al menester psicoanalítico de García Vega, ausente en los otros escritores. Ninguno de ellos enfrentó a la memoria como vía para un desprejuiciado, implacable autoanálisis. En los otros, la memoria es vía “literaria” para justificar, idealizar o mitificar el pasado. Tampoco la memoria es vía para enfrentar una

⁴⁷⁰ Harpur, Patrick: *El fuego secreto de los filósofos. Para una historia de la imaginación*. Girona, España, Atalanta, 2006.

⁴⁷¹ Ídem.

⁴⁷² Vitier, Cintio: *De Peña Pobre. Memoria y novela*. La Habana, Letras Cubanas, 1980.

circunstancia hostil, sino, en todo caso, vía para eludirla. Mucho menos la memoria es esa *terra incognita*, ese territorio latente y a la vez desconocido, ese magma indescifrable e imprevisible, venero de toda creación futura. Antes bien, es territorio cerrado, conocido, al que se puede visitar para escoger los recuerdos como en un jardín. No la *selva oscura* de Lorenzo, que se proyecta no sólo hacia el pasado, porque lo atraviesa en el presente y se abre hacia un futuro desconocido (y donde incluso, lo pasado, es también desconocido). Repito, no estoy juzgando calidades, que en los escritores mencionados sobran, sino valorando su grado de penetración y, en consecuencia, su grado de implicación con una actitud ante la vida e incluso ante la Historia.

La memoria para García Vega es la imagen del Laberinto. El laberinto como la imagen de la mente, donde se mezclan la conciencia y el inconsciente, la vigilia y el sueño, la razón y la sinrazón, y hasta la realidad de la imaginación.

Muy en consonancia con el tema de la memoria, aparece en García Vega el del olvido: “hueco negro” o “trituradora del olvido”⁴⁷³, lo llama, o, como en su texto “Cursor descontrolado”, lo describe como “su llama el Tigre de lo Invisible”, por donde, de paso, sustantiva o materializa con una imagen al olvido:

El como endiablado cursor moviéndose, rewind. Un parpadeo hacia atrás, febril, como una película. Si hubiera seguido con el mismo ritmo que tenía, habría logrado aquellas escenas silentes de mi infancia en que Tom Mix corría en su caballo.

⁴⁷³ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 174.

Pues llueve de una manera brutal y, por supuesto, el parabrisas está haciendo todo lo que puede hacer.

Me imagino que soy yo el que está en el volante: el cursar, el rewind junto al parabrisas devorando mi pasado, hasta recorrer todas las millas.

Pero nada más que en un instante coloca, ¡es lamentable!, entre tanta lluvia como está cayendo, su garra el Tigre de lo Invisible. ¡Es lamentable!

Ya que sólo esto le ha bastado al Tigre -tocar con ferocidad instantánea-, para que el cursor se convierta, junto al parabrisas inútilmente disparado, en lo que, trebejo como tareco, sólo sirve para mostrarse con ese zumbido, móvil-inmóvil, de lo que nunca volverá a dar pie con bola...

Pero olvido, también, como fuente para la creación, para la imaginación. Quiere esto decir que la obra de García Vega se alimenta tanto de lo conocido como de lo desconocido, de lo recordado como de lo olvidado. Es el sueño (la imaginación) el que une la memoria y el olvido. “¿Convertiré esta construcción del Laberinto en esa historia de los sueños que me ha traído mi lenguaje?”⁴⁷⁴, se pregunta García Vega.

El olvido es también represión, o hueco negro (evento donde se pierde la información). El olvido es dador de desidentidad: afantasma al autor. De ahí su obsesión por luchar contra el olvido (o por rescatar de éste los residuos de una realidad primordial que se encuentra velada, latente, sumergida); por autoanalizarse; por buscar el reverso oculto; por recobrar lo sumergido, lo recóndito, lo perdido, para enfrentar el presente. Ya sólo ese objetivo justifica el acto de escribir. Un buen ejemplo de cómo García Vega construye

⁴⁷⁴ Ídem, p.

un relato con el olvido es el acápite 30 de la Primera parte de *El oficio de perder*, que despliega antes de transcribir “El santo del Padre Rector”.

Ahora bien, el olvido, para García Vega, es mucho más, porque forma parte inseparable de la memoria (como anverso y reverso). Repárese en que para el autor recordar es también soñar o imaginar, suerte de memoria creadora. En un capítulo que parece dialogar con García Vega, “El recuerdo de las cosas pasadas”, Harpur evoca a Proust y se detiene justamente en los sentidos –como mismo hace García Vega: texturas, olores, sonidos, luces, sabores- como puntos de apoyo para la rememoración (que Harpur distingue del simple recuerdo⁴⁷⁵). Y comenta citando a Proust:

Y así se da cuenta de que, aunque las cosas hayan muerto y desaparecido en apariencia, mucho tiempo después “el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo”⁴⁷⁶.

Y entonces comenta algo que por sí sólo me serviría para justificar este capítulo. Dice Harpur: “En realidad, la relación entre recuerdo e imaginación está tan profusamente entremezclada que resulta muy difícil separarlos, tanto como lo sería separar, en la novela de Proust, autobiografía y arte”⁴⁷⁷.

Otros comentarios de Harpur pudieran servirnos para leer a García Vega, como cuando, a propósito del arte de la memoria, escribe:

⁴⁷⁵ Harpur, Patrick: *Ob. cit.* Todas las citas siguientes provienen de esta edición.

⁴⁷⁶ Ídem

⁴⁷⁷ Ídem

El arte de la memoria nos recuerda que ésta es un lugar dinámico, un teatro, donde las imágenes que almacenamos asumen vida propia e interactúan, como los dioses y los mitos de los que están compuestas, para crear conexiones y configuraciones imaginativas nuevas que no solamente recordamos, sino que rememoramos⁴⁷⁸.

En el acápite “Las fantasías de Freud”, insiste: “la memoria es siempre una adornadora, una creadora de mitos, una falsificadora de hechos y una literalizadora de ficciones. // La memoria es la forma que toma la imaginación cuando quiere convencernos de su realidad (...) Su realidad es mítica, no histórica”⁴⁷⁹. A continuación, y como si continuara dialogando con García Vega, escribe: “porque uno de los mitos más potentes del alma es el mito de los Orígenes, el mito de cómo empezó todo, sea la Creación del mundo o el nacimiento de una neurosis”⁴⁸⁰.

Pero ya donde la relación con la poética lorenziana se hace más directa es en el acápite “La memoria olvidada”. Dice Harpur:

Olvidar puede ser, perfectamente, un movimiento necesario (...): una entrada en la oscuridad, una pérdida de conciencia para despertar a otra diferente, la conciencia de los sueños que apenas puede recordar el cotidiano mundo de la vigilia. // Olvidar podría ser la manera de recordar del inconsciente. Cuando el alma quiere recordarnos su presencia abre una grieta en la base de la conciencia, a través de la cual se desliza lo único que absolutamente debemos recordar; y olvidamos. Olvidar lo que creemos que es importante podría ser recordar aquello que es verdaderamente importante⁴⁸¹.

⁴⁷⁸ Ídem

⁴⁷⁹ Ídem

⁴⁸⁰ Ídem

⁴⁸¹ Ídem

Y, para concluir con esta *digresión-Harpur*, agrego esta última cita: “El pasado, según parece, sólo puede adquirir realidad en el presente mediante un acto creativo de la imaginación”⁴⁸².

Es curioso que García Vega se refiera reiteradamente a su infancia viéndose como “un niño prehistórico”, en donde está implícita la idea de la infancia como Mito (ahistórica), o “el paraíso donde la represión no existe”⁴⁸³. Ya sabemos que a partir de 1936 acaeció la expulsión del Paraíso para García Vega, comienzo pues de la Historia y el Exilio: “Al salir del útero de Jagüey, entraba en la enfermedad”⁴⁸⁴. O también, dice: “era una historia semejante a la de un exilio”⁴⁸⁵. La infancia es el territorio que funciona como una suerte de reservorio para la creación y la imaginación. Territorio larval, magma creador, donde se confunden el recuerdo, el sueño y el olvido con la imaginación. Era el tiempo donde estaba sano: libre de la neurosis. El propio García Vega, citando a Ernest Becket para explicar lo que es un síntoma, le hace a su vez parafrasear a Otto Rank con la idea de este último de que “la neurosis representa el poder creador que se pierde y se extravía”. Por eso García Vega piensa que cuando ha sido creador (cuando ha escrito un libro) con posterioridad a 1936, es que ha recuperado, dice, el “sentimiento heroico de la infancia”⁴⁸⁶.

Porque el notario, el testigo no es un simple *voyeur* pasivo, sino que es un rememorador, un buzo, un arqueólogo, un ruinólogo, un

⁴⁸² Ídem

⁴⁸³ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 338.

⁴⁸⁴ Ídem, p. 133.

⁴⁸⁵ Ídem, p. 150.

⁴⁸⁶ Ídem, p. 81.

explorador del olvido, que ¿no es también una zona de lo inexpresivo o inexpresable? Acaso por eso las visiones de García Vega aparecen a menudo como fragmentadas, cortadas, y se ofrecen como en “soplos”, ráfagas rápidas, como sucesión de fotografías, y superpuestas, con expresión cubista, o, como dice también: “todo uniéndose, mezclándose, o confundándose, hasta convertirse en una imagen alucinante”⁴⁸⁷. Por cierto, la imagen del kaleidoscopio es utilizada por García Vega como una especie de instrumento analógico o nave espacio-temporal para acceder a lo desconocido, y para lograr, como en un juego, más que inventar algo, “descubrir relaciones”⁴⁸⁸.

La diferencia radical que separa al arte de la memoria (y del olvido) de García Vega del arte de la memoria origenista (con la salvedad tal vez de Lezama): Vitier, Diego, García-Marruz, radica en un punto obvio pero definitivo: el agnosticismo (o incluso ateísmo lorenziano) y el catolicismo origenista. Porque si la memoria (y el olvido) para García Vega forman parte de su exploración en su inconsciente, forman parte de su incesante autoanálisis, esto, por razones obvias, les está vedado a los otros. Sólo en la poesía (cuando no se convierte también en receptáculo de represiones, encubrimientos, sublimaciones, idealizaciones y mitificaciones) hay a veces un territorio común, una zona franca donde pueden fugazmente encontrarse, aunque para separarse enseguida, pues García Vega es el prototipo de poeta como ángel caído, lo cual está en las antípodas de los otros. Pero esto es una metáfora de Albert

⁴⁸⁷ Ídem, p. 134.

⁴⁸⁸ Ídem, p. 128.

Beguín⁴⁸⁹, porque García Vega ya ni siquiera es el ángel caído, porque, sencillamente, García Vega crea, pero no cree⁴⁹⁰.

3. 9. De lo autoparódico

Asimismo, su perpetua incertidumbre, su perenne desasosiego (y García Vega fue un gran lector de *El libro del desasosiego*, de Pessoa), lo convierten también en una criatura inacabada, inmadura. De ahí su eterna duda de si en realidad es un poeta, de si en realidad es un narrador, hasta pensar que no lo es, que es un no escritor, que sólo es un notario, un testigo. También Lezama (que siempre va más allá de cualquier simplificación, de cualquier ortodoxia), aunque tampoco se salva para García Vega de mecanismos sublimadores y auto represivos; también Lezama, repito, sintió esa angustia en su texto “Oppiano Licario”, publicado, primero, en

⁴⁸⁹ Beguín, Albert: “Poesía y ocultismo”. *Unión*. La Habana 9 (3): 63-72, septiembre, 1970.

⁴⁹⁰ En *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 528-529, dice García Vega: “No puedo pensar, ni concebir a Cristo. Es una realidad, si es que es una realidad, que no puedo tocar. (...) // Sólo puedo añadir que me acerqué a Tillich en New York, y no he dejado de sentirme cercano al apóstol de los ateos. Así, como no he dejado de considerar a Bonhoeffer: “El Dios que está en nosotros es el Dios que nos abandona”, por lo que, lo confieso, a veces no he dejado de pensar (...) en que, si alguna vez se me ocurriera rezar, sólo le pediría a Dios que me diera fuerza para ser un ateo hasta el final”. En un email que me envió el sábado 23 de julio, 2011, me escribe García Vega: “¿Ateo? No sé. Por lo menos, no tengo ninguna relación con el ateísmo de Virgilio. No tengo nada que ver con Virgilio. Ni me interesa ese mundo. Ahora doy vueltas en torno a los gnósticos. Esos muchachos me interesan. ¿Ateo? Dije que le pediría a Dios que me dejara morir como un ateo. ¿Estaba haciendo literatura? Probablemente, yo soy un literatoso. Pero..., sea como sea, lo que entiendo por morir como un ateo me acerca hasta el cajón de plomo donde encerraron a Osiris, prefiguración, según dicen de Cristo. Quizás sueño con el ateísmo como con un ascetismo total. En estas dos veces que he estado en un hospital, me he encontrado con la caja de plomo de Osiris-Cristo. Me ha dejado patidifuso. No se parecía al mariconazo católico del Sagrado Corazón, con sus ojos azules. Era otra cosa. Era un descuartizado en una caja de plomo. Pero no sigo, no vaya a ser que Finita se entere de lo que estoy diciendo, y la joda Lorenzo”.

*Orígenes*⁴⁹¹, y que después pasó a formar parte de *Paradiso*. Texto autobiográfico, sin duda (como lo es, en el fondo, también, el de Piñera sobre Lezama, “Opciones de Lezama”⁴⁹²), donde Oppiano Licario, frente a su madre y su hermana, se cuestiona el sentido de su vocación: ¿cómo será visto por los demás?, ¿alcanzará por fin su vocación un sentido? Es entonces cuando, autoparódica y trágicamente Lezama (a través de la madre de Oppiano) se percibe a través de estos posibles calificativos: “locura benévola”, “entontamiento de aciertos mágicos, inencontrables, irreconstruibles”, “un energúmeno que aúlla inconexas sentencias zoroástricas, o un cándido embaucador que regala astillas de la Tabla de Esmeraldas de los egipcios”, “un niño”, “un excéntrico candoroso”, “una víctima de la alta cultura”, “un Aladino de la filología”...

García Vega confiesa también “ese miedo que, en ciertas caliginosas noches albinas me asalta: el miedo a no ser más que el autor de textos ininteligibles”⁴⁹³. Y, ciertamente, su listado de autoparodias amenaza con ser infinito: “fabricante de textos autistas”, “escritor-no escritor”, “notario”, “voyeur”, “cómico”, “artista *manqué*”, “niño prehistórico”, “niño loco”, “monstruo”, “vampiro”, “tratadista de cosas raras”, “tratadista de cosas inexistentes”, “viejo doctor fantasma”, “extraño alquimista albino”, “delirante”, “autista”, “inmaduro”, “monje loco”, “coleccionista”, “constructor de cajitas”, “farsante”, “títere”, “payaso”, “fantasma

⁴⁹¹ Lezama Lima, José: “Oppiano Licario”. *Orígenes*. La Habana, VI (34): 322-350, 1953, y en Lezama Lima, José: *Paradiso*. Edición Crítica. Cintio Vitier, coordinador. Madrid. Colección Archivos, 1996.

⁴⁹² Piñera, Virgilio: *Poesía y crítica*. Ed. cit.

⁴⁹³ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 13.

religioso”, “pastor protestante que convive con un surrealista”, autor de “repertorios fantasmales”, “*bag boy* adicto al Sistema poético”, “idiota”, “torpe”, el que siempre “llega tarde a la fiesta”, autor de “libros mal escritos”, “arlequín de palabras”, “animal de costumbres irreales”, “místico del destartalo”, “narrador a trompicones”⁴⁹⁴, etc., etc.

Hay aquí, junto a su soterrada vulnerabilidad, mucha ironía –juego también-, y algo de la antigua actitud surrealista. Pero, también, una sabia construcción de un personaje que se sobreimpone a su autor, como su máscara literaria: máscara tragicómica, por la indiscernible mezcla de vida y literatura. Y algo queda de aquel sentimiento heroico de la infancia sobre el que García Vega ha discurrido en *El oficio de perder*.

3. 10. De lo marginal

Creo que el hecho de que su formación como escritor se cumpliera dentro del grupo Orígenes, con el que difería radicalmente, le hizo considerarse a sí mismo como un *outsider*, un marginal. En última instancia, su credo no es muy diferente al de un Gombrowicz, quien también desconfiaba de la Poesía con mayúscula y, sin embargo, como García Vega, era también un poeta. Sólo que su concepción de la poesía era completamente diferente a la del origenismo

⁴⁹⁴ Todas estas citas están tomadas de *El oficio de perder*. Ed. cit.

ortodoxo. Apartado de toda estética de lo sublime; desconfiando de lo sentimental y de la expresión de lo lírico; y sumado todo esto a su irreligiosidad, no podía conformar la imagen del poeta que proyectaba el origenismo. Acaso su diferencia más radical estriba en una diferente manera de asumir la funcionalidad de la imagen. La imagen, para García Vega, no puede conducir a suplantar, enmascarar, transfigurar la realidad última de las cosas: tiene que ser un medio para acceder, así sea simbólicamente, a ese horizonte ulterior, esencial pero vital también. Si agregamos a esto su vocación vanguardista, su obsesión psicoanalítica, y hasta una suerte de existencialismo muy peculiar (ateo, por lo demás, porque lo hay católico), entonces queda todavía más clara su diferencia o su excentricidad con respecto a Orígenes. Por si fuera poco, García Vega siempre tuvo una intensa mirada hacia lo histórico, que demuestra en *Rostros del reverso* y, sobre todo, en *Los años de Orígenes*, pero no tenía el trauma origenista (o complejo de culpa) de la encarnación futura de la Poesía en la Historia. Por ello no tuvo que adoptar ninguna *teleología insular* a lo Vitier⁴⁹⁵, o ninguna lezamiana revolucionaria *era imaginaria*⁴⁹⁶ cuando se desencantó de la Revolución cubana. Sencillamente se desencantó y se marchó. No tuvo ningún complejo de culpa y, fiel a su cosmovisión más

⁴⁹⁵ Ha sido Cintio Vitier quien derivó de una carta de Lezama donde le comentaba sobre la necesidad de crear una "Teleología insular, algo de veraz grande y nutridor" (Vitier, Cintio: "De las cartas que me escribió Lezama", en su *Crítica 2. Obras 4*. Ed. cit.) el mito de Orígenes como "una cultura para la Revolución" (Vitier, Cintio: "La aventura de Orígenes", "El pensamiento de Orígenes (En diez puntos.)", e "Introducción a la obra de José Lezama Lima", en su *Crítica 2. Obras 4*. Ed. cit., y en "Palabras finales", en su *Lecciones cubanas*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1996, entre otros textos), el mito de la encarnación futura de la Poesía en la Historia (segundo prólogo a *Lo cubano en la poesía. Obras 2*. Ed. cit.) a partir de la proyección profética o el mito de la *profecía* en Lezama (Lezama Lima, José: *Imagen y posibilidad*. La Habana, Letras Cubanas, 1981), etc.

⁴⁹⁶ Lezama Lima, José: "A partir de la poesía", en su *La cantidad hechizada*. La Habana, Ediciones Unión, 1970.

bien negativa (nunca pensó que había existido una *grandeza perdida* ni una *pobreza irradiante* ni tampoco fue dado a la utopía de creer en la encarnación de la Poesía en la Historia o en la Resurrección⁴⁹⁷), aceptó lo sombrío de la Historia como un hecho, una fatalidad. Tampoco creyó en la ontología de lo cubano, en el mito de la identidad nacional. Por ello, en *El oficio de perder*, es muy crítico con la parte de *Espirales del cuje* donde su visión se aproximaba al imaginario origenista, donde incluso llega a hablar de un “lenguaje enfermo”⁴⁹⁸, un lenguaje que lo conducía a mitificar su pasado, a eludir su parte sombría o aquellas zonas conflictivas (feas) de la realidad.

Después de todo ¿no había sentido él desde muy joven, cuando se radica en La Habana en 1936, la pérdida paulatina de su identidad?: “perdiendo pedazos de mi identidad”⁴⁹⁹, escribe. ¿No se había sentido desde entonces *ya* exiliado? En varias ocasiones refiere cómo no pudo sentirse en La Habana como parte de la ciudad, aunque, en última instancia, su más profunda extrañeza era, creo, con la realidad en general. Esa sensación puede ser devastadora: sentirse siempre “afuera”, no confundido con la realidad. Pero esa extrañeza hace que se agudice la percepción, que se vea todo como ajeno y, a la misma vez, cerca, muy objetivamente o con una ambivalencia que enriquece, matiza, la mirada. Es cierto que esa pérdida de la ilusión o esa merma de la afectividad pueden provocar un ánimo sombrío, pero eso no quita que entonces la percepción se

⁴⁹⁷ Es muy conocida la frase de José Lezama Lima del hombre, el poeta, como un ser para la Resurrección en contraposición a la frase de Heidegger del hombre como un ser para la muerte...

⁴⁹⁸ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 396-398.

⁴⁹⁹ Ídem, p. 190.

afine, se concentre. En cierto modo, es como estar siempre en un teatro porque, como diría Rilke, en una situación análoga: “Siempre hay algo que ver”-; como estar, a la vez, cerca y lejos de todo, sensación que acaso se relaciona con la cita de Goethe que evoca al comienzo de la segunda parte de sus memorias: “Cuanto poseo flota en lo distante /cuanto perdí se torna en realidades”⁵⁰⁰.

Pero esa su condición de marginalidad, o conciencia de escritor menor, o su oficio de perder, se expresa también como un rasgo formal. Al eludir lo lírico o lo sublime; al eludir el relato tradicional; al eludir, incluso, el orden racional del discurso, García Vega se sitúa siempre en un territorio informe, como al margen de los grandes relatos y de la gran tradición literaria. Simultáneamente, mina la noción de autor, y no sólo por sus percepciones autoparódicas, o por la utilización de heterónimos. Su recurrente metatextualidad, que desenvuelve como incertidumbre; su obsesiva autoreflexión sobre la construcción de su relato, secretan una duda, un desvalimiento, una vulnerabilidad (o una imposibilidad) que cuestionan todo el tiempo el poder demiúrgico del autor. Es como si afantasmara al autor. El resultado es una construcción textual caótica, que elude la consumación del sentido, como si este consistiera más en el proceso creativo que en su resultado. Esta característica, por cierto, remite a la vida; quiero decir, insufla a sus textos de una vitalidad radical. Como observa muy bien Pintado Burgos:

⁵⁰⁰ Ídem, p. 229.

Al escribir tan impuramente, revelando a cada momento la costura del relato, explicando el proceso por el cual surge una imagen, y hasta deshaciendo esa misma imagen que acababa de ser creada, el escritor libera el lenguaje de su cárcel interpretativa, dobléga su sentido, y le obliga a encarnar *lo* poético. De este modo lo literario, en tanto desposeído del artificio que lo reduce a ser "Literatura", queda como un poderoso remanente de lo vivo. Y no es que se borren los límites de lo ficticio y de lo real, es más bien que se nos permita ser testigos de una voluntad, y de una fuerza expresiva que convierte esos mismos límites en coordenadas de un mundo nuevo que sólo existe en la mente de aquel que lo imagina. Por eso todo lo que pronuncia Lorenzo, parece haber sido dicho por primera vez, aunque lo que diga sea: "mesa", "refrigerador", "patio". Esas palabras ya no pertenecen a un registro familiar, ya no significan lo que dicen, esto es, no comunican. Más bien sugieren, proponen una diferencia, y proyectan un nuevo modo de relacionarse con la palabra y con la vida⁵⁰¹.

Pero este efecto lorenziano se logra por una sabia utilización de la forma, por una poderosa conciencia estilística. Hay una retórica lorenziana. No importa que su fisonomía estilística se confunda con el desaliño, la fragmentación y caotización del discurso, porque, en el fondo, esa fractura es *la forma* que asume el reverso de un gran estilo. O de un gran autor. De manera que su poética del reverso, su marginalidad, no sólo se expresa como significado sino como significante.

Al final, queda la imagen destartalada (utilizo su recurrente expresión), casi cómica, si no trágica (o tragicómica), de un minúsculo autor con un texto que se le traslapa, se le enreda; un

⁵⁰¹ Pintado Burgos, Margarita: "Lorenzo García Vega: un paisaje imposible". *Diario de Cuba*. Madrid, 24 de septiembre, 2011.

pequeño y desvalido autor como perdido en un laberinto. Pero en ese rebajamiento, en esa minimización, se desenvuelve también una forma autotélica: una forma que llama poderosa e intensamente la atención sobre sí misma. No sobre el autor sino sobre el texto. En todo caso, es un autor fragmentado (afantasmado) en el texto. Y es el proceso de exposición del texto (como si se creara a sí mismo) lo más relevante. Texto que, además, conmueve, así sea a la manera de un Chaplin, de un histrión, de un clown, por lo que a la larga preserva, a la vez, su poeticidad y su vitalidad.

En cierto sentido, como todo escritor fuerte, García Vega nos enseña cómo leerlo. En cierta forma, crea nuestra percepción, quiero decir: crea a su lector ideal. En una entrevista que le realizara Carlos Espinosa, expresa García Vega:

Me dirijo a un lector que todavía no existe, y al cual yo tengo que contribuir a crear, en lo que pueda: el lector albino. O sea, algo así como un lector que ya vive en un paisaje extraño y que, por saberse como tal, no busca ya ninguna imposible raíz, ni ninguna imposible vuelta a una Ítaca inexistente, sino que acepta su desarraigo como rizoma al que hay que recorrer y recorrer⁵⁰².

Un lector de reversos, de márgenes, de residuos. O un lector siempre en clave de paradojales sinécdoques. Es a través de esta forma (que parece como una antiforma, o una forma herida, dañada) que García Vega trata de aproximarse a lo inexpresable. Lo inexpresable no es lo no expresivo, sino todo lo contrario. Lo inexpresable es la linde última de la expresividad: el sentido último

⁵⁰² Espinosa, Carlos: "Lorenzo García Vega ENTREVISTO por Carlos Espinosa". *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21/22). 27, verano/otoño, 2001.

siempre a punto de desaparecer. O es lo que está antes o después del sentido: su inminencia o su eco, lo que sólo existe como potencia o como residuo. A través de la parte, de lo mínimo, de lo pobre, de lo marginal, de lo pueril, de lo insignificante, de lo anodino, o de lo extraño (porque hace de la extrañeza lo natural), lo raro, lo singular, el autor pretende aludir al todo o a un sentido oculto o siempre elusivo. Porque es un sentido siempre en fuga o en diáspora. Dice Rogelio Saunders: “Relatar la fuga: eso imposible de discernir”⁵⁰³. Un sentido que sólo se muestra por su clamorosa, enfática ausencia. Un sentido fantasmal, con la apariencia del sinsentido. Porque arribar a un sentido sería como domeñar una fe en lo desconocido, como salir del laberinto, como adquirir un centro; vararse en este mundo, perder el contacto con el otro, con el *soplo* siempre latente, siempre cerca y lejos, (“que es el mismo / y es otro, como el río interminable”, diría el ciego lúcido⁵⁰⁴): sería, pues, como detener su memoria creadora, rememoradora, interrumpir su hibernación.

Ahora quiero agregar como una digresión que me parece oportuna sobre esa ambigua relación entre el sentido y el sinsentido -como la que hay entre lo inexpresivo, o inexpresable, y lo expresivo o expresable. En muchas, muchísimas ocasiones, en los textos de García Vega, se reitera un procedimiento retórico, cuando ante cualquier conato de relato o instantánea visión el autor interrumpe su discurso y se pregunta: *¿Qué significa esto?*⁵⁰⁵, como si el propio

⁵⁰³ Saunders, Rogelio: “Cuerdas para Lorenzo”. *La Habana Elegante*. Segunda época, (38), verano, 2007.

⁵⁰⁴ Borges, Jorge Luis: “Arte poética”. *Obra poética. 1923/1985*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1989., p. 162.

⁵⁰⁵ Utilizo esta frase como paradigma general aunque el autor utiliza también otras frases semejantes.

autor fuera sorprendido por una visitación incondicionada o desconocida de la realidad. Y, en la mayoría de las ocasiones, no responde la pregunta o, sencillamente, la responde con otro relato o visión, como superponiendo a una incertidumbre, a una extrañeza, otra incertidumbre, otra extrañeza. Aquí hay varias posibilidades simultáneas de interpretación. Por un lado, el autor marca la extrañeza de lo real (por insignificante que sea el relato o la visión), sugiriendo esa como sobreabundancia de sentido que pueden secretar las cosas desde su inextricable materialidad, aproximándose así a lo inexpresable. Por otro, ese sinsentido nos remite también a un límite, a un umbral como intraspasable. Pero esto sucede no sólo porque las cosas nos puedan comunicar un sinsentido ontológico, sino porque es, por el contrario, su exceso de sentido lo que provoca esa como suspensión, esa extrañeza, ese limbo donde las cosas son y no son: están, a la vez, cerca y lejos, y, en definitiva, donde su sentido o su sinsentido son nociones relativas o intercambiables. Es como si una desmesurada, intensa, casi autista, búsqueda última, radical de sentido nos arrojase a un paisaje imposible, a una aporía. Esto, sin duda, dota a las cosas más insignificantes de un como exceso de materialidad, de una sugerencia *indecible*. Y es indecible o inexpresable por ser exactamente tan expresiva; tanto, que suele convertirse en su contrario: la inexpresividad, esa suerte de mudez ontológica, de vacío indescifrable, a la vez misteriosa y tangible. Esta reflexión me recuerda otra de García-Marruz sobre Lezama, que creo pertinente citar aquí:

Esta poesía tachada de oscura, de hiperbólica, de excesiva, nos da de pronto algo poco frecuente en los predios abusivamente

liricos de la poesía, la corporeidad de las cosas. Las vemos con una netitud que parece que se toca. No su interpretación, no su comentario, sino un cuerpo que no precisa ser comprendido. ¿Quién comprende a una silla, a un frutero, a un astro? La costumbre de verlas nos hace olvidar que a veces ellas son una mancha de color para nosotros, el comienzo de un pensamiento que no les concierne o una forma que no significa. En realidad las cosas son endemoniadamente oscuras. A veces nos alargan un brazo, un color o una indiferencia, otras un exceso, una jocosidad inatendida⁵⁰⁶.

En unas palabras de presentación de una lectura de García Vega (“Taller del desmontaje”⁵⁰⁷) en *La Casa Encendida*, de Madrid, el 9 de junio de 2008, escribí:

Está en un laberinto. Pero ciertamente ¿quiere llegar al centro?, ¿quiere salir del laberinto? *No mueras sin laberinto*, le susurra una voz desconocida que se parece a la propia. Quiere, en definitiva, ¿centrarse o salir? No lo sabemos con certeza. Acaso él tampoco.

Es Lorenzo García Vega. Destinado a permanecer siempre en un umbral, en una encrucijada, en una temblorosa frontera o, acaso más exactamente, en un viaje incesante. Sin embargo, a diferencia del personaje de Kafka, siempre frente a la puerta de la Ley como un mendigo, este hombrecito parece disfrutar de su laberíntica periferia. Es que no conoce otra cosa. Sí, dicen que hay un centro, pero ¿quién ha estado en él? Nadie ha soñado con un Centro, ha arrancado allí una flor y la ha conservado al despertar. Entonces, desentendido para siempre del Cielo, este hombrecito se sabe un fragmento de algo desconocido, y, como tampoco cree en Dios (porque si fuera así al menos creería en un centro), entonces el libre albedrío no es un don concedido sino un furioso e incesante devenir. Inmerso, pues, en ese río salvaje, él, de alguna forma, es su propio dios (un dios “que se padece a sí mismo”).

⁵⁰⁶ García-Marruz, Fina: “Por *Dador* de José Lema Lima”. VV.AA.: *Recopilación de textos sobre la obra de José Lezama Lima*. Ed. cit.

⁵⁰⁷ García Vega; Lorenzo: “Taller del desmontaje”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Ed. cit.

Pero una realidad sin centro disuelve las jerarquías. Todo, entonces, puede acontecer. Todo es un *collage* perpetuo, o un cubismo relativista. Claro, es como el principio de incertidumbre. Pero no es sin embargo un simple caos. No existe un caos simple, por lo demás, porque ¿no hay un orden secreto en el caos? Él se reconoce una mancha, un borrón, un error quizás, un turbio fragmento, pero eso no le preocupa demasiado. Sabe que cada paso que da, cada tropezón, cada caída, es un encuentro con lo desconocido, una sorpresa, una epifanía. Ha oído decir que el centro es la armonía cósmica, pero él, de cierta manera, en su eterno arrabal, juega a inventarla siempre, por lo que entonces no hay una armonía clara y distinta sino muchas y todas diferentes. No dice como Bacon que *todo azar tiene su justificación* (frase que le gustaba citar a Lezama), porque le interesa en todo caso el azar mismo pero nunca su justificación. En todo caso, padece de como un insondable tedio o cansancio metafísico que le impide narrar (reconocerse en) una historia a la manera clásica y mucho menos definir. O es que ese tedio o cansancio ha encontrado en el juego su liberación. Lezama también hablaba de *experimentar al azar*, y tal vez eso sí le interesa. El placer de jugar: una plenitud que, como sabemos, no necesita ser definida, aunque no pueda prescindir de ciertas convenciones.

En cierta forma, Lorenzo es su propio *aleph*. Lezama, tan surrealista a veces en su escritura, le opuso serios reparos al surrealismo: *racionalismo del inconsciente*, decía. Pero es que a Lorenzo no le interesa racionalizar nada. Sus inventarios o catálogos son caóticos por naturaleza (pensé decir, *naturales*). Pero ni siquiera sus *collages* o su percepción cubista de la realidad acontecen para buscar una armonía secreta. Si esta emerge a veces de sus construcciones o, mejor, de sus deconstrucciones, es como por añadidura. Porque a Lorenzo le interesa sobre todo preservar un ámbito de libertad; no una libertad que suceda por el conocimiento de la necesidad, sino una libertad bárbara, que se baste a sí misma, que no necesite justificarse por un centro último⁵⁰⁸.

⁵⁰⁸ Arcos, Jorge Luis: "Lorenzo García Vega. De la angustia de la culpa a la inocencia irónica". *Caleta*. Segunda Época, Diputación de Cádiz, (15): 227-228, 2009.

Precisamente una de sus angustias más obsesivas es que aquella forma suya, abierta y como destartalada, se adueñe de un sentido suficiente y se convierta en centro; que lo traicione, como sucedió con *Espirales del cuje*, cuando el autor comprendió, posteriormente, que lo había traicionado su lenguaje; que su lenguaje (también) podía estar “enfermo”, convertirse en mentira poética, que pudiera encarnar en una forma que terminara por interponer un velo entre él y la realidad... Porque siempre hay el peligro de que la forma se convierta en retórica, se torne previsible, o de que la forma oculte la vida. Algo semejante fue lo que le criticó Piñera a Lezama en “*Terribilia meditans*”⁵⁰⁹.

Cuando Saunders se refiere en sus textos sobre García Vega a “el brillo engañoso de la forma”, escribe: “Lo que se trata de evitar, pues, es el arte en tanto soberbia que corre el peligro de volverse la forma altamente sofisticada de Kitsch (y al revés: encarar el Kitsch como lo que el arte no puede eludir”⁵¹⁰.

Pero ¿no muestra entonces también ese *nonsense*, ese su sinsentido formal como la sustancia de la nada, del vacío? Sinsentido creador; poética del reverso, o del revés, al revés. Es por eso que el ensayista y crítico Víctor Fowler aprecia que en *Fantasma juega al juego* (1978): “la desviación del núcleo origenista se intensifica en la

⁵⁰⁹ Piñera, Virgilio: “*Terribilia meditans*”. *Poeta*. La Habana, 1942-1942. Puede leerse también en Piñera, Virgilio: *Poesía y crítica*. Ed. cit., p 173. Dice allí Piñera: “Lezama, tras haber obtenido un instrumento de decir, se instala cómodamente en el mismo y comienza a devorar su propia conquista. Después de *Enemigo rumor* –testimonio rotundo de la liberación- era ineludible haber dejado atrás ciertas cosas que él no ha dejado. Era absolutamente preciso no proseguir en la utilización de su técnica usual; hacer un verso más con lo ya sabido y descubierto por él mismo, significaba repetirse genialmente pero repetirse al fin y al cabo.”

⁵¹⁰ Saunders, Rogelio: “Cuerdas para Lorenzo”. *Ob. cit.*

multiplicación de las imágenes del vacío, rotura y residuo que usa el poeta para referirse a sí mismo o a las cosas”⁵¹¹.

Y habría que preguntarse también cómo es posible que, a través de una radical *tabula rasa* de todos los tradicionales recursos para desenvolver un poema, un relato, un ensayo, García Vega termine produciendo un intenso efecto literario ahíto de vitalidad. Acaso esta fue la lección que le dejó su acendrada lectura de Vallejo (su otro oculto maestro): hacer de lo marginal, de lo pobre, de lo nimio, una energía creadora.

Pero esa condición y esa percepción marginales ¿no son también el resultado de la singularidad de su naturaleza y de su percepción “enfermas”? Claro que la “enfermedad”, por muy importante que sea para comprender al escritor, en última instancia, es irrelevante a la hora de apreciar su creación. Ésta, en cierto modo, se independiza de su creador, aunque pueda ser su substrato, y se adueña de una intensidad y de una como materialidad extraña –diría Lezama: tan increada como creadora-. Por cierto, en una suerte de poética de su heterónimo Doctor Fantasma, el propio García Vega juega con una de las proposiciones del sistema poético lezamiano, y recreando la frase: “Si la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza”, expresa su reverso: “Como la verdadera Naturaleza se ha perdido, sólo Fantasma puede llegar a ser naturaleza”⁵¹². Y donde Lezama sitúa a la Imagen, que es para él naturaleza sustituida; promesa de resurrección; vacío que es colmado; caos que

⁵¹¹ Fowler, Víctor: “De un notario incómodo”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21/22): 40, verano/otoño, 2001.

⁵¹² García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 504.

se convierte en cosmos, o sinsentido en sentido primordial, García Vega sitúa a su heterónimo fantasmal... Es lo mismo que hizo con las eras imaginarias de Lezama, pues si éste decía que su última era imaginaria la comenzaba José Martí y la culminaba la Revolución, “alba de una nueva era poética”⁵¹³, como un canon que se cierra sobre sí mismo, entonces García Vega terminaba abriendo ese canon, e inaugurando, irónicamente y como en clave de reverso, otra era imaginaria: la del exilio sin rostro, sin identidad, en Playa Albina.

3. 11. Heterónimos

Otra zona muy vinculada a su neurosis es la que tiene que ver con sus llamados heterónimos, porque ellos nacen no con un propósito literario sino como un mecanismo de defensa en su vida. García Vega cuenta con prolijidad ese angustioso proceso mediante el cual mimetizaba personas o personajes (locos, personajes cómicos, anti-héroes o personas insignificantes), ejemplo también, dice, de cómo ponía “al servicio de lo creativo las posibilidades de mi enfermedad”⁵¹⁴. Mimetiza (mediante cenestesias, esterotipias, fetichismos), incorpora a Groucho Marx, a Laurel and Hardy (en La Habana), a M. Hulot (en Nueva York), o hasta a Mister Bean (en Miami), o a un heterónimo religioso o pastor protestante o a su

⁵¹³ Lezama Lima, José: “A partir de la poesía”. *La cantidad hechizada*. La Habana, Ediciones Unión, 1970.

⁵¹⁴ Ídem, p. 282.

heterónimo autista o un vampiro o a “el monje loco” –lo que llama sus “ceremoniales autistas”-, o luego crea personajes literarios: doctor Fantasma, o Tokol, Constructor de Cajitas... Pero, a diferencia de Pessoa, sus heterónimos literarios no difieren mucho entre sí. En el fondo, es siempre un mismo personaje: el propio García Vega (“¿un heterónimo o soy yo mismo?”, se pregunta sobre Fantasma⁵¹⁵), sólo que con distintas historias o diferentes obsesiones; lo que tiene que ver también con su idea ya comentada de los distintos yos según las distintas etapas y lenguajes de su vida y de su obra. Por eso, en una ocasión, se ve como un “orteguiano novelista de sí mismo”⁵¹⁶. Esto lo complejiza aún más con una reflexión de Barthes sobre la diversidad simultánea de cuerpos⁵¹⁷. También, imaginalmente, divide su vida, siguiendo al mitógrafo español del siglo XVI, Juan Pérez de Moya, de la siguiente manera:

 Mi infancia es la cabeza de oro; después, 1936, la adolescencia, en la edad de plata; después mi juventud (para llamarla de alguna manera) con la edad de cobre; después, el hierro puñetero de mi madurez sin madurez, en la edad de hierro; hasta que, por último, aquí, en la Playa Albina, gozando de la edad del barro...⁵¹⁸

Y, a su vez, cada edad tiene su lenguaje; y, entonces, cada lenguaje, una percepción diferente. De manera que no hay un autor, sino varios; cada uno con su propio lenguaje, con su propia percepción

⁵¹⁵ Ídem, p. 510.

⁵¹⁶ Ídem, p. 115.

⁵¹⁷ Ídem, p. 220.

⁵¹⁸ Ídem, p. 54.

de la realidad. De esta forma, hay una multiplicidad de perspectivas autorales, y una incesante invención del discurso.

Los heterónimos de García Vega encarnan también, en cierta forma, al personaje que el autor proyecta afuera. En cierta forma, al objetivarlo, al romper el causalismo sujeto-objeto⁵¹⁹, lo libera de sus limitaciones; lo convierte en un ente extraño, imprevisible. En ocasiones, al asumir la identidad de un personaje que el autor desconoce, sólo puede brindarle una identidad a costa de inventarla, imaginarla, soñarla; aunque, como también sucede, el personaje puede no tener, sencillamente, ninguna identidad, y desencarnar, entonces, en un no-personaje.

3. 12. Del reverso u oficio de perder

También, muy vinculado a esto, funciona su idea clave de concebir el oficio de escritor como un *oficio de perder*, de donde deriva finalmente su conciencia de no ser un poeta o un narrador, sino un notario, etcétera, en última instancia, un perpetrador de textos, un constructor de artefactos. Si parte, como ya veíamos, de su búsqueda de lo no expresivo o lo inexpresable, entonces los discursos líricos o narrativos tradicionales no se ajustan a sus expectativas escriturales. García Vega es muy preciso en la fuente de esta perspectiva: Macedonio Fernández. En *El oficio de perder*

⁵¹⁹ Véase la poética de Fantasma en el capítulo siguiente.

reproduce esta cita de Fernández: “...el cuento sin literatura, incongruente casi y sin elegancias y que por lo mismo deja irritablemente grabado el solo hecho esencial”⁵²⁰. De donde deriva, también siguiendo a Fernández, su idea del personaje “incompleto” o “inexistente”⁵²¹. Por eso cita también una sentencia del portugués Santa Rita Pintor: “Sólo admitía un género de literatura, la literatura que no se podía narrar”⁵²². O: “ser narrador-no narrador de lo que no se puede narrar”⁵²³.

Muchas son las ocasiones en que García Vega arguye sobre esta poética (también) del reverso. Por ejemplo, cuando se refiere a su gusto por las vidrieras: “espectáculos como para que nadie lo vea”⁵²⁴, o las más frecuentes: “relato sin relato” o “relato autista sobre cosas que no se pueden decir”⁵²⁵. O: “hacer un buen libro mal escrito”⁵²⁶. Más interesante es cuando escribe: “Una novela como sobre una novela que no acaba de ser novela. // Una novela sobre una novela que no es”⁵²⁷. Incluso, hasta en la escritura de sus memorias se disculpa constantemente ante el lector por la extraña naturaleza de su texto que, a veces no narra, no sigue un orden cronológico o este es alterado constantemente, y elude conscientemente el contexto; incluso, llega a decir: “no es de mí, sino del texto, de lo que debo hablar”⁵²⁸. En otro momento, alude al carácter fragmentario de sus memorias...Todo este discurso,

⁵²⁰ Ídem, p. 496.

⁵²¹ Ídem, p. 498.

⁵²² Ídem, p. 496.

⁵²³ Ídem, p. 497.

⁵²⁴ Ídem, p. 16.

⁵²⁵ Ídem, p. 242.

⁵²⁶ Ídem, p. 140.

⁵²⁷ Ídem, p. 520.

⁵²⁸ Ídem, p. 309.

profundamente irónico, pudiera llevarse hasta su mayor tensión a partir de la cita de Alain Robbe-Grillet que preside *El oficio de perder*: “El verdadero escritor no tiene nada que decir”. Por cierto, la lectura del diario de Robbe-Grillet, *El espejo que vuelve*, fue decisiva para García Vega.

Ahora bien, todo esto es muy fácil de comprobar tanto en sus memorias, como en sus ensayos o relatos o en esos textos suyos inclasificables, donde el influjo de sus lecturas del autor de *Museo de la Novela de la Eterna* es muy apreciable. Lo interesante es su necesidad o sentido últimos. Por un lado, su poética de lo inexpresivo o inexpresable: “Para mí, el oficio de perder consiste en traducir aquello –lo inmaduro-, intraducible, que a uno le ha sucedido”⁵²⁹. O: “la traducción de lo que no se puede traducir”⁵³⁰. O: “saber que es lo inexpresivo lo que hay que decir”⁵³¹. O: “ya llegado a esta construcción del Laberinto, en Playa Albina, acabo por alcanzar la sana convicción de que no hay que expresar nada”⁵³².

Por otro, aquí funcionan también las consecuencias que se derivan de su *oblomovismo* ya comentado. Hacia el final de *El oficio de perder* se refiere a “lo invivido”⁵³³. Y, como se puede apreciar en toda su obra, su percepción es al revés, la del reverso (llega a hablar incluso de una *semántica* del reverso).

⁵²⁹ Ídem, p. 445.

⁵³⁰ Ídem.

⁵³¹ Ídem.

⁵³² Ídem, p. 462.

⁵³³ Ídem. Dice: “... aquella zona de lo invivido, en mi cuerpo. Camino entre lo que no pude vivir”, p.565. Aunque las experiencias *a lo Oblomov* recorren todo el libro.

3. 13. No mueras sin Laberinto

La imagen del laberinto es la imagen de una construcción, una invención incesante. El Laberinto (de su memoria, de su vida, de su escritura) se va haciendo a la misma vez que lo va escribiendo, recordando, recreando, soñando (sus pasillos, sus galerías se van abriendo y cerrando, se van haciendo y deshaciendo). ¿No nos dice también que Dédalo, el constructor del Laberinto, “es de materia volátil”⁵³⁴, y que “en busca de mi expresión, voy hacia delante, hacia atrás, y hasta hacia los lados”⁵³⁵? Por eso su obra nunca se cierra, nunca culmina: es una obra inacabada siempre. Curioso esto, porque una de las características, según Bajtin, de la novela contemporánea es esa condición abierta, proteica, polifónica, proyectiva, inacabada... Pero, además, en la construcción de su obra, de su laberinto, García Vega introduce un elemento todavía más aleatorio, más perturbador. En su laberinto, como en los sueños, la realidad es simultánea (pasado, presente y futuro), aunque no sólo temporal sino espacialmente, es decir, no sucesiva.

En una de las pocas ocasiones en que García Vega pretende describir de algún modo su poética, en “Taller del desmontaje”, se refiere a la idea del *rizoma* de Deleuze y Guattari:

⁵³⁴ Ídem, p. 160.

⁵³⁵ Ídem, p. 111.

El rizoma.- El rizoma, eso es de lo que hablaron Deleuze y Guattari. Ellos dijeron que la estructura del pensamiento estaba dominada por el delirio arborescente, por el delirio con las raíces. Yo también me he pasado la vida con todo eso, que ahora me parece espantoso, y que consistía en buscarse las raíces. Buscarse las raíces, o rascarse el ombligo; pasarse la vida en eso. Pues yo me pasé la vida con las obsesiones, con una cuchillita de afeitarse, y con el psiquiatra, y con el Edipo, y con la búsqueda del árbol conque me podría identificar. Me pasé la vida y ya desde el principio, en mi juventud, escribí mi libro sobre mi infancia, las *Espirales del cuje*, donde traté de describirme como si fuera desde lo arbóreo. Muchos años en eso, pues. Pero después, al comenzar a escribir mis memorias —*El oficio de perder*—, mi búsqueda, sin que yo lo supiera conscientemente, se dirigió no hacia las raíces, sino hacia el Laberinto. Incluso llegué a pensar en otro posible título para el libro que estaba escribiendo: el título sería *No mueras sin Laberinto*. El deseo, dijeron Deleuze y Guattari, no estaba en las raíces, en el complejo de Edipo, sino que estaba horizontalmente creado. Creado horizontalmente, creado en el Laberinto, me fui diciendo yo, mientras fui escribiendo *El oficio de perder*. Me fui diciendo, y fui buscando un Laberinto —*No mueras sin Laberinto*— durante todo el tiempo en que estuve escribiendo mi libro; pero nunca hasta ahora, hasta el momento en que terminé el libro, y en que después que lo terminé me tuve que someter a cuatro bypasses, supe que, contrario a toda persecución de las raíces, de lo que se trataba era de la búsqueda del rizoma, o sea, se trataba de eso que no es una raíz como la que busqué en mi libro de juventud *Espirales del cuje*, sino que se trataba de una red de raíces, ninguna de las cuales llegaba a ser el Centro⁵³⁶.

Laberinto poético (y plástico), pues. Si a esto le agrega su técnica de la superposición, y yuxtaposición, también espacial y temporal, entonces el fruto es una analogía inextricable, un collage, una mezcla alquímica, kaleidoscópica, que destila una imagen cubista de la realidad, una imagen plástica.

⁵³⁶ García Vega, Lorenzo: "Taller del desmontaje". *Ob. cit.*

Lo interesante de este tipo de construcción textual es que participa también de una naturaleza poética (imaginal). Como todos los textos de García Vega están mediados por una incesante ironía, la poderosa presencia de elementos mitopoéticos en su discurso (desde cierto punto de vista, muchas zonas de *El oficio de perder* pueden leerse como una vasta narración poética), se adueñan de una como deliberada ambigüedad. A pesar de que García Vega dice ser un escritor-no escritor; a pesar de tratar de construir un relato sin relato; a pesar de desconfiar siempre de la Poesía, con mayúscula, y de insistir en ser nada más que un notario, un testigo (o un artista *manqué*, un poeta y narrador fracasados), y de calificar su oficio de escritor como un oficio de perder, su obra se erige desde procedimientos narrativos y poéticos de una gran complejidad. Sólo que funcionan como al revés, quiero decir, por vía negativa, desde el reverso. “Me han sucedido las cosas de una manera que pudiera calificar como al revés”⁵³⁷, confiesa. Donde otro busca trascendencia, él se atiene a lo inmanente. Donde otro añora un centro, él prefiere un arrabal. Y por eso su laberinto carece de centro: está tan descentrado y es tan cambiante y dinámico como su propia vida (como su propia obra también).

Detengámonos ahora en un poema de García Vega, publicado en la revista *Orígenes*: no para analizarlo, sino para que sirva de introducción a un comentario posterior sobre su poética profunda:

⁵³⁷ Ídem, p. 66.

Túnel

*Túnel de mi espera, ¿Por qué tu noche labrada
de equívocas cenizas? ¿Por qué tu noche sostenida
por el tributo oscuro, extinguido? (Mi vida
perdiéndose por tus rotas imágenes) Oh morada,*

*¡oh silencio! ¿acaso anhelada? ¿acaso en el recodo, mía?
Si estabas, todo temblor, como un engaño,
a romper las esquinas de mi sueño. Si estabas por el regaño
de tus paredes rotas, espectrales. Sí, y retenía*

*tu fulgor la extraña tarde, como una bella
sensación de hastío. (un soplo cansado colora
este último tributo de mi frente a tu enjuto*

*sueño ironizado). Oh leve, oh grande, oh aurora
de lo extraño, oh túnel: rompiendo en el instante, con la
estrella
tenaz de tus insomnios, el hosco fulgor de mi tributo⁵³⁸.*

¿No es como la percepción del minotauro en el Laberinto? Porque el Laberinto no está separado de la vida. En realidad, el Laberinto está afuera⁵³⁹. Pero ese afuera sólo puede ser mirado desde la oscuridad de su mente. Es la proyección de su mente. El mundo bulle afuera con su algarabía y con su luz (el juego ¿no es como la añoranza de su niñez?) pero adentro (o en sus ojos) hay un vértigo, un abismo, un mundo al revés, y hay un silencio, un color oscuro y hasta un sonido sin color. Recuerdo ahora la versión de Julio Cortázar del mito del minotauro en *Los Reyes* (Buenos Aires, Gulab y Aldabahor, 1949) –hay otra conocida versión de Borges, “La casa de Asterión”-: Teseo volverá a la luz como un héroe porque el

⁵³⁸ García Vega, Lorenzo: *Poemas para penúltima vez*. Ed. cit.

⁵³⁹ Dice García Vega en *El oficio de perder*: “Estoy dentro, tratando de construir el Laberinto que está afuera. O al revés: estoy fuera, tratando de construir el Laberinto que está dentro. O lo que sea”, p. 312.

minotauro se dejará vencer pero a condición de reinar para siempre en los sueños de los hombres. Y agrego yo: ¿Quién gana y quién pierde? Ambos. Teseo se quedará con el ánima, Ariadna (porque ¿quién sino el Héroe puede quedarse con el Ánima?⁵⁴⁰), la cual, en última instancia, tiene algo del minotauro (es su hermana), y el minotauro con la creación oscura. El minotauro, pues, reinará en el inconsciente, en la poesía: será el otro mundo (diría Harpur) latente en este. Ya en su propio cuerpo lleva la marca de su ambigüedad radical. Pero quien tiene la esencia del minotauro dentro de sí y está condenado a naufragar afuera sólo puede redimirse proyectando su mirada oscura y profunda sobre el mundo. Ya no es que el minotauro añore la luz, claro que la añora, pero su naturaleza ambigua le impide definirse en uno u otro sentido. Sólo cuando recuerda su infancia puede vislumbrar un tiempo donde no tenía la turbia conciencia de su interdicción sagrada. Vagando por el mundo, añora a veces el pozo profundo, el abismo de su otra orfandad, el útero sombrío, la otra luz blanca sobre un mar amniótico. El éxtasis oceánico. Pero vive en un claroscuro, un interregno perpetuo. Un rencor insondable lo persigue. Y sólo puede ofrecer a la luz sus pedazos de sombra, su chorro de materia oscura, sus marejadas de silencio, sueño y olvido, a través del simulacro de un juego, un espectáculo sinsentido...

⁵⁴⁰ Aunque en el mito original Teseo perderá al Ánima: Ariadna queda extraviada en el bosque de la isla de Naxos y es seducida por el dios Dionysos. Me gusta imaginar que, a través de Dionysos, fue recuperada simbólicamente desde el otro mundo por el Minotauro... En realidad fue secuestrada por el *otro mundo*.

Porque el juego, en García Vega, sólo puede comprenderse como una proyección de su anhelo de participar en la vida. El *puer senex* mira el mundo como un juego, un simulacro. Sólo habría que encontrar el tesoro perdido...

Muchas veces se refiere a su deseo de que el Laberinto tenga la forma de los sueños, lo que lo lleva a una paradoja, porque: “los sueños no son narrables”⁵⁴¹, lo que lo acerca a un pensamiento de Clarice Lispector: “Voy a crear lo que me sucedió. Sólo porque vivir no es narrable. Vivir no es vivible. Tendré que crear sobre la vida”⁵⁴². Incluso, llega a desconfiar de poder construir finalmente su Laberinto. *No mueras sin laberinto* es su frase preferida (así iba a titular sus memorias hasta que le “robó” el título *el oficio de perder* a un poeta amigo, Dardo Cúneo).

Hay un momento en que se pregunta si el Laberinto no será como un útero... Pero en realidad el Laberinto es el laberinto de su mente. Es en ella donde se puede eludir la flecha psicológica del tiempo, donde se pueden mezclar los tiempos y los espacios. Es en su mente, centro último de su neurosis, donde se muere y se renace, donde se avanza y se retrocede. Es su mente el centro a la vez neurótico y creador (o ¿son uno los dos?) de toda su obra. Es en su mente donde la memoria se confunde con el sueño o es tragada por el olvido, para después recobrase en la inaudita, imprevisible forma de su imaginación. Una mente donde sus galerías, sus corredores o pasillos se hacen y se deshacen. Una mente con

⁵⁴¹ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 321.

⁵⁴² Ídem, p. 288.

vocación de *kaleidoscopio*, donde todo se relaciona; donde se borran las fronteras que nos dividen, nos empobrecen y nos tiranizan, y donde, en algunos momentos privilegiados, como en un soplo, se traspasa un umbral... Una mente donde no hay principio ni tampoco final (“El Laberinto no tiene fin. Siempre vuelve, siempre se repite⁵⁴³”). Una mente siempre en vilo, como en un sueño despierto (*daydreams*). Por eso llega a pensar que el Laberinto es Vilis, la ciudad de los sueños⁵⁴⁴.

A veces, es más explícito, más claro al respecto, y reconoce que “*No mueras sin laberinto* (se refiere, por supuesto, a *El oficio de perder*), entonces, es mi manera de buscarle el reverso a mi enfermedad, y es lo que justifica estas páginas que estoy escribiendo”⁵⁴⁵.

Pero la mayor consecuencia (y la mayor paradoja, aporía) de García Vega para con su poética, acaece cuando, al final de *El oficio de perder*, se cuestiona la realidad del Laberinto o, al menos, deja abierta una puerta a la ambivalencia: “Mejor hubiera sido que no hubiese tratado de construir el Laberinto. Pues cuando uno es viejo, como lo soy ahora, va y hasta un día cree entender que nunca ha habido ningún Laberinto”⁵⁴⁶. O (y no puede haber una mejor descripción de su mente): “Pero no puedo, ni podré nunca construir

⁵⁴³ Ídem, p. 557.

⁵⁴⁴ Ídem, p. 557-558.

⁵⁴⁵ García Vega cita a Otto Rank en su *El oficio de perder*: “la autocreación que podría llevar a cabo el neurótico, cuando convencido de que la invención de su enfermedad es un síntoma de su propio poder creador, y no un síntoma de su impotencia” (p. 461).

⁵⁴⁶ Ídem, p. 563.

el Laberinto. Mi Laberinto siempre está comenzando, siempre se está repitiendo⁵⁴⁷. Y la definitiva conclusión:

pero lo que todavía no he encontrado, ni creo que lo encontraré ya nunca, es el hilo que me pudiera conducir, con toda seguridad, de un punto a otro punto, o de un centro a otro centro, de mi Laberinto. // ¿Y encontrar ese hilo sería salir del Laberinto? // No tengo hilo y, por lo tanto, no conozco nada del Laberinto⁵⁴⁸.

3. 14. Del vacío creador

Pero... falta algo más. Su *Pabellón del Vacío*. Su *tokonoma*⁵⁴⁹. Y es curioso que coincida en esto, de algún modo (los extremos se tocan), con Lezama, su antiguo maestro, ese chamán insular. Al igual que Lezama, al igual que la sibila de Málaga, María Zambrano (la “mística”, “la sacerdotisa de Orígenes”, la llama), se acercó García Vega a la sabiduría oriental: lo zen, Krichnamurti...

⁵⁴⁷ Ídem, p. 564.

⁵⁴⁸ Ídem, p. 570.

⁵⁴⁹ Lezama Lima, José “El Pabellón del vacío”. *Poesía completa*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985. Es muy interesante, en *El oficio de perder*, un pasaje donde García Vega parece estar rememorando una experiencia similar a la de Lezama con el *tokonoma* (p. 523). Sobre esta coincidencia dentro de la diferencia, véase también: Fowler, Víctor: “De un notario incómodo”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (44), primavera, 2007. Fowler compara la construcción arquitectónica, por parte de Lezama, de sus “glorietas a la amistad” con las “cajitas” de Joseph Cornell, en las que se inspira García Vega para sus *otras* construcciones textuales, donde el crítico observa “una suerte de reelaboración perversa del *tokonoma* japonés, ya que en su interior contiene objetos disímiles, fragmentos, restos, de eventos presumiblemente significativos para quien las fabrica. De esta manera, la “cajita” es un lugar de culto, pero también el testimonio de una ruina, del desastre sucedido en alguna zona de su pasado; su fabricación, al contrario del *tokonoma*, que de una vez y para siempre fija el espacio de la casa donde se rendirá culto a los antepasados, equivale a la infinita búsqueda de un sentido que no es posible ya encontrar. Porque no se trata de instaurar un nuevo culto, que sería una glorieta, sino de saltar de una a otra “cajita”, sin nexo alguno de continuidad, colocando dentro de cada una disímiles pedazos, inconexos, aislados y aún absurdamente avvicindados, como reproducción –y manifestación- del sentido que escapa una y otra vez”.

Cuando García Vega concibe al doctor Fantasma, dice que buscaba “una ascética compañía que me ayudara a buscar un vacío último”⁵⁵⁰. En otro momento confiesa: “Así que llegué, tal como el doctor Fantasma, a ser yo, también, un fantasma, ya que continuaba recogiendo imágenes, poéticos puntos, soplos, pero siempre sospechando que, detrás de ellos, pudiera estar el vacío”⁵⁵¹. Es cuando llega a ver a su última morada, la de la edad de barro, Playa Albina, “como la anticipación del vacío”, como “la antesala de la nada”⁵⁵². Entonces, más allá del juego, tan presente en *Fantasma juega al juego*, hay también otra dimensión, entremezclada con su vida, que lo conduce acaso a su mayor enigma: el vacío, la nada. Es por eso que el “vanguardismo” de García Vega también puede ser leído (como el de Macedonio) con clave metafísica o con clave vital, no sólo como gesto literario. Es muy conmovedor el final de *El oficio de perder*, cuando a la misma vez que se pregunta por el sentido o sinsentido de su Laberinto, va narrando como una experiencia de despojamiento al buscar en lo trivial, en lo pueril, en lo minúsculo, en lo destartalado y pobre, como una puerta hacia lo desconocido. Siempre me ha conmovido mucho esta frase de García Vega: “Todo era pobre, traducido, todo era real, como un sueño”⁵⁵³. ¿No nos dice que: “a fuer de real, lo también fantasmático. Pues ¿la trama de lo real no es, en su último modo, lo fantasmático?”⁵⁵⁴? Ya

⁵⁵⁰ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 510.

⁵⁵¹ Ídem, p. 511.

⁵⁵² Ídem, p. 530-531.

⁵⁵³ Ídem, p.

⁵⁵⁴ Ídem, p. 480.

había tenido la experiencia de constatar la extrañeza de percibir en “una materialidad insignificante”, “un como extraño halo irreal”⁵⁵⁵ .

¿Qué atracción, vértigo es este? Cita a Krichnamurti: “A través de la negación, hay creación”⁵⁵⁶. Entonces narra sus ceremoniales: visitar a una colchoneta mojada tirada en un solar yermo..., escuchar la musiquita de un carrito de helados conducido por un nicaragüense... (¿Le recordaría el piano del cine *Mendía* de su niñez cuando veía películas silentes y se emocionaba hasta el llanto?) También lee a Miguel de Molinos, intrigado por esa *vía negativa* de los místicos o, como él dice: “el pensar negativo”⁵⁵⁷. Y comenta: “al final uno se queda en lo solo y seco que dijo Molinos. Las oficinas de la nada”⁵⁵⁸. Acaso recuerda aquella frase bíblica: “Porque en lo seco arde el Espíritu”. ¿Un último ejercicio espiritual, pero ahora este suyo, auténtico, no como el que lo obligaban a hacer los jesuitas en el colegio de Belén? Y mirando la colchoneta, dice: “me sugería (...) un puente hacia la nada (¿un puente de una sola orilla, a la manera de Macedonio Fernández?)”⁵⁵⁹. Lo que recuerda aquel *salvaje* poema de Lezama: “Un puente, un gran puente”⁵⁶⁰. ¿Lo maravilloso natural?

El Vacío. La Nada. También Lezama, en los últimos años de su vida, intentaba, en medio de una gran desolación, conjurar una realidad última, y expresó, en “El pabellón del vacío” (por cierto, el

⁵⁵⁵ Ídem, p. 238.

⁵⁵⁶ Ídem, p. 528.

⁵⁵⁷ Ídem, p. 528.

⁵⁵⁸ Ídem, p. 528.

⁵⁵⁹ Ídem, p. 545.

⁵⁶⁰ Lezama Lima, José: *Poesía completa*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.

último poema que escribió): “Ya tengo el *tokonoma*, el vacío, / la compañía insuperable, / la conversación en una esquina de Alejandría”⁵⁶¹. Porque el *tokonoma* ¿no es como el kaleidoscopio lorenziano? A través del *tokonoma* Lezama recobra sus sentidos de niño, vuelve a la infancia, rompe con el causalismo espacio-temporal, tienta a la resurrección:

*Pero el vacío es calmoso,
Lo podemos atraer con un hilo
e inaugurarlo en la insignificancia.
Araño en la pared con la uña,
la cal va cayendo
como si fuese un pedazo de la concha
de la tortuga celeste.
¿La aridez en el vacío
es el primer y último camino?
Me duermo, en el tokonoma
evaporo al otro que sigue caminando*⁵⁶².

Ambos, entonces, más allá de sus diferencias y singularidades, se enfrentaron a este reto último, a ese umbral. Y Lorenzo, a fuer de buscar el reverso, lo inexpresivo, la pobreza última, terminó como extático ante el último *soplo*, el de la Vacuidad.

Aunque García Vega, a diferencia de Lezama (con su descomunal fe en la Resurrección), termina su libro, *El oficio de perder*,

⁵⁶¹ Ídem.

⁵⁶² Ídem. No sería ocioso leer ahora el poema que le dedicó Lezama a García Vega en “Primera glorieta para la amistad”, en *Dador*: “Miraba y rompía como lince circular el no encuentro, / pero a veces reclamaba tropezar y conversar, / enumerando con tibieza la oscura cantidad / de cuerpos y jarras rotas y de maltrechos arcos. // La puerta por donde tú seguías entrando día y noche, / después me hablaba con calladas afirmaciones baritonaes, / me decía la puerta que la compañía de hondura laberíntica, / tú la traías con tibieza criolla de alucinación y temblorosas manos. // Tus ojos están parados en dos pies como los estirados caballos / y tu manera de dividir las palabras como las migajas / que conservan la sustancia después que la casa se la llevó el humo. // El paréntesis de la pausa en que respiras, / se hace espeso para mí como el tictac de un saco / de arenas, pues mi vida se narra entre los cujes”.

consecuente con su diferente cosmovisión (donde late como un terror pascaliano), como con un extraño silbido que se va apagando, adelgazando:

Así que irme quedando solo. Aprender a que estoy solo.
Escribir sabiendo que estoy solo.

Escribir solo. Y, sobre todo, saber que escribo solo⁵⁶³.

⁵⁶³ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 570.

Capítulo 4.

Obra y Vanguardia

“Y es que el Juego, ahora lo comprendo, si no lo fue siempre, sí debería de haber sido mi verdadera manera de entrar en la literatura”

L. G. V. *El oficio de perder*⁵⁶⁴.

I

I. 1. Vanguardia y crítica originista

La relación de la obra de Lorenzo García Vega con la vanguardia histórica es muy controvertida, toda vez que publica su primer libro, *Suite para la espera*, en 1948. En *El oficio de perder*, García Vega se refiere a su vanguardismo, al que califica de “anacrónico”. Pero aclara: “intenté una vanguardia que sólo fuera mía (algo así como esa religión privada de la que hablan los psicoanalistas)”⁵⁶⁵. Muchos años después de publicar su primer poemario, al conocer la poesía concreta brasileña, García Vega encontró un consuelo para su excentricidad:

En cuanto a esto de mi anacrónica atracción por la vanguardia, puedo decir que por fin me libré de ese complejo de inferioridad (nunca uno está seguro de nada) que me producía

⁵⁶⁴ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit.

⁵⁶⁵ Ídem, p. 375.

el pensar que yo pudiera estar atraído por una estética del tiempo de mis abuelos, cuando supe de los concretistas brasileños, y su enrolamiento, sin ninguna culpabilidad, en lo mejor del experimentalismo⁵⁶⁶.

Y a continuación cita una importante reflexión de Eduardo Milán en “30 años de poesía de vanguardia. 1963-1993” con la que se siente identificado. Vale la pena transcribirla:

Para Haroldo de Campos, la vanguardia histórica, especialmente la síntesis que resultó la poesía concreta, se reafilia a una historicidad permanente, a una transhistoricidad, por medio de su ligazón con el barroco, no con el barroco histórico solamente sino con el barroco como una poética transhistórica, como un devenir barroco de la forma (...) En términos paródicos, para Haroldo de Campos, el barroco sería una especie de revolución permanente o una permanente metamorfosis, para conjuntar a dos difícilmente conjuntables: Trotsky y Ovidio. La propuesta de Haroldo de Campos es interesante porque legitima históricamente, en un sentido de tradición, a la vanguardia, la vanguardia entra en la actualidad por medio de una forma, el barroco, que está fechado pero que también es arquetípica⁵⁶⁷.

También se apoya García Vega en otro juicio, este de Ramón Gómez de la Serna, para sentirse acompañado ya no por una consideración literaria sino vital.

Enterarse de lo diferente que son los tiempos ocupa toda la vida, y aun así, ¡qué repugnante va quedando el tiempo pasado por no haber alcanzado a saber que había un más allá en el

⁵⁶⁶ Ídem, p. 375.

⁵⁶⁷ Ídem, p. 375. Este texto de Eduardo Milán se publicó en *Vuelta*. México, (208): 44-45, marzo, 1994, con el título “30 años de Poesía de vanguardia 1963/1993. Memoria de Haroldo de Campos, et al”, con referencia a la antología homónima publicada en 1993 en Belo Horizonte, Brasil, por la Secretaría Municipal de Cultura. En *La Familia de Orígenes*. Ed. cit., Fina García-Marruz aborda, a propósito de García Vega, la diferencia entre el surrealismo y el cubismo en la poesía hispanoamericana. Destaca el cubismo de *Trilce*, de César Vallejo, por ejemplo.

decir, el comprender, organizando con más lucidez y mejor estilo la novedad literaria de la vida. / Gracias a ese sentido barroco, inacabado y arbitrario de mi obra viví mi contorno y respiré con *la desigual respiración* en que estriba el ritmo de mi vida⁵⁶⁸.

Por otra parte, José Lezama Lima, en el juicio más comentado y citado sobre *Suite para la espera*, expresa:

Se percibe un alejamiento de la fluencia surrealista y una búsqueda de planos cubistas: la estructura y la lejanía de cada palabra hierven su poliedro. Cuando Apollinaire tocó, encontró y no subrayó, drama surrealista, estaba ya hecho todo el remo largo de la otra realidad. Después que la exuberancia de Apollinaire encontró ese drama surrealista, las teorizaciones de Breton parecían laqueadas para ejercer una influencia. En aquel cubismo de Apollinaire y en el encuentro de aquella palabra había la lucha del objeto frente a la temporalidad; para ello se buscaba una esencia dura, una resistencia armada desde la estructura hasta el reconocimiento. El sueño era una parte de la realidad, ni siquiera el más valioso de sus fragmentos. Las cosas, los objetos, la realidad, no entraban en el sueño como el baile perpetuo de las metáforas (...) Apollinaire, no Breton⁵⁶⁹.

Aunque de este texto se ha destacado el importante (para un primer libro, sobre todo) problema de las influencias, vale la pena aislar una frase: “en el encuentro de aquella palabra había la lucha del objeto frente a la temporalidad”, dice de Apollinaire, pero implícitamente entonces también de García Vega. Es un juicio de poeta más que de crítico, pero, a veces, la mejor crítica de un poeta ¿no la hacen los poetas, cuando no los propios poemas? Porque lo que le interesa a Lezama, más allá de las genealogías, es la lucha de

⁵⁶⁸ Ídem, p. 375-376. El subrayado es mío.

⁵⁶⁹ Lezama Lima, José: “Un libro de Lorenzo García Vega”, en su *Tratados en La Habana*. La Habana, Úcar García, S. A., 1951. Véase también: Lezama Lima, José: “Palabras de homenaje”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21-22): 16-17, verano/otoño, 2001.

la palabra (el objeto que denota o connota) por resistir desde el lenguaje frente a la incesante temporalidad, para apresar (es su credo) la esencia última, platónica, de la Poesía. Y es esa misma lid, aunque desde otros presupuestos, la que se observa en la intensidad, concentración, “tirantez” (calificación también de Lezama) de este poemario de García Vega. Claro que esa tirantez, según la poética lezamiana, es la lucha de la poesía contra “el enemigo rumor”:

Se convierte a sí misma, la poesía, en una sustancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela o comunicación inefable⁵⁷⁰.

En García Vega hay más bien un deseo descomunal por apresar el instante que huye, por tratar de como deconstruir la realidad fugitiva para detenerla en un orbe poemático donde el tiempo no transcurra, donde la realidad no se precipite hacia un devenir incesante e inapresable sino que se configure como en un *aleph* cubista, kaleidoscópico, a través del cual se la pueda percibir en su simultaneidad más que en su sucesión suicida. De ahí que ese orbe poemático se adueñe de cierta calidad onírica, extraña, irreal, al menos cuando es percibido desde la vigilia del lector. García Vega, en *Suite para la espera*, semeja a un cazador tras una presa ubicua que le parece hecha de superposiciones infinitas. Él quiere entonces, como un naturalista, o un arqueólogo de la sucesión, recomponer los restos rápidos (los soplos) de las cosas que huyen,

⁵⁷⁰ Vitier, Cintio: “De las cartas que me escribió Lezama”, en su *Crítica 2. Obras 4*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001.

que no se dejan poseer. Quiere detenerlas para destilarlas, como un alquimista, o como un niño que rompe sus juguetes para ver su adentro, para interrumpir el río heracliteano, para tener la ilusión de lo perdurable o de algo concreto, objetivo, en su desafiante materialidad, porque la extrañeza descansará en la hiriente materialidad de las cosas, en su textura misma.

La crítica de Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* (1958)⁵⁷¹ es quizás la más penetrante. Observa también “un alegre *collage* cubista”; la importancia de la fotografía y el cine silente; califica su gesto, salvándolo del anacronismo, como un “sobrevanguardismo”, y destaca su intensidad. Llega a advertir: “Pero lo que él busca centralmente es otra cosa, lo inapresable del hecho en su parpadear debajo de la luz que lo anula o ahueca”; llega a vislumbrar “los soplos de su reminiscencia” (se refiere en este caso a *Espiraes del cuje*); también habla del “reminiscente palacio del instante”; destaca la impronta de Apollinaire, de Vallejo, de Lezama Lima; y, por supuesto, le dedica gran parte de la crítica a su poesía de lo cubano en contraposición a una poesía de lo criollo, lo cual es un juicio inobjetable, a pesar de que el crítico carga demasiado la mano hacia lo que es su mayor interés (la expresión de lo cubano), como también trata de minimizar su vocación surrealista: “a pesar de la apariencia y muchas veces la esencia onírica de estos poemas, no están sostenidos por el fluir sonámbulo, de oscura imantación fatal, del subconsciente”, donde se aprecia su sutil animadversión por el

⁵⁷¹ Vitier, Cintio: *Obras 2. Lo cubano en la poesía*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998, p. 225.

surrealismo. Sin embargo, muchos años después, en una entrevista que le hace Pablo de Cuba, García Vega reconocerá que

en esa *Suite* está (vanidoso que soy) la mejor escritura automática que se ha escrito en Cuba. Una escritura automática que ahora, incluida en *Un nuevo continente. Antología del surrealismo en la poesía de nuestra América*, el texto antológico que el brasileño Floriano Martin acaba de publicar, le veo la frescura y fuerza con que la escribí, la frescura de hace medio siglo que no ha perdido⁵⁷².

Acierta también Vitier cuando describe la atmósfera de esta poesía “como un sueño con los ojos abiertos”. O cuando se refiere a su “prodigiosa fuerza aditiva” (superposiciones). Pero acaso su mayor intuición (anticipación poética incluso) sucede cuando afirma (también aquí ya sobre *Espiraes del cuje*):

No se ha escrito en la República ningún libro tan atestado del sabor de nuestras cosas como éste. Pero ese sabor, que primero se disuelve en risa, va dejando un amargo en la boca, una fría desgana, y un rencor. Porque todo es un hinchado simulacro, una hipertrofia del gesto, una oronda frustración. Y cuando el niño deja de serlo para sentir la magia de la niñez como una oscura, frenética esperanza que se abre en la sed adolescente, comienza a invadirlo el rencor y a acorralarlo en helado cerco lo que el propio García Vega llama, sirviéndole de título a un completo poema de tuétano cubano, “las astas del frío”: del oscuro frío interior que presintió Casal y que nos hiela los huesos a la salida del cariñoso universo de la casa⁵⁷³.

Aunque no es mi interés detenerme en el problema de “lo cubano”, sí quiero, al menos, agregar un comentario. No es que lo cubano no esté presente. Lo está y con una gran intensidad. Pero lo que para

⁵⁷² Cuba, Pablo de: “Lorenzo García Vega: preguntas a un escritor albino”. *El Nuevo Herald*, Miami, domingo 13 de noviembre, 2005.

⁵⁷³ Vitier, Cintio: *Obras 2. Lo cubano en la poesía*. Ed. cit., pp. 371.

Vitier descansa en una ontología, una esencia trascendente de lo cubano, para García Vega es simplemente el fruto de su percepción de la realidad (¿y cuál otra podría ser sino la de “lo cubano”, más dable de apreciarse acaso en la reminiscencia del campo cubano que en la mezcla de lo criollo “rico” con la modernidad de la ciudad?), porque, entonces, cuando García Vega describe la Playa Albina, o Nueva York, o Disney World ¿no continúa percibiendo esas realidades con la misma intensidad y singularidad? El lenguaje ya es otra cosa: el lenguaje, plagado de cubanismos y giros populares, no depende tanto de su percepción como de un léxico heredado, aunque tampoco se puede negar su intención, porque este ha sobrevivido casi intacto a su prolongado exilio y constituye una de las marcas de su fisonomía estilística.

El problema de la ontología y la percepción sí es más delicado; más peligroso, diría yo, porque lo que entonces Vitier valora como penetración en lo cubano ¿no continúa sucediendo después, por ejemplo, en *Los años de Orígenes*? Es indudable que para Vitier ya no. Y aquí hay una profunda inconsecuencia, derivada de los peligros de una lectura teleológica de la historia.

La obra poética inicial de García Vega también es valorada por Roberto Fernández Retamar⁵⁷⁴, pero sin agregar nada sustancial que no hubiera sido visto antes. Lo más interesante de sus juicios ocurre cuando advierte que “su obra alcanza un movimiento rápido, no en los versos, sino en su apoderamiento por fragmentos de la realidad”, o cuando escribe: “Alejado de toda delicadeza exterior, los versos,

⁵⁷⁴ Fernández Retamar, Roberto: *La poesía contemporánea en Cuba. (1929-1953)*. Ed. cit.

las imágenes, las palabras, se mantienen con dura autonomía, con fervorosa independencia, rehuendo con cierta complacencia ingenua toda *poesía de concepto rimado y encubierto*⁵⁷⁵.

Me he detenido en estas tres importantes interpretaciones porque son las únicas anteriores a 1959, junto a la de María Zambrano en “La Cuba secreta” (1948), que comentaré más adelante. Después, por razones extraliterarias, en la época de la Revolución, enmudece la recepción crítica, con la excepción de dos juicios muy negativos de Antón Arrufat sobre *Antología de la novela cubana* y sobre *Cetrería del títere*⁵⁷⁶. También es criticado por Heberto Padilla, junto al resto del origenismo, en “La poesía en su lugar”⁵⁷⁷. El propio autor cita otras opiniones de sus contemporáneos en *El oficio de perder*: Agustín Acosta, Samuel Feijóo, Enrique Labrador Ruiz⁵⁷⁸. Es muy curioso que un crítico español desconocido, al publicarse la antología de Vitier, *Diez poetas cubanos* (1948), diga de la poesía de García Vega, con más natural penetración que otros críticos cubanos: “Lorenzo García Vega, algo tocado de surrealismo, es poeta de variados recursos expresivos, cualificados por notas de humor muy de este momento”⁵⁷⁹.

Como ya se ha indicado, el poeta parte hacia el exilio en 1968. Es excluido del *Diccionario de la literatura cubana* (1980) y de la

⁵⁷⁵ Ídem.

⁵⁷⁶ Arrufat, Antón: “Saldo de una editorial” (Sobre *Cetrería del títere*). *Lunes de Revolución*. La Habana, (64). 20-22, 20 de junio, 1960, y “Una antología lamentable” (Sobre *Antología de la novela cubana*). *Lunes de Revolución*, La Habana, (59): 10, 16 de mayo, 1960.

⁵⁷⁷ Padilla, Heberto: “La poesía en su lugar”. *Lunes de Revolución*. La Habana, (38): 5-6, diciembre, 1959.

⁵⁷⁸ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit.

⁵⁷⁹ Fernández Almagro, M.: “Poetas cubanos”. *La Vanguardia*, jueves 13 de octubre, 1949, p. 6.

academia universitaria, y hasta la década de los años noventa no vuelve a ser leído y valorado en su país aunque entonces por una generación muy diferente, tipo de recepción muy interesante en la que me detendré al final de este capítulo.

Hay, sin duda, en *Suite para la espera*, una deuda directa con el surrealismo, sobre todo con Apollinaire: “Apollinaire al agua”⁵⁸⁰, dice su verso más recordado; pero también con Max Jacob y Pierre Reverdy, por ejemplo, como ha argumentado muy certeramente Pablo de Cuba⁵⁸¹, quien matiza el juicio tan categórico de Lezama o el de Vitier y lo devuelve al surrealismo, sin negar, por supuesto, su derivación cubista. También reconoce García Vega que: “Con textos cubistas, con inventarios surrealistas cercanos a Benjamín Peret, entré en la expresión”⁵⁸². Asimismo incorporará una puerilidad, ya presente aquí, que luego descubre en Raymond Roussel.

García Vega comienza a ensayar en este primer poemario lo que luego desarrollará y convertirá en uno de los nudos de su expresión, de su singular estilo y de su poética. La simultaneidad o la perspectiva múltiple del cubismo, las superposiciones, las enumeraciones aparentemente caóticas, en fin, la imagen entre mágica y afectiva, las analogías incesantes. Pero todo ello desde una perspectiva, digamos, postvanguardista. Quiero decir, por un lado, el vanguardismo literario era ya historia, pero, por otro, como

⁵⁸⁰ García Vega, Lorenzo: *Poemas para penúltima vez*. Ed. cit.

⁵⁸¹ Cuba Soria, Pablo de: “*Suite para la espera*, un baile de pasmosos arlequines”. *Matanzas*. Matanzas, mayo-agosto, 2004, y “Una suite de pasmosos arlequines”. *cubistamagazine.com*

⁵⁸² García Vega, José: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 358.

ha sabido ver Enrique Saínz⁵⁸³, la enorme influencia de Lezama no le permitía al joven García Vega quedarse simplemente en la expresión de lo más exterior del surrealismo, tal y como, por ejemplo, ensayó la efímera vanguardia poética cubana⁵⁸⁴, con la que García Vega no se sintió nunca identificado.

El entonces poeta en formación había leído a Vallejo. *Trilce*, en particular (su madre, cuenta García Vega, le copió poema a poema el libro que le había prestado Lezama, aunque, según confiesa García Vega, su primer contacto con la poesía del peruano fue a través de un poema de Fina García-Marruz⁵⁸⁵). Lo cual se aprecia sobre todo en esa “tirantez” que observa la crítica en su habla poética, en esa dureza en su expresión, como si apeteciera alcanzar una percepción última de la realidad, en esa rápida, intensa mirada que ya comienza a reclamar la simultaneidad cubista. Y, para coincidir con la tónica general de la poesía origenista –que luego abandonará- su poesía era bastante hermética. Sorprende tanta concentración, tanto dominio de su singular percepción, en un primer poemario. Veamos un ejemplo:

⁵⁸³ Saínz, Enrique: “Suite para la espera: herencia vanguardista”. *Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21/22): 33-37, verano/otoño, 2001. Véase también: Saínz, Enrique: “La poesía de Lorenzo García Vega: el otro discurso”, en VV. AA: *Vigencia de Orígenes*. La Habana, Editorial Academia, 1995, y “La poesía de Lorenzo García Vega o la experiencia del reverso”, en García Vega, Lorenzo: *Lo que voy siendo*. La Habana, Torre de Letras, 2008.

⁵⁸⁴ Fernández Retamar, Roberto: *La poesía contemporánea en Cuba*. Ed. cit.

⁵⁸⁵ García-Marruz, Fina: “Carta a César Vallejo”, en su *Las miradas perdidas*. La Habana, Úcar García, S. A., 1951.

Marfiles ahogados

*Chaplin abúlico
su saco de coral fangoso
atrás cleptómanos enlutados de alhelí
Portones carreando la estrella como una concha
a vista de paraguas encendidos
para que los encendedores de lluvias no asusten
a los huelguistas*

*La parida toma los discursos del insecto
Así en la pluma al aire los moluscos ensortijados
de tic tac
y los tísicos ovillados en el fuego del coral
En las azoteas cuelgan los payasos
para la cripta de cristales para orinar las bibliotecas
Así las plañideras toserán la mañana
como un trompón
como yo
Adios⁵⁸⁶.*

Poesía, pues, como conocimiento (que es otra de las lecciones de Orígenes), pero también, en el fondo, como anhelo de una vitalidad, de una carnalidad ausente en su vida. Pero ya incluso en la expresión casi desesperada de ese deseo, el poeta va arribando a la expresión de una singular poética que se acendrará con el tiempo. De ahí que aísle una cita de Paul Valéry: “Escribir para conocerse, eso es todo”⁵⁸⁷.

Lezama le señaló siempre severos reparos al surrealismo: lo calificó, por ejemplo, como “racionalismo del inconsciente”, a pesar de que en toda su poesía se aprecia escrituralmente su deuda con aquella estética, aunque proyectándola como hacia un plano

⁵⁸⁶ García Vega, Lorenzo: *Poemas para penúltima vez*. Ed. cit.

⁵⁸⁷ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 466.

diferente de búsqueda de sentido, hacia una tensión mayor. Lo mismo acaeció en Vallejo, quien se apartó explícitamente de un vanguardismo exterior y apostó por las analogías de esencias. No obstante esa lección lezamiana y vallejana, García Vega conservó siempre una jovialidad que lo emparenta con el impulso primigenio de los ismos: “Se asociaba todo, como si estuviera dentro de un kaleidoscopio”⁵⁸⁸, o: “Me he sentido fascinado por las *correspondencias*, por los pasillos creados por el Inconsciente”⁵⁸⁹ (aunque en su caso sólo fuera por su deseo de recuperar su infancia, el esplendor de su “cabeza de oro”: “Con la *Suite* volví al juego, a la infancia”⁵⁹⁰, reconoce). Sólo que es un ludismo traspasado por una ironía a menudo sombría, casi nihilista, lo cual constituye acaso la marca del postvanguardismo o neovanguardismo lorenziano. Un ludismo, incluso, aséptico en ocasiones, porque, expresa: “es que todo puede llegar a convertirse en *nonsense*. De eso estoy convencido”⁵⁹¹. Hasta María Zambrano, en una fallida interpretación de la poesía de García Vega, en “La Cuba secreta”, pudo apreciar su “alegría”⁵⁹².

En efecto, a diferencia del resto de las poéticas origenistas, hubo en García Vega desde un principio una perspectiva jovial que no haría

⁵⁸⁸ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 73.

⁵⁸⁹ Ídem, p. 569.

⁵⁹⁰ Ídem, p. 381.

⁵⁹¹ Ídem, p. 546.

⁵⁹² Zambrano, María: “La Cuba secreta”. *Órigenes*. La Habana, año V (20), invierno, 1948, y en *Islas*. Edición de Jorge Luis Arcos. Madrid, Editorial Verbum, 2007. El juicio de María Zambrano es el siguiente: “Y trae una riqueza, algo tal vez nuevo y único en este libro. La alegría. Una ancha, casi triunfal alegría que suena como un coro. No una sino muchas voces fundidas cantan y aun otras mudas acompañan. Y es un presagio y una comprobación, como si la prueba estuviese al acabarse, la prueba del sacrificio y la paciencia. Ahora, diez años después, surge la libertad del canto, la fiesta. Poesía coral que roza por momentos el himno y que cierra así con una corroboración de este libro”.

sino crecer con los años, y que constituye hoy día, más de medio siglo después, parte de su fisonomía estilística. Donde pecó Zambrano fue en arrimarlo a una sensibilidad origenista, afirmativa, coral, que no podía sino estar en las antípodas del joven García Vega. Pero como advierte, matiza García Vega, más que alegría, lo que había era humor. Y juego. Como “Cubista pueril”, se califica así mismo⁵⁹³. Escribe García Vega:

Ella vio, sin ver, mi alegría, pues sólo pudo considerarla como uno de los tantos amapuches catoliqueros (himnos, cantos corales, pruebas del sacrificio, pobreza irradantes, y el carajón bendito) que se encasquetaban los origenistas; y así, por lo tanto, ella no pudo comprender la patética ingenuidad de estallido ante la represión que representaba una *Suite* hecha por un alguien que, temblándole las manos, estaba en un grupo donde todos se habían metido en un pulmón de hierro⁵⁹⁴.

Era, ciertamente, una alegría diferente a la que vislumbró la Zambrano. Una alegría que tenía que ver, sobre todo, con el descubrimiento de un lenguaje, algo decisivo para un poeta.

La revelación de un lenguaje, por supuesto, muy vinculada al descubrimiento (dice él: “al saboreo”) “de la materialidad de las cosas”⁵⁹⁵. Y a continuación cuenta cómo “las imágenes y los sueños se me convirtieron en como cosas”⁵⁹⁶, y tuvo el deseo de convertirse en un artista plástico, algo fundamental para un poeta: “asocio, entonces, cosas plásticas, y este es uno de los juegos que sostienen ese juego que es mi vida”⁵⁹⁷. “Juego del Inconsciente”⁵⁹⁸,

⁵⁹³ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 377.

⁵⁹⁴ Ídem, p. 379.

⁵⁹⁵ Ídem, p. 359.

⁵⁹⁶ Ídem, p. 365.

⁵⁹⁷ Ídem, p. 557.

también lo llama. Por eso fue muy importante para su poética la lectura que hizo de Wittgenstein sobre el lenguaje como juego, y que ya se aprecia, por ejemplo, en *Fantasma juega al juego* (1978)⁵⁹⁹.

Claro que no todo fue “alegría”, o humor y juego. Como supo atisbar Vitier, había también una parte numinosa (“lo que nadie sabe”)⁶⁰⁰, un reverso oscuro acechando y, sobre todo, había una intensidad en la percepción casi desesperada, una tragedia latente, como si la realidad se le escurriera:

La locomotora cargada de tesoros sucios.

*Me hieren los minutos. Siento el estremecimiento delirante.
Desgárrenseme las carnes: percibo el devenir plástico del día.*

Mi mirada inmadura quiere besar las cosas. Tengo el miedo terrible de perder el devenir, perseguido en la colina y en el río.

*Las cosas se me presentan, ay, en majestuosidad imponente.
Quiero elevarlas al sol y esconderlas en estuche.*

*Quiero seguir en círculos creciendo*⁶⁰¹.

Pocas veces un creador es capaz de ofrecer en un primer libro una anticipación tan certera de lo que se constituirá luego, en una poética ya más madura, en una singular cosmovisión poética de la realidad. Porque en este fragmento de “Variaciones”, García Vega

⁵⁹⁸ Ídem, p. 569.

⁵⁹⁹ En *Rostros del reverso* (p. 205), en una anotación del 11 de septiembre de 1975, se lee: “Sólo nos queda jugar. Jugar a ser fantasmas”.

⁶⁰⁰ Vitier, Cintio: *Obras 2. Lo cubano en la poesía*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1998. Frase tomada de un soneto de Fernando Lles, que gustaba mucho a García Vega, y que Vitier reproduce en página 368, y ya citado en la nota 424 de este mismo libro.

⁶⁰¹ García Vega, Lorenzo: *Poemas para penúltima vez*. Ed. cit.

ofrece muchas de las claves (imágenes recurrentes) de su poética, a la que después regresará en *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas* (1993), incluso recreando, tensando, aquel verso de la *Suite...*: “La locomotora cargada de tesoros sucios”. Se aprecia aquí, también, esa “mirada inmadura”, que después recreará con la teoría de lo inmaduro de Gombrowicz; el miedo a perder la identidad, es decir, una relación estable si no profunda con la realidad; la extrañeza misma de la realidad que lo abruma, como si junto a la mirada primigenia del niño, capaz de apreciar lo maravilloso de lo real, se desplegara otra mirada sombría, de pérdida, de orfandad... Incluso su deseo: “quiero (...) esconderlas en estuche”, está anticipando su posterior fascinación por las “cajas” de Joseph Cornell⁶⁰², de la que derivará toda una poética, pues una de las constantes de la poética lorenziana es su vocación por deconstruir la realidad, ya que aprendió en Gómez de la Serna que “las cosas y los objetos no son importantes por sí en último término, sino porque todo el universo es superposición de cosas”⁶⁰³.

El vanguardismo de 1948 de Lorenzo García Vega, apenas apreciado en su época, acaso por su existencia a destiempo, su leve anacronismo epocal, y por esa habitual incompreensión sobre todo lo que suele rodear a la verdadera novedad, o a todo lo naciente o verdaderamente creador, estaba revelando, sin embargo, una poderosa vocación. Repárese, además, en su contexto de irrupción. El vanguardismo cubano fue muy superficial, muy exterior, en su expresión literaria. No era fácil entonces valorar el acendramiento

⁶⁰³ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 359.

que implicaba la poesía de García Vega en un país sin verdadera tradición vanguardista, sin figuras de la talla ya no de un Vallejo, sino, por ejemplo, de un Macedonio Fernández, de un Roberto Arlt, de un Oliverio Girondo, de un León de Greiff. En realidad, García Vega llegaba por un lado tarde, pero por otro se anticipaba a cierta percepción posterior de la modernidad (o incluso de la posmodernidad), con la incorporación de una mirada cinematográfica (que supone el ámbito retro del cine silente, con su piano acompañante), que tiene mucho de cierto Fellini, de Buñuel, pero también mucho de lo cómico: Chaplin, “El Gordo y el Flaco”, Buster Keaton, M. Hulot, Mr. Bean (¿y no hay también en su expresión posterior como un cantinflismo, una oralidad caótica?). En *El oficio de perder* hay un momento en que el propio García Vega se refiere al “juego de ser, interiormente, un actor cómico”⁶⁰⁴. Antonio José Ponte, por ejemplo, ha sabido ver la presencia del *slapstick* en la obra de madurez de García Vega:

Para decirlo en términos de las viejas películas que refulgen en los cines de su memoria, Lorenzo García Vega es un esmerado cultivador del *slapstick*, de esas comedias mudas en blanco y negro donde Chaplin o Keaton recurren a las mayores elongaciones de la acción y acumulan peripecia tras peripecia con tal de extender lo más posible el camino entre un punto y otro.

Así, le suceden catástrofes continuas, cuanto agarra se le cae de las manos, llueven sobre él los objetos más disparatados, y cualquier paseo supone para él tropezones y caídas de fondillo. El gesto más nimio se le convierte en laberíntico, en odisea. Los cultivadores del *slapstick* someten el dinamismo a crítica

⁶⁰⁴ Ídem, p. 216.

severa. La perplejidad, que en tantos casos resulta paralizante, empuja en ellos al agotamiento. Y, como todo metatextual o metatextual (piénsese en Joyce o en Duchamp, los dos ejemplos más clásicos), Lorenzo García Vega resulta profundamente cómico⁶⁰⁵.

Por lo cómico se llega a lo autoparódico -como Raúl Hernández Novás⁶⁰⁶. Pero con una gran diferencia, mientras Hernández Novás prodiga una autoparodia trágica, García Vega la rebaja a comedia. Él mismo ha reconocido, a propósito de la “alegría” que ve en *Suite para la espera* María Zambrano, la presencia del humor. Pero humor como mecanismo de defensa, como salida a la auto represión: “donde mi represión se liberara”⁶⁰⁷, dice.

Claro que es un humor como implícito o como por añadidura, porque el sujeto lírico no *hace* humor: es la percepción ajena, la que está “afuera”, la que lo puede sentir de esa manera, algo que tiene que ver con una de sus citas preferidas de Gómez de la Serna: “Lo *cursi* es el sentimiento no compartido”⁶⁰⁸.

¿Y el juego?:

Al llegarme con la *Suite*, el momento de mi expresión, lo que apareció fue un pueril juego de superposiciones, unos cubistas arlequines de palabras, y una como protomateria de cajitas, que me devolvía la alegría del juego que había tenido en mi cabeza de oro⁶⁰⁹.

⁶⁰⁵ Ponte, Antonio José: “Lorenzo García Vega: Un cultivador del *slapstick*”. *Cubaencuentro*, 2008.

⁶⁰⁶ Arcos, Jorge Luis: “La poesía de Raúl Hernández Novás. Para una poética de la materia”, en *Anuario L/L*. La Habana, (23). 41-84, 1992.

⁶⁰⁷ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 379.

⁶⁰⁸ Ídem, p. 596.

⁶⁰⁹ Ídem, p. 376.

En este mismo sentido (y ya estoy valorando su obra posterior), también está presente la recuperación de la trivialidad, de lo pueril, de lo mínimo o minimalista, de lo aparentemente insignificante; el juego consciente con lo *kitsch*; la recreación de una percepción *pop*; la validación del imaginario de los *cómics*; y una como tendencia hacia un abstraccionismo plástico, muy influido por Marcel Duchamp, por Joseph Cornell, por Joseph Beuys.

Hay una insoslayable presencia de lo infantil en la mirada de García Vega (de lejana ascendencia vallejiana). No por gusto Vallejo y Chaplin han sido a menudo identificados, al nivel de una imagen cosmovisiva que mezcla lo trágico con lo cómico, a través de la percepción infantil. Y, en general, hay un gusto por las greguerías de Gómez de la Serna, por el surrealismo visceral de Macedonio Fernández, por el minimalismo y la puerilidad de Raymond Roussel, incluso (aunque acaso al autor le moleste este parentesco), por cierta jovialidad cortazariana que es heredera, a su vez, de Macedonio Fernández, de Arlt y de otras fuentes vanguardistas europeas.

Todo esto lo acerca a cierta expresión denominada, a partir de la década de los años sesenta, como antipoesía⁶¹⁰ (habría que establecer algunas relaciones entre Nicanor Parra y García Vega, por ejemplo, en su recreación de una sentimentalidad *kitsch*), y que tiene un antecedente en cierto romanticismo vulgar, prosaico, y,

⁶¹⁰ Fernández Retamar, Roberto: "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica", en su *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Santa Fe de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995. Como se da constancia en otro momento del libro, García Vega se propone, con *Fantasma juega al juego* (1978), expresar la antipoesía dentro de la poesía.

sobre todo, en el modernismo de igual linaje, por ejemplo, de *Gotas amargas*, de José Asunción Silva, donde se solía expresar el reverso prosaico de lo sublime, o en ciertos posromanticismo (Ramón de Campoamor) o postmodernismo. No hay que olvidar que la infancia de García Vega transcurrió en una atmósfera modernista (Agustín Acosta, lecturas de Julio Herrera y Reissig, Ricardo Jaimes Freyre, etc., para no hablar de la tópica poesía romántica de un Núñez de Arce o un Juan de Dios Peza, que luego tuvo un continuador en el cubano José Ángel Buesa, y que influyó tanto en la cultura poética oral de principios del siglo XX insular), asumida por García Vega como *kitsch*, pero, indudablemente, incorporado de algún modo como imaginario. De ahí que García Vega conozca muy bien no sólo la estética y cosmovisión modernista, sino sobre todo la posmodernista, teñida de desencanto (y la generación de García Vega no pudo ser más desencantada). De ahí también que su percepción se encaminara hacia la expresión del reverso de toda realidad, aparte de su componente neurótico que fue sin duda muy poderoso.

Hay también cierta atmósfera decadente, cierto nihilismo, cierto sentimiento romántico de mal del siglo, cierta morbosidad romántica por lo enfermo, cierto *spleen*, cierto tedio, cierta cansina percepción, junto a sus efluvios joviales –el doctor Fantasma es un ejemplo-. Sí, hay una sentimentalidad encubierta, profunda (como también un romanticismo), en la obra de García Vega, que el autor quiere siempre domeñar: los “soplos” de su infancia, su encuentro juvenil con el “ánima”, el imaginario mítico infantil (los cuentos casi góticos de los guajiros cubanos), su propensión heroica (tan

bien explicada psicoanalíticamente en *El oficio de perder*), su veta sentimental, su atmósfera proustiana... Pero ¿no tuvo Vallejo también un origen modernista o posmodernista? Hay, cómo no apreciarlo, en García Vega un Vallejo radical, un Vallejo que el resto de los origenistas conoció, pero que no pudo asumir a la postre como lo hizo García Vega, sobre todo a nivel escritural -su asimilación del habla poética vallejana.

Por otro lado, lo plástico (“devenir plástico”, escribe en el poema citado anteriormente) ha sido muy importante en su obra posterior. El crítico argentino Marcelo Cohen llega a hablar de “instalaciones verbales”⁶¹¹ en la obra de García Vega, lo cual me parece, junto a la ya citada opinión de Ponte, uno de los aciertos críticos más relevantes, más esclarecedores sobre la obra lorenziana. En general, la crítica contemporánea, ya lo valora siempre dentro de esta perspectiva⁶¹². En efecto, a veces sus textos últimos, a los que no podemos llamar poemas ni relatos, semejan artefactos plásticos, instalaciones, *happenings*, que tienen el mismo carácter subversivo que estos y, hay que reconocer, de antiguo linaje surrealista. Subversivo, digo con el sentido de hacer mirar al lector la realidad desde una perspectiva, un mirador inusuales, provocándole un estado de perplejidad o extrañeza.

Es increíble –visto todo esto desde la perspectiva actual-: García Vega ha llenado un vacío en la literatura cubana. Sólo algunos

⁶¹¹ Cohen, Marcelo: “Un lugar llevadero”. *Otra parte. Revista de letras y arte*, (11), otoño, 2007.

⁶¹² Véase la Bibliografía sobre Lorenzo García Vega en este libro.

textos del último Samuel Feijóo, o algunos “cuentos fríos” de Piñera, o una zona alucinante de Ezequiel Vieta, o del autor de *Onoloria*, el Miguel Collazo de *Dulces delirios*, o cierta intensidad esquizo de los últimos poemas de Ángel Escobar, o cierta espesura neurótica de Raúl Hernández Novás, pueden aproximársele, para no remontarnos a “La ronda”, de Manuel de Zequeira y Arango, o a una oscura tradición del “disparate poético”, que cultivó Zequeira y, después, un poeta popular, *Seboruco*, o un delirante Feijóo. El mismo gusta de personajes “locos” o anodinos: antihéroes. Otras manifestaciones, aparentemente muy “surrealistas”, muy “iconoclastas”, de otros creadores, parecen a su vera meras imposturas o juegos retóricos; parecen, en todo caso, mera “literatura”. Habría que ir a una zona de la poesía actual, a la generación de Diáspora(s) y otros poetas afines, para encontrar a veces una percepción poética semejante o afín. Pero ni siquiera estos gestos “afines” pueden dar una idea de la singularidad del “vanguardismo” lorenziano.

Si hay algo que caracteriza a su llamado “vanguardismo” es su vitalidad. Una vitalidad fatal, como necesaria, o imposible de eludir. Y es justamente ese efecto “no literario” el que lo hace más convincente. Por eso suscribe una frase de Clarice Lispector: “Digo lo que tengo que decir sin literatura”⁶¹³, ante la cual, no obstante, debemos tener cierta cautela, porque, si por un lado reafirma su profundo vitalismo, por otro, no podemos desconocer el enorme papel que juega (y nunca mejor empleado este verbo) lo literario en su obra.

⁶¹³ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 209.

Y esto es muy importante decirlo: porque el vanguardismo (o postvanguardismo, más exactamente tal vez), sea el que sea, de García Vega, es visceral, es casi una fatalidad. No es una pose retórica, porque en él está en juego su propia vida. Es una emanación natural de su percepción de la realidad. Es, incluso, su respuesta creadora frente a sus muchas y reconocidas limitaciones, como se desprende de la lectura de su diario *Rostros del reverso* (1977). Artista *manqué*, se dice a sí mismo, citando a Otto Rank. De ahí que haya terminado describiendo toda su trayectoria vital y creadora como un *oficio de perder*.

Artista *manqué*: fracasado, incompleto, inmaduro... ¿Coartada para su neurosis? No lo sé. En todo caso, salda creadora, que es lo que importa. Este es un tema central en su obra. ¿El poeta es un farsante?, como le sugirió una vez su maestro, Lezama. Precisamente toda su obra ensayística, como ya se ha visto, está encaminada a denunciar cualquier impostura.

En su obra posterior, sobre todo la desplegada a partir de *Fantasma juega al juego* (1978), se aprecia una asunción más libre, más personal, más liberada de la tiranía de un lenguaje lírico, todavía hasta cierto punto presente en *Suite para la espera* y en algunos de sus poemas de la etapa origenista, y, a la vez, una persistencia de esas intuiciones iniciales: juego, ironía, *nonsense*, imaginación en libertad, minimalismo, collages, superposiciones (que conducen a una como desjerarquización de la realidad, es decir, sus analogías relacionan aspectos muy disímiles y a menudo muy diferentes en su naturaleza; por ejemplo, mitos consagrados por la tradición con

aspectos pueriles, logrando como un aplanamiento, una desmitificación incesante).

Pero ¿es un aplanamiento gratuito? No lo creo. Todo juego tiene una regla inflexible. Todo caos, un orden secreto. Y ya vimos que hasta el “juego” puede adueñarse de una búsqueda trascendente: “Repetir la nada. Repetir lo que no es. Con sólo el lenguaje, con las palabras, con las palabras...”⁶¹⁴, dice, por ejemplo, en *El oficio de perder*. Su alejamiento del vanguardismo “literario” (y de otras manifestaciones “literarias”) tiene mucho que ver con su sospecha de un arte “traducido”, hipostasiado, pose literaria, exotismo, mero ingenio de salón, máscara para represiones diversas, encubrimiento, barroquismo o manierismo o incluso arte rococó para aparentar una grandeza falsa, un arte sin sustancia, sin necesidad profunda, sin fatalidad, sin tragedia, sin verdadera vida, para llenar un vacío con una “falsa riqueza” o para encubrir una “pobreza” última que no se quiere enfrentar.

García Vega podría suscribir el famoso verso de Lezama: “la perfección que muere de rodillas”⁶¹⁵, en tanto termina por acceder a un arte conscientemente imperfecto. El propio Lezama, en su poesía, que es donde fue más radical, fue progresivamente despojándose de cierta perfección clasicista, lírica, en aras de su aventura de conocimiento, ante la cual no le importa que su lenguaje se torne más áspero, feo incluso, más duro, aunque conservando su barroquismo visceral. Asimismo, García Vega,

⁶¹⁴ Ídem, p. 537.

⁶¹⁵ Lezama Lima, José: “Muerte de Narciso”. *Poesía completa*. Ed. cit., p. 13.

aunque desde una poética diferente, termina por abandonar toda complacencia lírica tradicional –algo que puede observarse en algunos poemas de su etapa origenista-, para arribar a una linde de difícil definición, donde las fronteras genéricas se difuminan, y entonces escribe *textos* más que poemas o relatos, en movimiento ya apreciado por la crítica a partir de tres libros suyos publicados en 1993: *Variaciones a como veredicto para el sol de otras dudas: fragmento de una Construcción 1936*, *Espacios para lo huyuyo* y *Collages de un notario*⁶¹⁶. Yo diría que, sobre todo a partir de *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas*, aunque también debe tomarse en cuenta que al menos cuatro libros de poemas, *Fantasma juega al juego* (1978), *Bicoca a pique* (1989), *Caminandito hasta estar sentado* (1999) y *Textilandia Albina* (2004) no fueron publicados nunca como libros independientes, y sólo pudieron conocerse a partir de su inclusión en las compilaciones y antologías *Poemas para penúltima vez 1948-1991* (1991) –*Fantasma juega al juego* y *Bicoca a pique*-, *No mueras sin laberinto. Poemas (1998.2004)* (2005) –*Caminandito hasta estar sentado* y *Textilandia Albina*- y, con posterioridad, *Lo que voy siendo. Antología poética* (2008, 2009).

Sin embargo, más allá de los diversos valores que pueden apreciarse en estos poemarios mencionados, creo que el “giro” o “vuelta de tuerca” definitivos de su poética, tanto escrituralmente

⁶¹⁶ Barquet, Jesús J.: “Cubanos: poesía cubana y cubano-americana 1990-2007”, en Rodríguez Sardíñaz, Orlando (Rossardi) y Barquet, Jesús J. “Poesía cubana”. Rodríguez Sardíñaz, Orlando (Rossardi) y Barquet, Jesús: “Poesía cubana”. cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_08/pdf/literatura11.pdf.

como a nivel metapoético, ocurre a partir de *Fantasma juega al juego* (1978), alcanza su plena singularidad en *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas. Fragmento de una Construcción 1936* (1993), cuaja en *Vilis* (1998), se prolonga en *Palíndromo en otra cerradura. Homenaje a Duchamp* (1999), y ya se ofrece en toda su plenitud en sus últimos cuatro libros de minicuentos o microrrelatos publicados: *Papeles sin ángel* y *Cuerdas para Aleister*, ambos de 2005, y *Son gotas de autismo visual* (2010) suerte de poética del narrador y de la narración visual- y *Erogando trizas donde lo variopinto* (2011), y en su antinovela o “proyecto de novela mala” *Devastación en el Hotel San Luis* (2007). También deben tomarse en consideración los textos recogidos en el blog *Ping Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar)* (2010-2011), hecho en colaboración con la escritora Margarita Pintado Burgos.

I. 2. Poética de *Fantasma juega al juego*

En este libro se ha atendido en varias ocasiones a las distintas manifestaciones de su llamada poética del reverso, a través, por ejemplo, de su poética de lo inexpresable, de lo inmaduro, de la hibernación, de lo marginal, pobre o destartalado; de sus autoparodias, de sus heterónimos, etcétera; o de su preeminente vocación plástica, tan ligada a la materialidad las cosas, y, por supuesto, también a sus fuentes vanguardistas –tanto a sus fuentes históricas (surrealismo, cubismo) como a las más contemporáneas:

Macedonio Fernández, Juan Emar, Roussel, Cornell, Beuys, Duchamp, está últimas, de evidente vocación plástica, entre otras, y se ha discurrido sobre el collage, las superposiciones o yuxtaposiciones, tan características de su expresión, amén de otros tópicos de ascendencia vanguardista como el juego, el humor, lo onírico, entre otros. Si descontamos las múltiples referencias que hace García Vega en *El oficio de perder* a las distintas variantes de su poética, y que han sido muy tomadas en cuenta a todo lo largo de este estudio, y si descontáramos también las numerosas reflexiones metapoéticas que recorren toda su obra, nos quedaría, como ejemplo de poética explícita, su texto “Taller del desmontaje” (2008)⁶¹⁷, que subtuló como “Homenaje a Joseph Cornell”, como antes había subtulado su libro *Palíndromo en otra cerradura*, como *Homenaje a Duchamp* (1999), suerte también de poética ficcionada, como –ya se indicó- *Gotas del autismo visual* (2010). Un antecedente de poética explícita, aunque muy centrado en un solo libro, *Fantasma juega al juego* (1978), es el texto que publicó en la revista venezolana, dirigida por Juan Liscano, *Zona Franca. Revista de literatura e ideas* (Caracas, 1964-1984), transcrito y comentado en *El oficio de perder*. En este libro expresa García Vega:

De él, de Fantasma, hice en Caracas un inventario de sus piezas (un inventario, o un como manifiesto –programa de

⁶¹⁷ García Vega, Lorenzo: “Taller del desmontaje”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (48-49): 103-117, primavera/verano, 2008, y en *Hechizamiento habanémico*, *habanemia.blogspot.com*, 1 de agosto, 2009. Este texto fue leído por García Vega en la Residencia de Estudiantes de Madrid, dentro del ciclo Poesía en Residencia, el 9 de junio de 2008, presentado por quien esto escribe con el texto “De la angustia de la culpa a la inocencia irónica”. *Caleta*. Ed. cit.

Personaje que publiqué en *Zona Franca*, la revista de Juan Liscano), que ahora aquí, con ligerísimas modificaciones reproduzco. Ahí va:

Fantasma es el alter ego anti-poético de M. Teste.

Es un Mallarme de los Trópicos.

No tiene máscara, ni transparencia.

Es el anti-poeta del silencio, pero no es ruidoso, ya que también es paradójal.

Un poco menos de materialismo, y los marxistas pudieran conocer al Dr. Fantasma. Surge Fantasma cuando se salta entre Marx y Splenger.

El tiene un cuerpo collage, y sólo lee textos collage.

Falsa cultura versus naturaleza, dijo Martí que había en América. ¿Es Fantasma falsa cultura, o es Fantasma Naturaleza? Como la verdadera Naturaleza se ha perdido, sólo Fantasma puede llega a ser naturaleza.

Él no quiere ser esteticista, por lo que, si logra madurar, él llegaría a pensar que el estructuralismo es el pecado que no osa decir su nombre.

Es un Chaplin que quisiera ser realista, pero como sólo lo desea hasta cierto punto, el termina siendo un Chaplin mallarmeano.

Rebelde cuya rebeldía se convierte en texto; además, tiene la inaudita ambición de convertir en “lo rebelde” al texto.

Es un guerrillero cubista. Un derrotado que quiere hacer, de su derrota, un manifiesto lineal.

A veces es la expresión de un feeling abstracto.

No gusta mucho: tiene el humor del reverso.

No se sabe si está vivo, o si está muerto. Pero esto no se puede determinar con el corazón. Esto -que bien puede llegar a parecer demasiado frío-, sólo se puede determinar construyendo un espacio.

Frente al alba, así como frente al crepúsculo vespertino, Fantasma se comporta como un estructuralista.

Consiste, su única madurez, en hablar de sí mismo en tercera persona. Él es el pobre diablo como hipóstasis, o la hipóstasis como pobre diablo. En fin, es un homúnculo sin salida.

Con él se llega, literalmente, a no creer en la letra.

Es el Fantomas de la poesía culta, pero como, según Lezama, hay que hipostasiar al otro para poder llegar a él, todo el mundo, con un poco de esfuerzo, puede llegar a ser Fantasma.

De él parece desprenderse una lección: poeta perdedor es aquel que comienza, románticamente, ofreciendo al texto como onanismo, para después, maduramente, hacer del onanismo un texto.

El cubismo puede ser su aberración y, por lo tanto, su peligro.

Se sabe que Proust habló de su etapa Montaigne de la vida. Fantasma es la etapa Montaigne del que siempre ha sido perdedor.

¿Rebeldía?, ¿poder? No sabemos lo que diría un discípulo de Foucault, pero sabemos que la sexualidad del Dr. Fantasma es fetichista, ya que ha convertido al texto en un fetiche.⁶¹⁸

Poética que el propio autor consideró, sin embargo, como no representativa de su obra en general. En “Taller del desmontaje” expresa: “Fantasma era, todavía, un solo centro, y con ello todo yo,

⁶¹⁸ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., pp. 503-504. Al no haber tenido acceso a la revista *Zona Franca*, se reproduce el texto íntegro de *El oficio de perder*.

y todo el mundo que me rodeaba, se fantasmalizaba en un foco. Ahora no, ahora el Centro se ha fragmentado, se ha perdido...”⁶¹⁹

Sería un intento hasta cierto punto inútil intentar una adecuación transparente entre esta poética jovial y los textos concretos de *Fantasma juega al juego*. Como sucede en tantas poéticas o manifiestos vanguardistas, que tratan de sostener propuestas de una intensa experimentación, es más importante la reflexión metatextual que el texto mismo, sobre todo cuando, como es el caso, se rompe todo vínculo con las poéticas que sostienen a las prácticas líricas tradicionales. El resultado textual, al menos en el caso de este libro, deviene a menudo hermético paisaje. Hay un desplazamiento hacia la forma- “ese colmo del artificio y de la forma que es el doctor Fantasma”, expresa García Vega⁶²⁰-; esto es, se espera que sea la forma misma, el texto, el que segregue un sentido autónomo, suficiente. Estructuralismo, *nouveau roman*, vocación plástica, son algunas de las de las instancias que están, la más de las veces como incitaciones a partir de determinadas lecturas, detrás de sus construcciones textuales, además de que retoma su antigua poética cubista y surrealista, en la estela de *Suite para la espera* -es intensa la presencia de Vallejo, por ejemplo, de un “tono” Vallejo, en algunos textos-. No obstante, no es *Fantasma juega al juego* un poemario de plenitud sino de transición, tanto escritural como metapoéticamente, aunque sí marca una importante ruptura con una concepción clásica de la poesía, incluso hasta con la concepción clásica del vanguardismo poético presente en *Suite para la espera*.

⁶¹⁹ García Vega, Lorenzo: “Taller del desmontaje”. *Ob. cit.*

⁶²⁰ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 284.

En *El oficio de perder* está explícita esta intención, cuando afirma que “quería mostrar una antipoesía dentro de la poesía”⁶²¹.

Sus antecedentes hay que rastrearlos en las reflexiones de su diario *Rostros del reverso* (1977), donde al inquirir sobre el sentido del juego –para la vida, para la literatura–, expresa: “Requiere ser el fantasma que no tiene cuerpo, requiere tocar a la sensación, como si fuera madera”⁶²². Más adelante, confiesa: “Quizás soy como un inválido. Con un pasado que se me ha hecho pedazos, y con un presente por donde no puedo avanzar”⁶²³. Había que estudiar muy pormenorizadamente el efecto del exilio, con la consiguiente acentuación de la pérdida de identidad, para la concepción y construcción misma de la obra de García Vega. Fantasma, que acaso tiene un antecedente protoplasmático en Manuel de Zequeira, traduce esa avasalladora, alucinante, enajenada sensación de extrañeza que siente el exiliado; traduce, también, esa distancia infinita, que se siente ante un paisaje nuevo y desconocido: un paisaje donde no se puede inscribir la memoria afectiva del exiliado. Aunque no puedo detenerme ahora en estos tópicos, sí quiero indicar que *Rostros del reverso* es el testimonio más profundo escrito por un escritor exiliado de toda la literatura cubana para comprender muchas de la problemáticas que se derivan de la pérdida de un paisaje, de la pérdida de una identidad. En el caso de García Vega, esta experiencia se intensifica mucho más producto de su neurosis, lo cual, lejos de singularizarla, la hace más transparente. Es un ejemplo de cómo su “enfermedad” ayuda a

⁶²¹ Ídem, p. 511.

⁶²² García Vega, Lorenzo: *Rostros del reverso*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, p. 135.

⁶²³ Ídem.

concentrar una experiencia e, incluso, a destilar un conocimiento. Asimismo, es un valioso testimonio de cómo una vivencia negativa puede ayudar a conformar una poderosa poética creadora.

Hay en este poemario toda una serie de atisbos de propuestas creadoras que se desarrollarán mucho más con posterioridad: como su poética de las cajitas, inspirada en Cornell, o la ascendencia de Duchamp, que luego retomará en *Palíndromo en otra cerradura. Homenaje a Duchamp* (1999), libro donde intentará “una como semántica del reverso”⁶²⁴. Es constatable la preeminencia de la poética plástica de Juan Emar. Y acaso es esta vocación plástica lo más relevante del libro. Habrá una suerte de mezcla de un léxico plástico con un léxico estructuralista. Podría conjeturarse si el heterónimo Dr. Fantasma no constituye una derivación de sus lecturas de budismo zen, otra fuente cosmovisiva que asimiló a partir de su llegada a España en 1968 y que se manifestó en un libro coetáneo a éste, *Los años de Orígenes* (1978), aunque su testimonio explícito puede encontrarse ya en *Rostros del reverso* (1977), donde también se hace explícita su vocación plástica, incluso “estructuralista”.

A pesar del gran entusiasmo que sintió García Vega con la creación de este heterónimo ectoplasmático, fantasmal, éste no perduró como personaje, aunque sí parte de su fisonomía fantasmática, a partir de la cual comienza a configurar su mitología albina y hasta la fisonomía de otros heterónimos posteriores, como Tokol, el mulato húngaro, reminiscencia de un novelista loco del pueblo de su

⁶²⁴ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 550.

infancia, que se convertirá en el Constructor de cajitas... No en balde, hay un momento de *El oficio de perder* en que García Vega se pregunta si Dr. Fantasma no es acaso él mismo -“¿un heterónimo o soy yo mismo?”⁶²⁵-, lo que indica que, hasta cierto punto, no logró insuflar a este heterónimo con la relativa independencia creadora necesaria para objetivarlo y para que perdurara como un personaje con una cierta independencia... García Vega refiere en sus memorias cómo Fantasma es una derivación también de las lecturas que realizó de Macedonio Fernández⁶²⁶, desde el tiempo en que escribió *Cetrería del títere* (1960). A partir de sus lecturas del autor de *Museo de la Novela de la Eterna* se obsesionó con la búsqueda del personaje incompleto o inexistente..., además de, por supuesto, con el relato que no se puede narrar...; obsesión, búsqueda creadora de donde, por cierto, deriva en parte el fracaso (según él) de sus libros *Cetrería del títere* y *Espacios para lo huyuyo* (1993):

O sea, por mi acercamiento a Macedonio siempre me he sentido endemoniadamente atraído por ese total fracaso (*Cetrería del títere* es una buena prueba de ello, así como en partes de mi *Espacios para lo huyuyo* también vuelvo a caer en ésa, como trampa, de perdedor) que consiste en ser narrador-no narrador de lo que no se puede narrar⁶²⁷.

También, en una entrevista, reconocerá, con ese severo sentido autocrítico que lo caracteriza, que “*Cetrería del títere* ha sido uno

⁶²⁵ Ídem, p. 510.

⁶²⁶ “Fantasma estaba indisolublemente unido a ese lado de mi Laberinto que es Macedonio Fernández, así como era una continuación -¿o no era más bien una destilación?- de todos esos rebumbios en la imagen que estallaron en mí en aquel momento -frustrado por mi incapacidad de lograr expresarlo- en que me decidí a emprender la *Cetrería del títere*.”, dice en *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 510.

⁶²⁷ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 497.

de los complejos más fuertes que he tenido. Como parece que todos los autores deben rechazar un libro, supongo que ya debo sentirme contento pues rechazo un libro mío de juventud.⁶²⁸

Sin embargo, es muy interesante cómo el propio García Vega explica cómo el Dr. Fantasma fue transformándose:

Pero ya, en Playa Albina, el doctor Fantasma, dejó de ser ese Programa con que traté de explicarlo en la *Zona Franca* del poeta Liscano, para irse convirtiendo en una como ascética compañía que me ayudara a buscar un vacío último, o sea, que me ayudara a integrar dentro de mí, hasta el punto de sentirlo como si fuese una cenestesia –o como sabor de mi cuerpo–, ese hecho consistente en negar que las palabras tengan significación alguna, ya que ellas se refieren a algo que está fuera del sistema del lenguaje. // *Fantasma juega al juego*, me dije; y es que a partir del momento en que entré en Playa Albina, fui también como entrando en esa sugerencia de Wittgenstein sobre el lenguaje como juego, y donde el significado de una frase o de una palabra, depende de las reglas que uno aprende para *jugar ese juego*⁶²⁹.

Mas adelante, luego de citar su relación con Nagarjuna, así como la profunda vivencia del heterónimo, y hasta su identidad con éste⁶³⁰, expresa también:

Y era el intento de jugar con el juego: juego estructuralista, juego con las palabras, juego con una metafísica abstracción verbal. // Y quería mostrar una antipoesía dentro de la poesía, pero a veces temía sólo haber conseguido un frotamiento de

⁶²⁸ Cuba, Pablo de: "Preguntas a un escritor albino". *Ob. cit.* Otros juicios muy severos para con su *Cetrería del títere*, pueden leerse en *El oficio de perder*. Ed. cit., pp. 211, 299 y 431.

⁶²⁹ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p.510.

⁶³⁰ Dice García Vega: "La sugerencia de Wittgenstein y Nagarjuna, acompañado por el doctor Fantasma, me ha hecho comprender, al llegar a este punto de construcción del Laberinto donde estoy, que mi atracción, desde hace muchos años, por Robbe-Grillet, se debe a que, sin que yo lo supiera antes, comparto su convicción de que «el verdadero escritor no tiene nada que decir». Véase: *El oficio de perder*. Ed. cit., pp. 510-511.

huesos, o un sabor de anacrónica hibridez (anacrónico, híbrido, manchón blancuzco: palabras muy repetidas en el texto que estaba escribiendo). // Así que llegué, tal como el doctor Fantasma, a ser yo, también, un fantasma, ya que continuaba recogiendo imágenes, poéticos puntos, soplos, pero siempre sospechando que, detrás de ellos, pudiera estar el vacío⁶³¹.

Una breve síntesis o imagen general de *Fantasma juega al juego*, ayudada por algunas precisiones muy claras ya hechas por el propio autor, podría ser la que intento a través de la abstracción de palabras clave, agrupadas éstas a partir de su contigüidad semántica. Un primer grupo predominante, al menos cuantitativamente, sería el de *lo plástico*: además de su referencia a Duchamp, o a distintos estilos, como lo parnasiano, lo rococó, lo pop, o al Art Deco, e, incluso, acaso a Cornell, a través de “lo minimalista de una cajita” (p. 237), y, además de las referentes al cubismo, la superposición, la perspectiva, el pastiche, lo híbrido, el palimpsesto, hay todo un léxico plástico, como dibujo, acuarela, grabado, naturaleza muerta, paisaje, o colores, manchón, trazo, o a lo geométrico: líneas, cuadrado, círculo, cono, rombo, curva, punto, rombo, octágono, curva, y a lo recortado o cortado, lo mocho, láminas, perfil, relieve, objetos, superficie, piezas, capas, o a estatuas, maniqués, además de al kaleidoscopio, al que dedica un texto (“Kaleidoscopio”, p. 179); asimismo se refiere a estructuras, composiciones, construcciones plásticas o geométricas... Hay referencias a lo cinematográfico, lo filmico, la fotografía, el negativo..., es decir, a las imágenes visuales. Y, en general, a las estructuras o construcciones abstractas... Un segundo grupo estaría vinculado al estructuralismo: sintagma, diacronismo, signo, referente, fonema,

⁶³¹ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p.511.

significante, texto, lector, o a figuras tropológicas: imágenes, símbolos, metáforas, analogías... Hay una referencia al *nouveau roman*... En “Letra para el doctor Fantasma” se exclama: “¡Oh modelo, parámetro, estructura!” (p. 209). Un tercer grupo tendría que ver con lo alquímico, la destilación, lo limado, lo arqueológico... Un cuarto grupo, con su poética de lo destartado o pobre: destartalo, pobretón, ripios, lo roto, lo mocho, restos, fragmentos, rescoldos, residuos... Un quinto grupo, con lo minimalista: lo microscópico, lo diminuto, lo pequeño, gotas... Hay, al menos, dos ejemplos de microrrelatos: “Sin comienzo” (p. 337) y “Nonsense” (p. 167). Un sexto grupo, con lo onírico, el sueño... Un séptimo grupo, con lo filosófico: el vacío zen, lo metafísico, teoría, aporía... Un octavo grupo, con lo petrificado, lo congelado, lo helado, lo frío, lo disecado, lo seco, las estalactitas... Un noveno grupo, con lo fantasmático: su heterónimo Fantasma, o “El transparente”, sombra, ectoplasma, lo neblinoso, el vacío, la nada; imágenes, pues, de “lo ingrávido”, pero, también, de lo invisible, lo intangible... Entre muchos ejemplos, puede leerse “Buscándome el vacío” (p. 200). Y, también –y esto es muy importante–, hay una adjetivación o un léxico negativos, que se vincula, a su vez, con su cosmovisiva poética del reverso... Un ejemplo paradigmático de ese léxico como en reverso, que puede apreciarse en todo el libro (en toda su obra también), está muy concentrado en un texto como “Diablos mustios” (p. 202), donde, por ejemplo, leemos: mustios, falso, cenizas, sucio, insoportable, inútil, simplón, estropeada, cansada, árido, descolorida, pueril, trasnochados, palos de ciego, rescoldos...

He dejado para el final de esta relación la imagen clave del poemario, porque a menudo atraviesa a todos los grupos anteriores, y ofrece como la atmósfera, el sabor último del libro. Me refiero a “lo anacrónico”⁶³². Hay, al menos, veinte y dos referencias textuales. Vale la pena transcribir, al menos, las más significativas: “verde anacrónico sobre mar que no existe” (p. 163), “Lo anacrónico, ahora sin sombra” (p. 170), “anacrónico residuo” (p. 250), “el anacrónico grabado alquímico” (p. 171), “anacrónico caligrama vanguardista”, “anacrónicas piezas surrealistas”, “anacrónicas líneas” (p. 207), “espectáculo anacrónicamente ignoto, anacrónicamente terrible” (p. 242), y anacrónico es también un gesto, una vitrina, una voz, una sal, un escenario, unas pedrerías, un film, unas sombrillas, etcétera. Pero ¿qué sentido adquiere *lo anacrónico*? Como todo símbolo, es difícil precisarlo. Anacrónico se sintió siempre él mismo, como confiesa en *El oficio de perder*. Como anacrónico había sentido su vanguardismo. Pero acaso como anacrónica había sentido su propia vida a partir de la pérdida de su infancia, de su paraíso, de su “cabeza de oro”, en 1936, cuando a los diez años se radica en La Habana y comienza su exilio, su enfermedad. Lo anacrónico es también el resultado de la mirada desde el reverso, que le descubre a las cosas su parte falsa o, simultáneamente, un sentido otro que contrasta con el habitual o con aquel que se quiere representar. Lo anacrónico es sentido en el

⁶³² En *Rostros del reverso*, en una anotación fechada el 3 de diciembre de 1973, expresa: “Fin de año con Duchamp exhibiendo en el Museo de Arte Moderno. Lo que me atrae de Duchamp es un colorido pálido, un colorido anacrónico: sus objetos como piezas vanguardistas”, p. 155.

poemario como un sabor, una atmósfera que lo contamina todo; síntoma de un desajuste profundo con la realidad, termina alterando su percepción misma, como una imagen plástica superpuesta en un paisaje que rompe la percepción habitual de la realidad... Y, por otra parte, ¿todo fantasma no es anacrónico? Lo anacrónico es también lo raro; es un síntoma típico del oblomovismo; lo anacrónico es lo enfermo; lo anacrónico es esa percepción diferente, ese “frío” que el adolescente descubrió y que el escritor describiera en “El Santo del Padre Rector”, en *Ritmos acribillados* (1972), último libro escrito en Cuba. Contiguamente se vinculan a lo anacrónico otros tópicos que van a ser recurrentes en su obra: el reverso (“¿Espacio?”), el nonsense, el oblomovismo (“Ilusión venida a menos”), lo inexpresable (“Buscándome el vacío”), o lo inexplicable, lo inacabado, lo no narrable...

Es decir, *Fantasma juega al juego* (1978) supone, por un lado, la recuperación de un impulso primigenio, el de *Suite para la espera* - que había sido hasta cierto punto interrumpido o demediado por el “pulmón de hierro” origenista y, acaso, después, por la despiadada vivencia de la Historia misma-, y una apertura creadora al resto de su obra posterior. Ese es uno de los sentidos del “juego”, aquí recobrado, y que ya no lo abandonará nunca más.

**I. 3. Sobre *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas*.
*Fragmento de una Construcción 1936.***

He preferido detenerme en este extenso texto -¿poema?- como muestra paradigmática de su obra porque, hasta cierto punto, representa el momento en que ésta encarna en el punto a partir del cual su obra alcanza, tanto formalmente como en la expresión de sus poéticas más características, su madurez definitiva –o, como también sería dable afirmar desde su poética del reverso: su “inmadurez” definitiva. Cuando digo “madurez” me refiero a la plenitud que alcanza su obra desde una forma y desde un imaginario ya reconocible en su más acabada singularidad. Por ejemplo, aunque si tuviera que decidirme por un género, señalaría a este texto como un poema extenso, no deja de ser problemática esta fijación genérica, algo que, hasta cierto punto, caracterizará a toda su obra posterior, y será una peculiaridad distintiva de su vanguardismo. Pues en este texto hay un relato –todo lo complejo o inusual que se quiera ver, pero relato al fin y al cabo- y, también, hay una reflexión, hay un discurso metapoético: se describe el procedimiento con que se construye el texto. Pero es que ese procedimiento es también el que ilustra la manera en que el autor percibe la realidad, por lo que la “construcción” textual que se erige frente a los ojos del lector será el lugar desde donde se termina por mirar la realidad. El sentido del texto consiste en la paulatina erección de esa construcción. Lo que importa, pues, es el proceso mismo de creación, que se despliega y queda expuesto ante los ojos del lector, de manera que, hasta cierto punto, lo que se erige es una

víspera; lo que tradicionalmente queda oculto, como un proceso previo a la plasmación del texto definitivo, aquí es lo que se muestra. Por lo que sería inútil buscar un sentido ulterior al “relato”. El relato es la “Construcción” misma. Hay un sujeto lírico, un “narrador” –como se le quiera llamar- que trata de recuperar el sentido de su pasado, una identidad perdida, para, acaso, dotar de sentido a un presente sin identidad. Pero esto nunca ocurre. Lo que se despliega ante los ojos del lector es el viaje, el proceso de la búsqueda, de la “construcción” que deviene laberinto, kaleidoscopio, relativismo visceral.

Es muy importante enfatizar en cómo es la forma la dadora de sentido, o, en última instancia, encarna el sentido mismo. Pues ¿cuál es el sentido último del texto? Ciertamente sería difícil aprehender un sentido concreto, claro y distinto. Sabemos –pero esto lo sabemos desde el “afuera” del texto, concretamente, por la lectura, sobre todo, de un libro posterior, *El oficio de perder* (2005)- que el año 1936 significa un punto de giro decisivo en su vida: es el momento en que se traslada con sus padres a La Habana; simbólicamente, es el momento en que pierde su infancia; ese tiempo que él describe como su “cabeza de oro”: la época “heroica”, y también, ya para siempre, mítica, de su vida; tiempo, además, donde se conservará una suerte de “magma” creador, al que García Vega intentará retornar una y otra vez en busca de su perdida identidad personal; en busca, también, de aquellos “soplos” a través de los cuales sintió en su infancia, acaso por primera y única vez, una plenitud entre “el ojo y lo mirado”, entre el sujeto y el objeto, es decir, la revelación, así fuera instantánea, de una

armonía... Es conocido cómo el año 1936 –para él un año entonces “cabalístico”- representa el momento de su expulsión o el comienzo de su “exilio”, o el inicio de su enfermedad; el inicio, entonces también, del lento, difícil y complejo proceso de conformación de su peculiar percepción de la realidad, de su oficio de perder.

De ahí el subtítulo del texto: “Fragmentos de una Construcción 1936”. “Fragmentos”, porque, como ya será para siempre típico de su obra, ésta se articulará a partir de la reiteración obsesiva, recurrente, de un conjunto de imágenes clave tanto de su pasado – en sus distintas edades –oro, plata, bronce, cobre, barro- como de la inmediatez o presente del narrador. Estas imágenes clave no son explicadas –a no ser en sus memorias-, por lo que funcionan como imágenes afectivas, cuyo referente último es inaprehensible para el lector. Sin embargo, acaso también lo sean para el propio sujeto narrativo o poemático, como parece sugerirnos todo el texto; texto que se “construye”, justamente, para tratar de alcanzar, a través de esos fragmentos –entonces también “*ripios*”, residuos, restos- un sentido que, no obstante, escapa siempre. De ahí que el sentido textual sea eminentemente autotélico: remita siempre a su propia construcción.

Pero esa construcción deviene laberinto, deviene una arquitectura hecha desde una perspectiva kaleidoscópica. Todo el pasado, reconstruido a través de diferentes fragmentos, imágenes clave, se ofrece a través de incesantes combinaciones, collages, superposiciones de imágenes que se van sucediendo, ante los ojos del lector, como si éste sólo pudiera mirar el texto a través de un kaleidoscopio; imágenes siempre cambiantes, pues, y, entonces

también, ahítas de una inextricable relatividad. Es decir, el texto es el espectáculo de su propia creación: como un organismo vivo - objetivo, en este sentido- elude cualquier definición.

El autor recurre a su poética de las cajitas, que implica un proceso de aprehensión y reducción minimalistas: *“Domesticaré primero los conceptos que en este texto he presentado: minimizarlos. Es decir, debo saber encerrar los componentes en una música repetitiva, o encerrarlos en lo plástico de una cajita”* (p. 13). Esos componentes, llamados aquí también *“homeomerías”*, son las imágenes clave (recuerdos simbólicos y significativos) que el autor irá mezclando, ensamblando, porque *“la disposición de estos componentes producen una cosa aparentemente nueva”* (p. 10), y así arriba a una nueva realidad *“vista como caleidoscopio”* (p. 10). Claro que a lo que en realidad arriba es a una ilusión de nueva realidad, ya que como advierte: *“Es que no tengo -¿es necesario repetirlo?- ningún centro sólido”* (p. 14). Es como un proceso alquímico: *“¿Se podrán laminar, hilar, destilar, los componentes?”* (p. 16), se pregunta. Finalmente, advierte también, enfatizando en la relatividad o sinsentido del proceso:

Pero no hay duda de que pudiera haber una dimensión en que las imágenes pudieran encerrarse dentro de una cajita. Pero, las imágenes pueden no salir bien. ¡Pueden torcerse! Ya que, una vez dentro del caleidoscopio, las piezas o componentes pueden salir asimétricas, o pueden sólo mostrar un atajo estrambótico o ininteligible. / O sea, también habrá que relatar las descomposiciones, o roturas, o excentricidades, del caleidoscopio. Esto complica demasiado las cosas. (p. 19)

Esta última reflexión puede considerarse como el centro del texto. El autor tiene conciencia de que ha estado “construyendo” una suerte de laberinto:

Aunque nos confundiremos siempre; nunca llegaremos. La vida nunca... ¿Qué...? Habría que levantar una construcción, y, esta construcción se deshacería; y, entonces, habría que volver a levantar una construcción, y, esta construcción de nuevo se deshacería, y..., así sucesivamente. (pp. 21-22)

Con anterioridad, el narrador o sujeto lírico (según se considere al texto poema extenso o narración, o, en todo caso, poema narrativo) había utilizado el verbo “relatar” (p. 19). Más adelante, insistirá en que, a partir de la reducción conseguida: “desde ahí puede comenzar cualquier novela, cualquier relato” (p. 25), o “a veces me parece que podría narrar...” (p. 29), y establece una analogía entre estos procedimientos narrativos y alude a “esos cuentos que me narro en las comidas” (p. 31). Y para acentuar aún más el carácter narrativo del texto, se pregunta: “Entonces ¿No se ve [que] lo que pretendo escribir es escribir mis Memorias? ¿No se ve que estoy hablando de mi vida?” (p. 30).

He hecho hincapié en estas precisiones para cuestionar el carácter poemático del texto. En todo caso, su condición de poeta es puesta en duda, enfáticamente (repite este mismo párrafo varias veces), en el propio texto (pp. 2, 23, 29):

De donde resulta que ser poetas, o lo que sea. Donde tratar, resulta, de ser poetas toda la vida. O acaso profesores, o acaso poetas literatos, o hasta poetas de verdad. Pero cualquier cosa de eso ya parece demasiado incomprensible. Es como ser momias (¿qué son momias si o sólo cenizas?)

ventrílocuas: en ellas habla esa computadora que nadie sabe cómo diablos está programada.

En otro momento, insistirá en que “*no estoy tratando de fabricar metáforas*” (p. 31), o en que lo que dice “*no es para hacer literatura*” (p. 31).

El sentido sombrío o pesimista del texto se expresa a partir de la contraposición entre dos tiempos: entre el tiempo mítico de su pasado -“*un niño prehistórico*” o “*un niño que pareció tener un destino*” (p. 29)- y el presente de constructor de cajitas: “*Entonces, lo que en un niño prehistórico fue esperanza de destino poético, sólo ha terminado en cajita con un juego cerrado*” (p. 33). De ahí también que utilice recurrentemente una intertextualidad con un texto de su juventud: “*La locomotora cagada de tesoros sucios*”, verso del primer poema de *Suite para la espera* (1948), “*Variaciones*”, por donde también se alude al propio título del presente libro.

Finalmente, se hace la pregunta decisiva: “¿Es que todo es reverso?” Y concluye:

Pues este es el peligro: ¡que todo pueda ser reverso! Es decir, dicho crudamente, que sólo existan dos contrapuestos sistemas infernales: 1- el sistema de la ilusión con: niño prehistórico, luz alucinante en escalera de dentista, relato de madrugada con el padre, etc., y frente a esto, 2- el reverso, o sea, el lenguaje que se convierte en momia ventrílocua (p. 34)

De donde deriva que las imágenes clave de su pasado “*son piezas de identidad perdida; nunca podré recuperar esas piezas*” (p. 35), pero prosigue: “*pero sí podría (...) ventrílocuamente reinventar*

aquello que, como un niño prehistórico de Jagüey Grande, una vez fui.” (p. 35)

Reinventar, recrear..., es decir, lo que hemos llamado como su poética de la hibernación⁶³³. Al final, ¿qué es lo que queda? ¿El juego? Pudiera ser. Al menos, esto es lo que parece sugerir el propio texto, aunque a partir de entonces éste continúa desenvolviéndose hasta su culminación como liberado de estas constataciones sombrías, como accediendo a una suerte de libertad jovial; por ejemplo, como cuando expresa:

Cajita con lo que se oye. –Ruido puro, música de un arpa, o sonido que desprenden los guantes de un boxeador: cualquiera de esas cosas podría ser O todo ello (ruido, música, sonido), mezclado, simultáneo, también podría ser. (p. 42)

Es decir, lo kaleidoscópico funciona sujeto a sus propias leyes imprevisibles, lo que ¿no es lo que a partir de entonces García Vega hará en el resto de su obra?

Todavía quedaría una interrogante pendiente: el género mismo del texto. En un momento del libro, se hace esta pregunta:

Pero, ¿qué quiero decir? ¿Estoy diciendo disparates? Lo que digo ahora así, como si fuera churumbela ininteligible, pero se verá que a medida que despliego este texto, buena razón tengo para decir lo que digo. (p. 20)

Pero esto será lo que se tratará de dilucidar en el siguiente acápite.

⁶³³ Véase el capítulo Psicoanálisis y creación en este libro.

I. 4. ¿Un género kaleidoscópico? *Vilis* y otras consideraciones genéricas

Carlos A. Aguilera, en su ensayo “El último de los origenistas”, se refiere a:

las maquinaciones que convierten a sus libros en un archivo genéricamente inclasificable: con parodias de Gertrude Stein/reescrituras del Nuevo Periodismo, y con una tensión lúdica tan cacharrera que no admite modelos simples de rotulaje: memorias, diarios, novelas, etc. Juego éste que hace que no caigamos en la tentación del género (siempre fácil y demasiado «moderno») y pensemos algunos de sus libros solo como escritura: *churumbela* en constante estado de ebullición. ¿De alguna manera *Los años de Orígenes* no podría ser pensado como esa novela-del-exilio sobre la que se reflexiona juguetonamente en el mismo libro; y *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas* como un pliegue donde la memoria y lo literario tartamudean las mismas preguntas que se articularían en otro espacio?⁶³⁴

Luego de este sugerente comentario general de Carlos A. Aguilera sobre la permeabilidad y ambivalencia genéricas de la obra de García Vega, me detendré con relativa prolijidad en el problema de los géneros porque considero que constituye la *forma* más singular y significativa en que se manifiesta su llamada poética del reverso. Es un ejemplo de cómo las formas que asume su obra se convierten en un problema de contenido, o viceversa. Quiero advertir que no agotaré aquí este tópico –porque para ello tendría que analizar pormenorizadamente cada libro suyo- por lo que me detendré, a

⁶³⁴ Aguilera, Carlos A.: “El último de los origenistas”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21/22): 28-32, verano7otoño, 2001.

manera de ejemplo paradigmático, en *Vilis* (1998), aunque haré algunas oportunas referencias a otros libros suyos.

Como se constará en la *Bibliografía* de García Vega, he tratado de reconsiderar las fijaciones genéricas de sus libros. Con estas nuevas (aunque a veces relativas) propuestas de aproximaciones genéricas se intenta, además, corregir algunas inexactitudes. Por ejemplo, en *Cuerdas para Aleister* aparecen dos textos en prosa –“Oyendo a Giacinto Scelsi” y “Mantras de Stockhausen”- que, con posterioridad, en *No mueras sin laberinto. Poemas (1998-2004)* y en *Lo que voy siendo. Antología poética*, se publican con el título de “Dos poemas”. En este caso, ¿son poemas o microrrelatos? Aunque muchos de sus textos en prosa pueden detentar un acusado valor poético, yo me inclino por considerarlos microrrelatos (o minicuentos), como el resto de los textos de *Cuerdas para Aleister*, aunque, evidentemente –y, hasta cierto punto, inexplicablemente- otros críticos los consideran (todavía) poemas. En una entrevista que le hace Pablo De Cuba, expresa García Vega:

Papeles sin ángel, son, o creo que son, minicuentos: un anticipo de otros mini, *Cuerdas para Aleister*, que acaba de publicar la editorial tsé-tsé de Buenos Aires. ¿Soy difícil de encasillar? Quizás, te confieso que no me gustan los géneros -a mí, por ejemplo, los poemas poemas, los poemas pertenecientes al género poema, me molestan con su ruido como de zapatos de charol recién estrenados. Pero, por supuesto, esto que te acabo de decir, y que puede parecer una greguería, es un prejuicio. Nosotros, los viejos, y más cuando somos viejos que nunca supimos fabricar bien un poema, estamos llenos de prejuicios. Pero, para hacerte el cuento corto, creo que me están gustando los minicuentos, ese género que parece que se ha puesto de moda. Y es que a mí me gusta caer sobre las modas como antes, en mi infancia, caía sobre los

juguetes: dispuesto -hachita en mano- a romperlos, a ver lo que tenían dentro⁶³⁵.

Hay ocasiones, cuando el texto en cuestión no se aviene con la naturaleza genérica del minicuento o microrrelato, en que se le pudiera ubicar dentro de la denominación supragenérica, o más general, de microficción (texto o prosa literaria o de ficción breves, que no excluye la presencia de valores poéticos). En realidad, creo que tanto Liliana García Carril, compiladora de *No mueras sin laberinto. Poemas (1998-2004)*, como Enrique Saínez, compilador de las dos ediciones de *Lo que voy siendo. Antología poética*, no se proponen dilucidar el género específico de algunos de los textos antologados, algo, por lo demás, nada sencillo. Aunque tengo la sospecha de que a esa ambivalencia genérica ha contribuido el propio autor. ¿No incluye completo, García Carril, el libro *Vilis*, mezcla de prosas varias, poéticas, microrrelatos, fragmentos de diario, sueños, cartas, poemas, letras de canciones, citas de otros escritores, en la compilación *No mueras sin laberinto*, que tiene como subtítulo enfático la calificación genérica de *Poemas (1998-2004)*? En el acápite final de dicha compilación, “Obra de Lorenzo García Vega”, califica a *Vilis* como “poema”, lo que considero un error. Y, sin embargo, a pesar de calificar a *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas. Fragmento de una Construcción 1936* como un poema, no lo incluye en su compilación, ausencia que reitera Saínez (quien también hereda la dudosa inclusión de los dos microrrelatos mencionados bajo el título de “Dos poemas”).

⁶³⁵ Cuba, Pablo de: “Lorenzo García Vega: preguntas a un escritor albino”. *El Nuevo Herald*. Miami, domingo, 13 de noviembre, 2005.

Sobre *Variaciones...* (1993), que, como ya se ha visto, es un momento decisivo para la expresión de la poética de García Vega, expresa también Carlos A. Aguilera:

uno de sus poemarios más importantes es *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas*. Un libro-papiro-zuihitsu que va progresando en la misma medida que mezcla la obsesión por la infancia con el delirio, y forma un texto que se pregunta constantemente por su escritura, la memoria, lo político, la enfermedad...⁶³⁶

Es, también, como el último confín que alcanza la poesía de García Vega antes de reconfigurarse como *otra cosa*. Será difícil, si no imposible, volver a hablar de poemas en la obra posterior de García Vega. Al menos, nunca más como ejemplos de poesía lírica. Dice de este libro García Vega:

Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas es un libro que escribo posteriormente a mis *Poemas para penúltima vez*, ese libro que recogía toda la poesía mía hasta el momento. Era como si yo hubiera dado por terminado todos mis textos poéticos, pero no fue así: volví con las *Variaciones...*: un texto que respondía a mi obsesión o vocación por el diario. Él mismo es un diario llevado rigurosamente a la poesía. El poeta que me influyó fue Gherasin Luca, el francés. Intenté hacer una cosa autobiográfica a partir de mi obsesión con el 1936 y con la situación que describo del dentista en la calle San Lázaro. Todo como dándole vueltas continuamente. Cuando lo escribí yo no podía ser muy buen crítico del libro. No tenía muy clara mi relación con el texto que había escrito. Tú sabes que hay libros que uno escribe y que está dispuesto a defenderlos hasta lo último. Con éste yo no sabía bien qué hacer⁶³⁷.

⁶³⁶ Ídem, p. 31.

⁶³⁷ Aguilera, Carlos A.: "La Devastación. Conversación con Lorenzo García Vega". *Ob. cit.*

Es decir, tácitamente reconoce su condición poemática, aunque alude al diario como substrato. Es que, acaso, el propio autor – insisto- no sepa (o no le interese mayormente) definir con claridad el género de los libros que va perpetrando.

Ya en *Caminandito para estar sentado* (1999) se hace muy difícil definir un género entre el poema en prosa y la minificción o, más específicamente, entre el poema en prosa y el microrrelato. Acaso hay una mezcla. Sorprende, sin embargo, esta indefinición, porque ya en *Vilis* (1998) hay muchos ejemplos definidos de microrrelatos o minicuentos.

En el caso de *Vilis*, por ejemplo, Ediciones La Palma califica a este último libro como “Diario lírico”, lo cual ya es más pertinente. Dice, por ejemplo, Marcelo Cohen a propósito de *Vilis*: “Aparente *suite* de prosas poéticas estilizadas o bastas, jirones de escritura automática, especie de fotogramas y citas surtidas, *Vilis* es a la vez tela cubista y resultado de selección y extracto de hallazgos”⁶³⁸. Pero es que el propio autor en el mismo *Vilis* se encarga de aludir a su hibridación genérica con su explicación del *zuihitsu*:

No hay duda, el género literario de *Vilis* ese *Zuihitsu*, género de prosa del Japón. // *Zuihitsu*, género literario de *Vilis*, es “Colección de fragmentos: anécdotas, anotaciones, observación de cosas curiosas, descripción de sentimientos y cosas por el estilo, todo ello sólo, por casualidad con relación entre sí”.

Y, en otro momento del libro, se expresa:

⁶³⁸ Cohen, Marcelo: “Un lugar llevadero. Acerca de *Vilis* y otras instalaciones verbales del cubano Lorenzo García Vega (1926) y su decisiva manera de agitar la consideración de la poesía”. *Otra parte. Revista de letras y artes*. (11), otoño, 2007.

Con la colaboración de 58 profesores, debidamente adiestrados, el Historiador de la Ciudad acaba de publicar la monumental obra *Collage onírico, histórico, jurídico, y poético, de la ciudad de Vilis*. La obra, que no es otra cosa que la monumental Historia de Vilis, está escrita a la manera de un *Zuihitsu* (y recuérdese, ya lo hemos dicho, el *Zuihitsu* es una colección de fragmentos, todos ellos unidos “por casualidad en relación entre sí”).

Por su originalidad genérica, transcribo la primera entrada (prólogo) del blog *Ping Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar)*:

Mini-prólogo # 1. Me hablas de un blog. Te propongo un blog en el que participemos los dos. ¿Cómo? Podríamos intentar un *zuihitsu* en el que fuéramos relatando, a la manera de un diario en email, el relato de nuestra relación (una relación establecida por el motivo de una tesis, pero donde, lo que estaría, fuera el invento que haríamos, tú y yo, de nuestro pasado y de nosotros mismos, como dos personajes de generaciones distintas que tratan de encontrarse, inventándose). / No estoy bromeando. Creo que podríamos intentar una novela *zuihitsu* entre los dos. ¿Cómo? Tú me haces una pregunta. Yo te respondo a como pueda, como si estuviera escribiendo mi diario; tú, entonces, me hablarías de tus locuras, o preguntándome de nuevo, o lo que fuera. Si crees que es posible, ya este email podría ser el mini-prólogo de esta novela entre dos. / La fecha de este mini-prólogo es mayo 21, 2010. Si te decides, voy a escribir, junto contigo, la novela que nunca he conseguido. Repito: no estoy bromeando. Y..., no tenemos que forzarnos. Todo lo podemos hacer bajo el techo fragmentario del *zuihitsu*. Me preguntarás que por qué se me ha ocurrido esto. Bueno..., el inventar por qué se me ha ocurrido esto, es lo que tendremos que inventar nosotros dos. Lorenzo García Vega⁶³⁹.

⁶³⁹ La segunda entrada, ésta de Margarita Pintado Burgos, fue la siguiente: “*Mini-prólogo # 2.* Ya estoy tarde. Es el primer día de novela, el primer día de proyecto de novela y he llegado tarde. El prólogo ya fue. Un prólogo, mientras yo dormía. Tengo que decir que anoche dormí el sueño de los injustos, porque me excedí. Dormí como 16 horas y mientras dormía, Lorenzo tremebundeaba una novela blogera. / Sí, es verdad que yo le sugerí un blog. Yo le dije, como si tuviera mis veinte y pico de años, “oye, Lorenzo, ¿y si te preparo un blog? Tu escritura flotaría muy bien en el espacio virtual.” Eso dije yo. Y me fui a dormir, y dormí y soñé con mi

Vilis pudiera considerarse también como una mezcla de microficciones: o una “serie fractal” de microficciones, según la denominación teórica propuesta por Basilio Pujante Cascales⁶⁴⁰.

Ahora me detendré en *Vilis*, como ya advertí, a manera de ejemplo paradigmático. García Vega ha explicado que *Vilis* –ciudad, no libro- es como el reverso onírico de Playa Albina (Miami), su ciudad astral, la ciudad de los sueños, con lectura anagógica entonces, y con dialéctica anverso-reverso. Hay un momento en *Vilis* en que se habla de “lugares como Playa Albina, *Vilis*, y hasta

madre en un estacionamiento de esos laberínticos que dan miedo. / Es que Lorenzo anota sus sueños, y ahora yo lo intento. Sí, él está muy metido en eso de la materia de los sueños. Pero a los origenistas no les gustaba el surrealismo. Pero a Lorenzo le gusta ponerse surreal. Y lo veo, despertándose en medio de la noche para que no se le vayan, para agarrarles, aunque sea, el rabo. El rabo de un sueño. ¿Rabo anti-nube de un sueño? La cosa es que Lorenzo descubrió que ni en los sueños se puede confiar. Él dijo: “Entonces, en el sueño, yo voy, me levanto y busco la libreta. Yo voy, y anoto el sueño, cierro la libreta, regreso a la cama. Me duermo. Pero entonces, al otro día cuando voy a buscar mi sueño, ¡una cosa rara, muy rara me pasó! ¡El sueño había desaparecido! En el sueño, soñé que me levantaba y anotaba el sueño en mi libreta. Y esto nunca me había pasado.” Eso dijo Lorenzo. / Entonces me desperté, y supe que a él le había gustado la idea del blog. Pues resulta que un poeta nacido en el 1926, se quiso inventar una novela conmigo (yo me llamo Margarita) que nació 55 años después, en una isla vecina, por allá, o debo decir, por acá, en el 1981, bajo pretexto de escribir una tesis que ya ha dejado de parecerse a un tesis. Margarita Pintado”. *Ping-Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar)*. Ed. cit. Otra entrada importante, esta de García Vega, es la siguiente: “Ping Pong”: “Podemos empezar con este título: *Ping-Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar)* Estamos en el primer capítulo, un capítulo de prueba donde lo que yo te voy enviando, y lo que tú me contestes, serán como piezas que, en un primer momento tú (que prepararás el blog) colocarás como quieras, hasta hacer un capítulo borrador provisional. Después, le haremos una corrección conjunta y, por último, veremos si continuamos o no, o si sólo hacemos un minicuento que serviría para un número de tu blog. Lo que quisiera es que, en este juego de ping-pong, aunque hagamos lo que nos de la gana, tengamos en cuenta, como nudo de la imposible novela, el encuentro entre una joven y un viejo que, a través de una tesis, pretenden conocerse a sí mismos, a través de un análisis más o menos absurdo. Lorenzo P.D. A partir de ahora, ya es como si estuviéramos actuando. Todo lo que yo te envíe, incluso esta nota, lo puedes utilizar como material para el capítulo en que hemos entrado. El que lo utilices o no lo utilices, dependerá de la manera en que acertando, al colocarlo bajo un acápite, el material se pueda convertir en pieza narrativa. O sea, entre otras cosas, podremos considerarnos como dos personajes que, en una escena del teatro del absurdo, estamos representando ser dos actores que, en un Taller Literario pretenden encontrarse a sí mismos. Lorenzo García Vega (Sunday, may 23, 2010). *Ping Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar)*. Ed. cit.

⁶⁴⁰ Pujante Cascales, Basilio: “Estructura y cotexto en la minificción”. VV.AA.: *La huella de la clepsidra*. Ed. cit.

Cuba” (y Cuba, en otros textos de García Vega, es nombrada como Atlántida⁶⁴¹), donde se descompone en tres imágenes una misma realidad... En otro momento expresa: “¿La diferencia entre Vilis y la Playa Albina? Pues es muy sencillo. Es un problema de Teosofía. Hay cuerpos astrales de ciudades, y Vilis es el Cuerpo astral de la Playa Albina”. E inmediatamente agrega una cita de Julio Matas: “*en esa forma oscura del recuerdo que es el sueño*”.

Por varias alusiones que hay en el libro pudiera incluso considerarse a Vilis- además de reverso o Cuerpo Astral de Playa Albina, es decir, de Miami, es decir, también de Cuba, es decir, también de Atlántida- reverso de la Cuba mítica, idealizada de los años de Orígenes o “ese sitio en que tan bien se está” o “fiesta innombrable” o Era imaginaria lezamiana..., algo que se hace muy recurrente a todo lo largo del libro y que reitera su obsesión, su síntoma, “origenista”.

También, en *El oficio de perder*, García Vega ha señalado que utilizó para el libro parte de su diario de sueños, *El cristal que se desdobla* (aún inédito), es decir, acaso el mismo procedimiento que reconoce que utilizó también para *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas. Fragmento de una construcción 1936* (1993). Pero, como se hace evidente en su lectura, *Vilis* no es sólo un diario de sueños, ni un Diario lírico, mucho menos un poema extenso, sino un universo textual mucho más complejo. Comienza con un microrrelato... Todo el libro está fragmentado en una gran

⁶⁴¹ Por ejemplo, una de las ocasiones más significativas que conozco en que García Vega utiliza esta denominación ocurre en una dedicatoria de su libro *Poemas para penúltima vez*: “A Enrique Saínez, el último sobreviviente de mi Atlántida”.

diversidad de textos con diferentes naturalezas genéricas, pero abundan mucho los microrrelatos o minicuentos, incluso, en este caso, con absoluta conciencia de género por parte del autor.

Pero acaso sea la noción más abierta y libre de novela (o, más exactamente, de antinovela) su género primordial, porque, a todo lo largo del libro, hay un eje estructurador del relato que consiste en la descripción –casi costumbrista– de la ciudad (y de los personajes) de Vilis, que permite que se pueda considerar todo ese universo fragmentado, en su conjunto, como una novela, más allá de su singularidad evidente⁶⁴².

Como ya notaba Aguilera, y como también ha destacado Ponte, desde *Rostros del reverso* y *Los años de Orígenes* el autor se había planteado como posibilidad (siempre como posibilidad futura) escribir una novela del exilio –ese reverso de *Paradiso* como apoteosis barroca; ese reverso de las Eras imaginarias lezamianas; otra Era imaginaria, pues, pero como reverso, o como lo es la antimateria de la materia... ¿Y qué otra cosa será *Devastación en el Hotel San Luis*, por ejemplo, sino un ensayo de antinovela? Y, como se verá más adelante, el blog *Ping Pong Zuihitsu*, se concibe, también, como *Proyecto de Novela Epistolar*.

⁶⁴² Afirmando esto a pesar de que el propio autor expresa en *El oficio de perder*: “Vilis debería ser como el posible final de un cuento titulado *El oficio de perder*, pero como resulta que Vilis, por ser la ciudad de los sueños, es un sueño también, Vilis no narra, ni puede narrar, ningún comienzo ni ningún final, y así, por ello, sólo describe un Laberinto. Un Laberinto de *oficio de perder* (entiéndase como se pueda) que, sin acabarse de construir nunca, repite, y repite, esas mismas escenas que elaboran los cristalitos de un kaleidoscopio, cuando lo hacemos girar”. Pero acaso no hay contradicción, pues es justamente su condición singular de antinovela lo que lo identifica con el laberinto o perspectiva kaleidoscópica.

Pero –y permítaseme ahora esta digresión- ¿no es también *Collages de un notario* (1993) –compuesto por textos escritos inmediatamente después de *Los años de Orígenes* (1979), es decir, entre 1980 y 1984, y publicados en la revista *Escandalar*- una suerte de ensayo, en alguna de sus partes, de una posible novela o relato del exilio, como el reverso de la Era imaginaria lezamiana, esto es, como esa otra era imaginaria del exilio en clave de reverso⁶⁴³? Lo mismo ocurre con algunas zonas de su diario *Rostros del reverso* (1977)⁶⁴⁴. El propio autor reconoce que *Collages de un notario* es en este sentido como una continuación de *Rostros del reverso*⁶⁴⁵. Y, se hace ahora pertinente preguntarse: ¿cuál es el género de *Collages de un notario*? Precisamente, con la técnica del collage, el autor va mezclando en diferentes textos reflexiones ensayísticas (a veces sobre el propio género de sus textos); por ejemplo, la relación que hay, en *La carne de René*, de Piñera, entre la Forma y la inmadurez, a partir de las ideas de Gombrowicz, o – otro ejemplo- la “visión plástica” (p. 84) que aprecia en la poesía de Juan Sánchez Peláez, por donde se acerca, también, a lo que llama “*Petrificación*. –Tentación de convertir lo narrativo en lo plástico” (p. 92), y, en este mismo texto, despliega una suerte de catalogación de tópicos (otra de sus obsesiones): “diccionario autista” (p. 87), dice; una entrevista comentada o “entrevista collage” (p. 50), precisa, a Lydia Cabrera; relatos propiamente o como apuntes para

⁶⁴³ Continuando esa suerte de mirada antropológica, psicosocial, psicoanalítica, presente en el diario *Rostros del reverso*, en *Los años de Orígenes*, y que aquí ya se configura como una mitología “albina” o radiografía del exilio cubano, como tópicos para tomar en cuenta en una posible novela del exilio, lo cual es una obsesión reiterada en *Rostros del reverso*.

⁶⁴⁴ En *El oficio de perder* García Vega refiere que en Venezuela el escritor Dardo Cuneo le dijo: “Tú no tienes que escribir una novela. Tu novela está ahí, en donde quisiste demostrar que tú no podías escribirla. Tu novela está en los *Rostros del reverso*”, p. 39.

⁶⁴⁵ García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p.509.

una novela; intertextualidades, citas, fragmentos de artículos periodísticos; memorias o constantes alusiones autobiográficas; crónicas o testimonios sobre acontecimientos históricos de su presente (en este caso, sobre todo, sobre el éxodo del Mariel de 1980 y sus consecuencias inmediatas, pero también sobre su propia experiencia de la época de la Revolución cubana), donde se establece una relación entre su exilio (1968) y este otro más reciente..., por lo que se hace difícil establecer un único género. Finalmente, es el collage, la mezcla o superposición de varios géneros, la forma múltiple, híbrida, proteica que asume su discurso.

Ya desde el primer texto, “Túnel con rey desnudo”, el narrador se refiere a “esa cosa detestable que se conoce como prosa poética”⁶⁴⁶, pero utiliza una imagen, “túnel de espejos”, que remite a la imagen del laberinto o del kaleidoscopio. Asimismo, el narrador se asume como notario, para aludir a su “condición de escritor que no es escritor” (p. 3). Y arguye: “Pues un túnel de espejos, o un sueño, o una posible narración, siempre conducen al texto. Pero el texto, ¿quién no lo sabe?, siempre conduce a jugar” (p. 3). Y, más adelante, precisa que, a través de “la mezcla o la superposición” (p. 4), se le abre “su Caja de Pandora, llamándome a su juego” (p. 4); “Caja de Pandora” que es también una imagen de lo relativo, abierto, múltiple de la perspectiva kaleodoscópica, o “juego de un texto” (p. 4), collage de “piezas de un posible kaleidoscopio narrativo” (p. 5). Por cierto, en el acápite titulado “*Un esquema plástico para un posible relato*” (pp. 6-7), donde el autor trata de

⁶⁴⁶ García Vega, Lorenzo: *Collages de un notario*. Ed. cit., p. 1. A continuación todas las páginas refieren a esta edición.

sintetizar su poética genérica, alude a “la lucha (...) entre lo formal y lo informe” (p. 7), con lo que se puede establecer una analogía con un texto de María Zambrano, “La Medusa”, de *Claros del bosque*, donde la pensadora española discurre sobre lo informe, sobre la protomateria, o esa suerte de formas “informes”, en potencia, de las formas futuras que vendrán... Finalmente, el autor se pregunta: “Entonces ¿qué es el collage de un notario?” (p. 7), y responde: “Notario: testigo, ¿testigo de qué? De un collage, de unos fragmentos, de unos rotos. Notario, exilio. Siempre esas partes que no acaban de ensamblar, siempre el relato que queda como roto” (pp. 8-9). Y la última frase del texto: “sólo cabe el conteo de los rotos, el revolver de los fragmentos” (p. 10)⁶⁴⁷.

Regresemos a *Vilis*. Entonces, *Vilis*, como una suerte de ensayo de antinovela, funciona como un macro género que incluiría otros géneros dentro de sí: diario (“Diario del Constructor de Cajitas”);

⁶⁴⁷ En “Discurso desde un exilio o Silvia Plath con telón de Ghetto”, comienza diciendo el autor: “Quizá sería construir la morada del cero, el kaleidoscopio del cero. Moverse desde lo inmóvil. Lanzar coordenadas desde un vacío” (p. 13), o, también. “Restos de la narración que pudo ser” (p. 13). Más adelante se refiere a “la atracción por la pura superficie, la atracción por el texto sin más” (p. 16), a partir de los poemas de Silvia Plath, donde intuye “Un centro que no es centro” (p. 18); “Zona donde tocamos la textura, la descarnada superficie de las cosas” (p. 18); “Centro que es la conciencia, en nosotros, del texto” (p. 18). También alude, muy sugestivamente, a la definición del símbolo “la nave de los locos”, hecha por Juan-Eduardo Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, lo que nos remite al kaleidoscopio, pero también al poema del poeta suicida Raúl Hernández Novás, “Sobre el nido del cuco”, suerte de palimpsesto de incesantes intertextualidades, correspondencias, analogías, collages, superposiciones ¿kaleidoscópicas?, y en donde, extrañamente, es utilizada también la imagen de “la nave de los locos”. Véase: Arcos, Jorge Luis: “El cosmos intertextual de *Sobre el nido del cuco* de Raúl Hernández Novás”. *Unión*. La Habana, Año XII (43): 2-12, abril-junio, 2001. Por último, para enfatizar aún más esta suerte de poética kaleidoscópica que estoy tratando de aislar aquí, el autor sentencia: “La imagen es, desplegándose como un inmenso abanico kaleidoscópico...” (p. 20). Hay, incluso, una explícita e importante relación entrevista entre el contexto y el texto, que sirve para establecer una esencial relación entre su poética kaleidoscópica, su mezcla genérica, como *forma*, y la aprehensión de la realidad, el contexto: “Y es que, a veces, más y más nos apresa el contexto, cuando nos vamos hundiendo en el texto, o cuando nos sabemos jugando en una superficie. Es que hoy, cuando jugando al texto, estamos en verdad, sirviendo al juego de la nave de los locos del contexto” (p. 21).

fragmentos de otro Diario (“Diario del ex jesuita orinólogo”); multitud de sueños; fotogramas; microrrelatos (algunos sueños pueden considerarse también como microrrelatos); anotaciones diversas sobre la ciudad Vilis (eje estructurador del macrorrelato o antinovela): descripción de personajes, locaciones varias, sucesos raros, etcétera; reflexiones metapoéticas (la más de las veces explicitadas dentro del contenido del “Diario del Constructor de Cajitas”) que ilustran, en cierta forma, la poética profunda, latente, del libro, en una incesante reflexión metatextual, lo que acaece también, al menos en una ocasión, en “Diario del ex jesuita onirólogo”, donde se combina una reflexión metatextual con un ejemplo de minicuento⁶⁴⁸; un poema en verso (¿o canción?), un Hai-kai...; canciones; numerosas intertextualidades (a menudo como citas de otros escritores o alusiones a otros libros: por ejemplo, a *El libro perdido de los origenistas*, de Ponte, donde se le dedica un ensayo a *Los años de Orígenes*, y donde se habla de la Era imaginaria del exilio, de la posible novela cubana del exilio, etcétera; libro referido, pues, como juego cervantino o borgeano); aforismos o anotaciones ensayísticas; cartas, tanto de personajes de *Vilis* (que a menudo son heterónimos del autor) como de otros escritores reales..., o cartas del narrador a personajes del libro; parlamentos de personajes; pensamientos del narrador, etcétera...

Pero ¿quién es el narrador? Un narrador que a veces habla de sí mismo en primera persona, y otras veces utiliza la tercera para referirse a distintos personajes. El narrador llega a hablar de un personaje llamado Lorenzo García Vega que se relaciona con otros

⁶⁴⁸ García Vega, Lorenzo: *Vilis*. Ed. cit., pp. 52-53.

personajes del libro, por lo que tampoco puede establecerse una identidad entre el narrador, el personaje Lorenzo García Vega y el autor; además de que hay varios personajes que funcionan como proyecciones o como heterónimos del autor. El Constructor de Cajitas, el Ex Onirólogo Jesuita, el Escritor Albino, podrían ser los heterónimos más evidentes, pero hay otros personajes que funcionan como posibles proyecciones del autor: el ciudadano que quería vivir en Caracas; Artemio López, el esquizofrénico⁶⁴⁹; (Ernesto) el *bag boy* del Públix, entre otros... Hay también una mezcla de personajes ficticios con otros que remiten a personas reales aunque funcionen en el libro como entes de ficción, por ejemplo: Carlos Eme (Carlos M. Luis)... Hay una escena donde el narrador y el Constructor de Cajitas se ríen a propósito de un libro del escritor Antonio José Ponte, *El libro perdido de los origenistas*, porque, ya dentro de la ficción, como una broma, el narrador asegura que ese libro perdido, al que refiere el título del libro de Ponte, no está perdido, porque José Lezama Lima se lo regaló al narrador antes de abandonar Cuba, pero, como ya se anticipó, el libro de Ponte, a su vez, dedica un capítulo al autor Lorenzo García Vega... Al final del libro, hay una cierta ambigüedad entre el narrador, el autor y el personaje Lorenzo García Vega y en dos

⁶⁴⁹ En la entrevista que le hace Carlos A. Aguilera, "La Devastación. Conversación con Lorenzo García Vega". *Ob. cit.*, dice García Vega: "Pero *Vilis* es casi todo material en estado puro. Un material al que le di una forma: una estructura: una ciudad imposible donde hay determinados barrios. Lo mismo se pasa de un barrio de Madrid que a otro barrio de otra ciudad, o a otro. Hay una clínica en *Vilis*, la clínica de la Inmaculada Concepción, donde hay un esquizofrénico que forma tremendos escándalos. Ese personaje cuenta los cuentos míos: los sueños más locos que he tenido y los sueños que he tenido con mi madre. Es decir, lo que hice en *Vilis* fue darle a mis sueños un escenario de teatro y ponerlos dentro de los barrios de una ciudad inventada."

ocasiones parece irrumpir en cursivas la voz del autor. En fin, las contaminaciones entre ficción y realidad son intensas a lo largo de todo el libro.

Hay que advertir, además, que *Vilis* presupone una realidad mayor que queda velada, o sólo sugerida. Quiere esto decir que la elipsis es un poderoso recurso en la construcción del libro. La realidad novelada de la ciudad de Vilis es sólo una sinécdoque de otra Vilis mayor que desconocemos. De ahí que el narrador nos muestre como fragmentos, retazos, fulguraciones de otra realidad ficcional que queda eludida. La Vilis novelada es como un residuo, un resto de otra Vilis que debemos imaginar o suponer. Vilis, ficción de otra ficción mayor que remite a otra ficción (Playa Albina) -que remite a Miami- y que es como el reverso tanto de una Cuba real como de otra Cuba simbólica, imaginaria (la mítica del “sitio donde tan bien se está”, por ejemplo, con alusión irónica a la Cuba mitificada por el origenismo). Y, por cierto, Cuba real (me refiero, claro está, a la Cuba histórica y contemporánea) que no está explicitada, ni siquiera sugerida, a todo lo largo del libro, a no ser a través de alusiones a un pasado remoto, que es el pasado del narrador o de algunos de los personajes. Quiere esto decir que esa Cuba real es como otra ficción más. Incluso, hay un momento en que se habla de un Centro Comercial de Miami radicado en La Habana, lo cual sugiere, en todo caso, un futuro imaginario (y acaso irónico) con respecto al presente... Para acentuar más la ambigüedad, hay otro momento en que se confunde Vilis con una tal Civis...Y ya es un acierto indudable que no haya referencias directas a la realidad política de las épocas de la República y de la Revolución, aunque todo el

mundo alucinante de *Vilis* sea también, en última instancia, y entre otras lecturas posibles, como un residuo o reverso enloquecido de esas dos realidades eludidas. Hay, pues, como una inundación de lo onírico, una suplantación de lo real por el sueño. Es –como en Platón- como el sueño de un sueño, la ficción de una ficción.

De esta manera, hay una intensa ambivalencia entre la ficción y la realidad. Pero lo mismo sucede, como ya se adelantó, con los escenarios: *Vilis*, Playa Albina, Miami, Cuba, La Habana, Matanzas, y otras locaciones... Hay, por ejemplo, comunicación entre personajes que viven en Playa Albina y otros que viven en *Vilis*. No hay que olvidar que aunque Playa Albina remite a Miami, no deja de ser también una locación ficticia...

Novela, *Vilis*, además, aunque dentro de la variante de antinovela, porque tanto *Vilis* -sueño o cuerpo astral, o ficción, de Playa Albina- como sus personajes, tienen un pasado. Y la abundancia y variedad de personajes y locaciones, con su singular y sugerente caracterización, así lo permiten considerar.

En última instancia, más allá de las peripecias de sus personajes - algunas de una extrema comicidad-, o del contenido irónico o paródico, más o menos verificable, de muchas escenas, lo más significativo del libro *Vilis* es su incesante metatextualidad, como si la novela (la antinovela) se fuera construyendo, pensando, imaginando, soñando, a sí misma. Esto se logra mediante las numerosas poéticas que la nutren y que constituyen un riquísimo venero de las ideas estéticas del autor; en primer lugar, sobre todo, a través del “Diario del Constructor de Cajitas”, lo que remite

directamente al lector al problema del género, y a la forma de expresión del libro.

La relación es oblicua, o ambigua, sin embargo. En ningún momento los personajes que discurren sobre intentos de relatos demediados por poéticas casi imposibles se refieren, como sucede en el Quijote de Cervantes, al libro *Vilis*. No, ellos sueñan desde la ciudad de Vilis con construir relatos para los cuales expresan sus diversas pulsiones estéticas. No obstante, es la índole misma de sus imaginarias y –ya decía- casi imposibles propuestas literarias, plásticas, o mezcla de ellas, más las vidas o sucesos oníricos de estos u otros muchos personajes que pueblan *Vilis/Vilis* (y los sueños, a su vez, del narrador, que también sueña), lo que constituye la esencia de esta antinovela kaleodoscópica⁶⁵⁰, denominada zuihitsu por el autor. Porque ¿zuihitsu no equivale también a una perspectiva y a una naturaleza kaleidoscópicas? Y lo kaleidoscópico ¿no encarna en la imagen del laberinto lorenziano? Y, de esta manera, regresamos a nuestra propuesta genérica inicial.

El maestro Macedonio Fernández (y hasta Felisberto Hernández)⁶⁵¹—y acaso ayudado por Raymond Roussel, por Thomas Bernhard,

⁶⁵⁰ El término *kaleidoscopio* o *kaleidoscópico*, como ya se ha comprobado, ha sido frecuente y explícitamente utilizado por García Vega; por ejemplo, es recurrente en *El oficio de perder*. También la crítica lo ha utilizado para referirse a su obra; por ejemplo, en “Lorénzica prolusión”, prólogo de *Cuerdas para Aleister*, Rafael Cippolini expresa que: “Cada nuevo libro suyo es una reescritura y a la vez un aumento de sus cartografías previas, o sea: un método narrativo que funciona del mismo modo que un caleidoscopio o un manual de patafísica albina...”.

⁶⁵¹ Eva Valcárcel en su texto “*Bodegón au bon marché*. Sobre vanguardia y escritura literaria en Hispanoamérica”. Ed. cit., expresa lo siguiente a propósito de Macedonio Fernández y Felisberto Hernández: «En *Museo de la novela de la Eterna* (1967), construye y expone el concepto de novela belarte, un arte sin asunto, que persigue suscitar, no comunicar. Ataca, de este modo, los fundamentos del arte realista, "para mi todo el arte que no es pura técnica. El arte está sólo en la técnica de suscitación de estados que no están en la vida sin esa

por Juan Emar, por Clarice Lispector, por Georges Peréc, entre otros- enseñó a García Vega/Oblomov, o a García Vega/Walter Mitty, a mantenerse siempre en una *víspera*. Porque el verdadero relato de García Vega es la imposibilidad del relato tradicional, aquel que se precipita hacia un fin causal y hasta un sentido, y a través de una exposición de una serie de acontecimientos que coadyuvan a ello, pero no la imposibilidad de *otro* relato. El hecho de que su proyecto se conciba como no relato o antirrelato o un relato *nonsense* sólo vale desde la contraposición anverso-reverso. Es un no relato o un antirrelato sólo en la medida en que es contrastado con un relato tradicional.

Para apreciarlo en positivo hay que considerarlo, acaso, como kaleidoscópico -suerte de principio de incertidumbre o indeterminación, y de proyección aleatoria-, que funciona por una suerte de acumulación simultánea. Me explico. Al menos en el caso de *Vilis*, ¿qué necesidad hay de que la acción progrese, de que cualquiera de las historias esbozadas se desenvuelva hacia un

técnica". Lo que busca es una obra autónoma que se centra en los efectos que se pueden obtener mediante el artificio de la escritura. Una obra en la que la digresión se convierte en la retórica del texto y la reflexión obsesiva sobre la escritura, la dimensión onírica de la realidad y la presencia de la literatura dentro de la literatura, justifican la obra lograda, perteneciente a la categoría de la *literatura inseguida*. Escribir sobre lo que se sabe desconocido, construyendo con ello una obra mostrada como fragmentaria, la ausencia del tema y la obra inacabada, son rasgos que caracterizan también la obra del autor uruguayo Felisberto Hernández. De este autor, resaltaremos únicamente su poética del objeto, emparentada con el surrealismo. Hernández borra los límites entre objetos, hechos, ideas y sentimientos, invirtiendo sus atributos, y crea una yuxtaposición heterogénea y arbitraria que iguala órdenes incompatibles en una simultaneidad que no obedece normas, entrando así en comunicación con lo *otro*. Es importante recordar que en el origen del concepto de objeto surrealista está la concepción dadá que buscaba, desde un análisis surreal, un conocimiento no objetivo sino sentimental, sin tener en cuenta las nociones de belleza, funcionalidad o representabilidad en el espacio, pero tratando de rescatar la parte psicológica del objeto y lograr que ese objeto se aparezca a modo de revelación. El objeto encontrado, no buscado, ayuda a comprender el mundo. Sin *objectum* no se contempla la posibilidad del sujeto.»

desenlace, para que se sienta no sólo la textura narrativa de la ciudad sino su profundidad? Porque ¿no es acaso la ciudad de Vilis el verdadero personaje o suprapersonaje del relato? Como en algún relato de terror de Stephen King, *The Shining* o *Et*, por ejemplo, es el lugar el que contamina, corroe, pervierte, corrompe (sueña, imagina, crea) a todo habitante o suceso que nos es expuesto. A partir de la atmósfera narrativa que, a través de la descripción de Vilis, nos es presentada como una suerte de fresco de simultaneidad temporal, uno siente la impresión de que puede ocurrir cualquier cosa... El tiempo de Vilis es un tiempo mítico (pasado, presente e, incluso, futuro, son entidades temporales porosas, intercambiables, relativas), un tiempo infinito.

Asimismo, se abren muchas líneas narrativas, y se presentan muchos personajes, los cuales se aprehenden en su esencia (lo que recuerda a aquellos personajes dantescos inmortalizados pero *detenidos*, apresados, aprehendidos, en su esencia característica). Esas líneas, por supuesto, no se desarrollan a la manera tradicional, o quedan como en suspenso. Y es esa inminencia, esa víspera abierta para cualquier acontecimiento, lo que le confiere a Vilis como una espesura narrativa potencial muy profunda y sugerente sobre todo. Pues es más importante a veces lo que se sugiere, lo que no se *ve*, que lo que se describe. Insisto, uno llega a sentir como la presencia invisible pero extrañamente tangible de lo omitido.

El narrador, podría preguntarse el lector ¿no podría seguir moviendo el kaleidoscopio para que continuaran apareciendo otros fragmentos, otras combinaciones posibles? ¿Adónde llegaría entonces la situación tal o más cual? Pero no hace falta precisarlo.

A pesar de la insinuación de tantos fragmentos o conatos de posibles historias; a pesar de la variedad de personajes apresados en su esencia, en una suerte de eternidad dantesca, es la imagen de Vilis lo que queda como imagen fuerte, como personaje dramático incluso. Y no hace falta más. Artemio López continuará confesándole al Psiquiatra su obsesión edípica; el Constructor de Cajitas, como un alquimista medioeval, seguirá mezclando los olores, los colores, en busca de la piedra filosofal: *el relato de lo que no se puede narrar*; seguirá jugando con encerrar en sus cajitas pedazos de Vilis... En todo caso, uno podría preguntarse si esas breves historias en suspenso, con esos personajes como arquetípicos que nos son presentados, ya no están como encerradas, apresadas, detenidas en una suerte de “cajitas” a partir de su minimización o su naturaleza fragmentaria y breve... Las cajitas son como cápsulas para abstracciones vivas (separan lo particular de lo general), que minimalizan, destilan, aíslan, condensan, concentran un aspecto singular de la realidad (ya sea una historia, un personaje, un color, una música). En fin, uno tiene la sospecha de que si moviéramos el kaleidoscopio nada cambiaría: continuarían apareciendo similares historias trucas, fragmentos, o, las que ya conocemos, continuarían repitiendo, con ligeras variaciones, su esencia intacta entrevista a través de una parte de un todo, a través de una sinécdoque. Y Vilis seguiría existiendo, con sus pesadillas detenidas, con sus reversos proyectados, por toda la eternidad.

Y, sin embargo, pese a todo lo dicho, no puede afirmarse tampoco que Vilis no tenga un final. Al menos en cuatro ocasiones, en las últimas páginas, se dice: “Por último...”, “Hay una última canción”,

“Y, para terminar...”, “Y observación final...”, lo cual no contradice, sin embargo, su condición de antinovela.

Por último, si, por ejemplo, tomamos en cuenta la idea de Luis Othoniel sobre la “pre-literatura”⁶⁵² en García Vega, ¿no podríamos considerar a un libro como *Vilis*, como una suerte de protoliteratura, como una suerte de realidad protoplasmática (de nuevo funciona aquí la noción ya apuntada de *víspera* o la de realidad textual potencial), como reservorio de formas (informes) de las formas que vendrán, acaso implícita –reitero–, como imagen posible, en el capítulo “La Medusa”, de *Claros del bosque*, de María Zambrano? Es una sugerencia, pero sugerencia que, hasta cierto punto, podría afectar también la calificación genérica de *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas. Fragmentos de una Construcción 1936* (1993) y hasta de *Palíndromo en otra cerradura. Homenaje a Duchamp* (1999).

Una rápida síntesis de las poéticas desplegadas en *Vilis* (que acaso pudieran estar presididas, como superobjetivo, por el siguiente aforismo casi kafkiano: “La cuestión es buscar ese punto donde el objeto y el vacío se encuentran”, o por este pensamiento: “Cosas que no son nada, pero que relataran nuestro destino”), y desenvueltas, fundamentalmente, a través del “Diario del Constructor de Cajitas”, remitiría al siguiente procedimiento: un proceso de destilación alquímica⁶⁵³, ya ensayado en *Variaciones a*

⁶⁵²Othoniel, Luis: “Otoniel reseña a Margarita Pintado y Lorenzo García Vega (Puerto Rico y Cuba)”. *El Roommate*, febrero 22, 2011.

⁶⁵³ Por cierto, como ya se apreció, en *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas* (1993) se desenvuelve también lo que podría denominarse como su “estética de las cajitas”, que acaso toma directamente de Joseph Cornell, pero también de otros autores, como, por

como veredicto para sol de otras dudas. Fragmentos de una Construcción 1936 (1993), y que se reconoce, no obstante, tanto como “tarea imposible” como a realizarse con “objetos imposibles”, es decir, como un *nonsense*, mediante el cual se separa “la imagen particular de la imagen general”, es decir, se destila, abstrae, aísla, reduce, traduce, disminuye, objetiva, diluye, desmonta, deconstruye -y todos estos términos son utilizados en el texto-, por ejemplo, un olor o un fragmento sonoro o un texto o una historia “realista” o “mi propio corazón”, etcétera, para convertir esa “imagen particular” en una textura o trasladarla a una dimensión plástica, o a “dimensión de cajita”, con el objetivo, por ejemplo, de “cazar imágenes-recuerdos” (soplos), o para conseguir un relato -aunque sea “un relato que no relata nada, pero por eso mismo resulta que relata algo”, o, como en el caso de la historia realista, mostrar su reverso. Ese proceso se realiza a menudo a través de combinaciones cenestésicas: mezcla de olores y colores (“El olor a cabra y a macarrones es un olor *ronco* y *carmesí*”; o el olor “que emana de los gestos”), para captar, por ejemplo, “el olor de una luz neón”... Hay en todo este proceso un perenne juego conceptista, un vaivén paradójico, contradictorio, de anverso-reverso, por no decir imposible: “Hay el olor, sin olor, de una vida que casi no es vida”, es decir, se aprecia aquí aquella poética de lo inexpresable o de lo intraducible, también simultánea con su poética minimalista o de lo pobre o de lo marginal (restos, residuos, ripios) o destartada (“que el olor chapucero se concretice en una música chapucera”, o “olor

ejemplo, el chileno Juan Emar. No es casual que el libro esté presidido por esta cita de Emar: “Y la vida hay que cerrarla, encerrarla, limitarla, dibujarla”. Puede consultarse también, entre otras muchas referencias que hace de este procedimiento: García Vega, Lorenzo: “Taller del desmontaje” (Homenaje a Joseph Cornell). Ed. cit.

como con un color sucio”, o “olor con humo” o “olor con música”), y vinculada a su búsqueda inmanente de una objetualidad o materialidad (textura) autónoma, con un significado *per se*, desvinculada de todo significado o, al menos, de todo significado trascendente: “objetos, pequeños objetos híbridos, que por sí mismos no sugirieran nada. Objetos vaciados, diríamos, y que por haberse vaciado pudiesen, como espejos, relatar nuestro destino”. O, también expresa:

Textos, en fin, que se puedan convertir en como objetos del desmontaje, en como cajitas susceptibles de ser descompuestas en sus componentes. O textos, en fin, que se puedan leer como si fueran en sí algo objetivo, algo objetivo al que se le puedan desmontar las piezas, o algo objetivo como si fuera una cajita que nos permitiera manosear sus pequeños adminículos.

Todo esto, además, supone también como un contrapunto con el sistema poético del mundo de Lezama. No sólo a través de la parodia de tópicos como los de “el sitio donde tan bien se está”, de *En la calzada de Jesús del Monte*, de Diego –éste recurrente⁶⁵⁴-, o a “la fiesta innombrable”⁶⁵⁵, u otras referencias a Lezama⁶⁵⁶, sino, también como la expresión de una concepción del mundo diferente, aunque siempre en este libro este tipo de contraste se expresa con un tono jovial, o irónico, como cuando remeda una conocida cita de Pascal que Lezama utilizaba para su sistema poético, y escribe: “Es

⁶⁵⁴ Véase: García Vega, Lorenzo: *Vilis*. Ed. cit. pp. 19, 44 (“ni qué decir de aquellos inodoros de la Calzada de Jesús del Monte. Esos sí que hacían patentes el esplendor de la República”), 46, 51.

⁶⁵⁵ Ídem, p. 45.

⁶⁵⁶ Ídem, p. 43, 52, 57, 62. Hay otro momento en que escuetamente se presenta a la “gran dama” de la “grandeza perdida”: “Siesta con joven, noble dama. La noble dama viste como una francesa del siglo XVIII. Hay penumbras. Parece un retrato”. Asimismo, hay continuas referencias paródicas al ámbito católico.

que hay que recordar que como Pascal dijo que la verdadera naturaleza se ha perdido, cualquier cosa se puede meter dentro de una cajita⁶⁵⁷, donde está implícita la contraposición minimalismo *versus* barroquismo.

De los llamados microrrelatos de *Vilis* (con poética incluida) valdría la pena transcribir, al menos, estos dos ejemplos paradigmáticos:

En Vilis suceden cosas rarísimas. Había un minicuento en un bote que se estaba hundiendo. El minicuento constaba de tres párrafos, por lo que, para salvar el bote, el hombre creía que tendría que sacrificar el párrafo del medio. Sin embargo, al final, el hombre logró salvar el bote, sin tener que sacrificar ningún párrafo. Y entonces, resultó que el minicuento salvado contaba que había un minicuento en un bote, por lo que un hombre, para salvar a ese minicuento, tendría que... etc.

O este otro:

*Diario DEL EX JESUITA ONIRÓLOGO – Miré ese cuadrito insignificante titulado *El que no busca nada*. Es un cuadrito insignificante donde lo único que hay es un hombre insignificante, subido en una lomita insignificante, y mirando para los celajes. Entonces, con ese cuadrito de mala muerte, me propuse, con lo primero que se me ocurriera, hacerme un cuentecito. El cuentecito comienza cuando el Poeta Fernando Palenzuela no quiere visitarme, ya que quiere que yo lo visite. Lo espero en el Capitolio. Hay una escalinata. Pero no es precisamente el Capitolio. Entonces el cuentecito continúa cuando lucho con una niña, pero le temo a la niña. Hasta que, como final y para terminar el cuento, regreso y me pongo a esperar a Palenzuela. Es un final donde me siento mal, me siento con desagrado, y en donde hay como espacios abiertos.*

⁶⁵⁷ Ídem, p. 38. La cita original dice: “Como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza”.

Acaso sea entonces la noción de género de microrrelato o minicuento⁶⁵⁸ (dentro de la más general de minificción) la más cercana a la naturaleza de muchos de los textos (fragmentos dentro de una “serie fractal” más amplia) de *Vilis* (1998) –que funciona como una suerte de laboratorio para la experimentación tanto de la antinovela como de los microrrelatos-, y que, posteriormente, se utilizará ya no mezclada con otros géneros a partir de *Cuerdas para Aleister* y *Papeles sin ángel*, ambos del 2005, y en sus dos últimos libros, *Son gotas del autismo visual* (2010) y *Erogando trizas donde de lo vario pinto* (2011), aunque aquí ya regrese a la hibridez genérica y, junto a evidentes microrrelatos, despliega sus recurrentes reflexiones matapoéticas o metatextuales, como las ya referidas al narrador o a la narración visual en *Son gotas del autismo visual*. Últimamente, García Vega se ha acercado también a la denominación de poesía visual.

Una somera mirada a estos cuatro libros no encontraría diferencias con muchos de los textos incluidos en *Vilis*. Persiste la misma poética y se acentúa -o cristaliza- el género de microrrelatos. Incluso, uno tiene la impresión de que lo que diferencia a estos cuatro libros entre sí es sólo el título, pues parecen, hasta cierto punto, uno solo. Son cuatro series fractales de microrrelatos, donde se reiteran sus obsesiones cosmovisivas y sus poéticas características (la plástica siempre preeminente). Lo que sorprende es su capacidad de invención, su casi inacabable posibilidad de recrearse, diversificarse. Muchos de estos textos podrían haber

⁶⁵⁸ Véase: VV.AA.: *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Laura Pollastri (ed.). Buenos Aires, Ediciones Katatay, 2010.

formado parte de *Vilis* sin ninguna contradicción estructural o temática –Vilis, la ciudad, irrumpe en su novela *Devastación del Hotel San Luis*, por ejemplo, como que el libro es, acaso, su antecedente como antinovela-. Podría incluso pensarse que todos forman parte de un mismo proyecto, siempre haciéndose y, a la vez, siempre deshaciéndose, de novela (como los pasillos de su laberinto); o, como el mar de Valery, siempre recomenzando. Siempre regresando a su condición vespéral. O, si se quiere, como diría Lezama, siempre eludiendo su “definición mejor” (verso que, por cierto, es recreado y aludido en este libro). Incluso muchos de estos textos podrían nutrir el contenido de su antinovela o proyecto de novela mala *Devastación en el Hotel San Luis*-porque hay personajes, locaciones y temas comunes, además de sus recurrentes reflexiones minimalistas y metapoéticas.

Llegado a este punto, no podemos menos que reconocer que García Vega ha encontrado finalmente su forma, su estilo, su expresión características. No importa que, con respecto al relato tradicional, valga lo mismo afirmar: su antiforma, o su antirrelato, o su antinovela, etcétera. Como en un kaleidoscopio, estos fragmentos, estos puntos, estos soplos, o, nunca mejor dicho, estos cristalitos, podrían prolongarse, combinarse, autorreproducirse hasta el infinito..., y nunca dejarían de sorprendernos, de trasmitirnos una extrañeza, de producir un efecto literario.

Finalmente ¿cómo calificar genéricamente a *Vilis*? Si uniéramos la categoría que aquí he propuesto: antinovela, con la que propone el autor, Zuihitsu, entonces tendríamos una suerte de antinovela zuihitsu... O antinovela kaleidoscópica zuihitsu... Pero... más vale

no seguir por este camino denotativo, pues ¿no es como un género esquizofrénico o un laberinto?

Esta tendencia hacia la indistinción genérica ha sido muy señalada por la crítica; por ejemplo, por Jesús J. Barquet, cuando aprecia, a partir de la publicación en 1993, de *Espacios para lo huyuyo*, *Collages de un notario* y *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas*, que su obra “va indefiniendo cada vez más las fronteras entre poesía, narrativa de ficción y memoria autobiográfica, como él mismo reconocerá años después en *El oficio de perder* (2004) al afirmar que, en vez de escribir poemas o narraciones en este período de su escritura, «mi vocación es acercarme al Texto»⁶⁵⁹. José Homero, por su parte, al comentar los tres libros aludidos no puede ocultar su extrañeza:

Sería difícil calificar estos textos como poemas, ensayos o relatos; al menos en un sentido habitual. García Vega gusta componer desde diversas perspectivas al tiempo que acata edificar dentro de una zona circundada. Anima sus ensayos, entrevistas y pensamientos con evocaciones autobiográficas y guiños de relatos; castiga sus relatos con indecisos comienzos e inexistentes tramas, y posterga el lirismo de su largo poema con reiteraciones, con la reiterada, obsesiva reflexión de la escritura sobre la escritura y las persistentes acotaciones que presagian que más que a una obra nos enfrentamos a un esbozo, a un plano desquiciado. Mejor aún: que es la tentativa, esa hija de fortuna y por naturaleza veleidosa, el maestro de obras de esta construcción. Una aventura donde la experiencia busca confundirse con el producto y la producción no cesa de

⁶⁵⁹ Rodríguez Sardíñaz, Orlando (Rossardi) y Barquet, Jesús: “Poesía cubana”.cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_08/pdf/literatura11.pdf.

interrogarse por su índole: la de la persona, la de la obra que esa persona constituye⁶⁶⁰.

En el prólogo de Francisco López Sacha a la compilación hecha por Carlos Espinosa, *Isla tan dulce y otras historias*, el crítico afirma sobre un relato incluido de García Vega:

Lo experimental, o mejor dicho, lo experimental puro, también tiene un sitio en esta colección. Lorenzo García Vega, el narrador más joven del grupo Orígenes, nos ha entregado una pieza imposible de catalogar. Este cuento o esbozo de un cuento recuerda por momentos a esos modelos desconcertantes de escritura de los que hicieron gala Virgilio Piñera y Ezequiel Vieta. La fuga del género y el intento de construir y desconstruir los elementos que lo integran, acercan al lector a una visión caleidoscópica de una historia que se niega a contarse y que exhibe su interioridad como un cúmulo de materiales dispuestos para la mirada y no para la narración. Este cuento pretende sustituir con palabras la solidez y el color de un edificio, y su textura arquitectónica debe servir de base a un argumento que no aventura una línea de acción, ni siquiera una línea de sucesos, y mucho menos de desenlace. La voz del narrador es la única y certera guía en este laberinto. García Vega traspola al relato los valores no figurativos de la pintura y la arquitectura de vanguardia en una especie de ensayo real de las potencialidades que el lugar debe adquirir como foco de tensión. Este es un anticuento —si es que tal entidad existe— que confía su sentido a un problema futuro que todavía no se ha producido en el relato. Su autor nos dice con cierta ironía: miren, vean, observen, un cuento no es más que una escritura, un cuento no es más que una obsesión⁶⁶¹.

Otra variante posible sería llamar a sus Textos, Artefactos, para aludir también al carácter de construcción plástica, que le es tan consustancial al proceso de conformación imaginal -y a las

⁶⁶⁰ Homero, José: "Tres libros de Lorenzo García Vega". *Vuelta*. México, (213): 48, agosto, 1994.

⁶⁶¹ López Sacha, Francisco: "Prólogo". VV.AA.: *Isla tan dulce y otras historias*. Compilación de Carlos Espinosa. Ed. cit.

poéticas- del texto. Ya es sintomático, en este sentido, el título de su libro *Son gotas del autismo visual* (2010) Y, por ejemplo, “Apotegmas visuales” llama García Vega a algunos de sus últimos textos incluidos en *Erogando trizas donde gotas de lo vario pinto* (2011). Allí se refiere, por ejemplo, a la “poesía visual” y al “relato plástico”. Marcelo Cohen habla, a propósito de *Vilis*, de sus “instalaciones verbales”, de sus “cajitas-párrafos”, dice, aludiendo a su relación con Joseph Cornell⁶⁶². Rafael Cippolini se remonta a los “object trouvé”⁶⁶³, en su prólogo de *Cuerdas para Aleister*, lo que lo remite a su deuda con Duchamp, Cornell, Beuys... Sergio Chejfec ensaya, en su comentario sobre *Son gotas del autismo visual* (2010), sobre el “escritor plástico”⁶⁶⁴, donde comenta sobre sus “paisajes visuales”, o –citando a García Vega– “«instalación verbal», o discurso visual”, añade el crítico⁶⁶⁵. Por su parte, Margarita Pintado Burgos, en otro comentario sobre el mismo libro, utiliza otra calificación afín: “nonsense visual”⁶⁶⁶, que también remite a “Lo autista, es decir, lo intraducible e inexpresable”⁶⁶⁷. Habría entonces que relacionar al microrrelato con la poesía o el relato visual... En *Ping Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar)*, expresa García Vega:

⁶⁶² Cohen, Marcelo: “Un lugar llevadero. Acerca de *Vilis* y otras instalaciones verbales del cubano Lorenzo García Vega (1926) y su decisiva manera de agitar la consideración de la poesía”. *Otra parte. Revista de letras y artes*. (11), otoño, 2007.

⁶⁶³ Cippolini, Rafael: “Loréznica prolusión”. García Vega, Lorenzo: *Cuerdas para Aleister*. Ed. cit.

⁶⁶⁴ Chejfec, Sergio: “Lorenzo García Vega, escritor plástico”. *Diario de Cuba*. Ed. cit.

⁶⁶⁵ Ídem. Chejfec establece una sugerente analogía entre la poética de García Vega y la de su confeso maestro Joseph Cornell.

⁶⁶⁶ Pintado Burgos, Margarita: “Margarita reseña a Lorenzo García Vega (Cuba)”. *Elroommate: colectivo de autores*. 17 de febrero, 2011.

⁶⁶⁷ Ídem.

La cuestión: traducir lo plástico a lo narrativo. O sea, me explico: narrar una mancha crema, sobre la acera (un personaje puede estar fumándose un cigarro de una película 1930). O sea, me explico: un mini-cuento que tuviera la textura de una mancha. Recuerdo lo que decía Torres-García: "verde, rojo, azul, son lo que son; / el color, el tono, como valor plástico, antes de ser un objeto; / pues el objeto es un medio, y el tono y el color un fin"⁶⁶⁸.

Quisiera ahora llamar la atención en la obra García Vega sobre una de las referencias más antiguas a su poética plástica o a su acercamiento al objeto, a lo matérico -que después se hará tan preeminente. Corresponde a la anotación del 11 de marzo de 1952 de su diario *Rostros del reverso* (1977):

Objetos. El poema internándose en los objetos. Pero deseo más los objetos de sensación. No sé. Quizás el hálito de los objetos; esa otra realidad de los objetos, subjetiva, fantasmal. Pero no quisiera captarlo en un difuso metafísico; en nada mística, en nada rilkeana. Quisiera internarme con la misma objetividad de un abstraccionista⁶⁶⁹.

Unos años después, en la cita que preside *Cetrería del títere* (1969), de Hans Christian Andersen, de “La Reina de las Nieves”, encuentro también la misma obsesión: buscar, con una suerte de estructuralismo, con ese “juego de hielo de la razón”, y a través de la deconstrucción plástica de la realidad –a manera casi ya de kaleidoscopio-, el sentido último, inalcanzable⁶⁷⁰, sentido que, por

⁶⁶⁸ García Vega, Lorenzo: *Ping Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar)*, Tuesday 14, september, 2010.

⁶⁶⁹ García Vega, Lorenzo: *Rostros del reverso*. Ed. cit.

⁶⁷⁰ La cita de Andersen es la siguiente: “El pequeño Kay tenía el cuerpo amoratado de frío, mejor dicho, estaba casi negro; pero no de daba cuenta de ello, porque el beso de la Reina de

cierto, no puede encontrar a través de la insuficiencia de las solas palabras.

Y todo esto se mezcla, a su vez, con la noción de relato sin relato que García Vega toma de Macedonio Fernández... Es decir, tenemos, a la vez, poética del microrrelato; poética de lo plástico o visual; poética de lo pobre o destartado o marginal; poética de lo inexpresable, y poética del relato sin relato... Todo ello produce un resultado formal y conceptual singularísimo, de una gran porosidad, ambivalencia y experimentación, que hace difícil una definición genérica absoluta.

Con respecto a su novela *Devastación en el Hotel San Luis* (2007), baste transcribir, para precisar aún más su denominación genérica, su “Aclaración con dedicatoria”:

Resulta que en estos penúltimos años he publicado mi autobiografía, *El oficio de perder*, y he escrito estos Homenajes: un *Homenaje a Marcel Duchamp* (publicado con este título: *Palíndromo en otra cerradura*), y otro a Joseph Cornell (sin publicar, y con *Taller del desmontaje* como título), y, por último, este proyecto de novela mala, que se titula *Devastación en el Hotel San Luis*. Pero ¿por qué, al llegar a la *Devastación en el Hotel San Luis*, tengo que aclarar? Es sencillo responder a esta pregunta: después de

las Nieves le había quitado los estremecimientos del *frío* y su corazón era, como ya hemos dicho, un *bloque de nieve*. Iba de un lado para otro y cogía *trozos de nieve, planos y curvados*, que *colocaba de todas las maneras*, ya que tenía la intención de llegar a un resultado. Era igual que cuando nosotros tenemos pequeños *trozos de madera* con las que *formamos figuras y completamos dibujos*. Es decir, una especie de *rompecabezas*. Kay también *formaba figuras*, y muy complicadas. Era «*el juego de hielo de la razón*». A sus ojos, estas *figuras* eran perfectas y de la mayor importancia. El *trozo de vidrio* que tenía en el ojo le hacían ser así. Componía *figuras* que eran como *palabras*, pero jamás llegaba a trazar la palabra que él quisiera, la palabra Eternidad. La Reina de las Nieves le había dicho: -Si logras *formarla*, serás tu propio dueño y te daré el mundo entero y un par de patines nuevos. / Pero no podía *formarla*.” Los subrayados son míos.

haber escrito el *Homenaje a Duchamp*, y el *Homenaje a Cornell*, al meterme entonces en el berenjenal bendito de un como proyecto de novela mala, me encontré no sólo con el hecho de haber entrado en un laberinto sin salida y empezar, por lo tanto, a dar vueltas y más vueltas, sino que cuando le puse punto final a mi escribanía me tiré en el suelo, debajo de la mesa del escritor (pues también yo, aunque presumo de ser un no-escritor, a como sea tengo una mesa de escritor), y adoptando una actitud neurótica (cosa que a mí no me cuesta ningún trabajo) me metí en este atolladero: me negué a aceptar mi derrota, rompiendo mi manuscrito de novela mala, pero sin que me decidiera a dar ningún paso hacia delante, ya que también me negué no sólo a revisar y corregir lo que había escrito, sino a leer lo que había escrito. ¿Qué podía entonces hacer? Pues fue entonces que me encontré, en Buenos Aires, comiendo en Plaza Güemes nada menos que con mi amigo Héctor Libertella. Por lo que entonces, como seguía con ese encalabernamiento que me impedía hacer nada con mi manuscrito, me decidí allí mismo a entregárselo a Héctor Libertella (pues aunque no siempre lo llevaba conmigo, esa vez sí tenía mi manuscrito –un raro, diríamos por decir algo, azar objetivo, por cierto– dentro de una jaba que hasta llevé a la Plaza Güemes), quien inmediatamente, como si respondiera a una llamada del destino, tomó mi texto para así, desde ese mismo momento, cargar con la responsabilidad de llevar a cabo la revisión y corrección que mi neurosis, o lo que fuera, me impedía hacer con mi proyecto, o lo que fuera, de novela mala. Dicho y hecho, entonces. A partir de ese momento, mi amigo argentino, el escritor Héctor Libertella, tomó en serio la carga que mi neurosis le puso sobre los hombros, y tan en serio la tomó que casi llegó a hacerme sentir culpable de irresponsabilidad en el oficio de escritor. Héctor lo tomó en serio, repito, por lo que, según me confesó pocos días después, soñó que, convertido en mono, se había provisto de una cuchilla (¿una cuchilla o una navaja?, ya no puedo recordar bien como fue lo que me dijo) con la que talaba todos los lados de mi texto. *La devastación del Hotel San Luis*, entonces, estuvo a punto de convertirse en la devastación argentina del argentino Héctor Libertella. Y yo, el irresponsable Autor (¿o no será que yo estoy respondiendo a esa muerte del Autor de la que habló el francés Barthes?), lo dejé hacer, hasta el punto de

mirar con indiferencia ese momento en que Héctor, metiéndole mano al título de mi manuscrito, hasta se le antojó talar un artículo de mi *Una devastación en el Hotel San Luis*, para así llegarlo a convertir en un bien peinado, ultraísta título: *Devastación en el Hotel San Luis*. Pero la cosa no llegó a mayores, advierto ya, pues a pesar de que a Héctor le sobrevino el sueño con mono provisto de navaja (o cuchilla), mi manuscrito quedó, aunque talado, tal como yo lo había escrito, y con esta final observación que mi admirado amigo Héctor Libertella me hizo al entregarme, corregido, este manuscrito con devastación: «Me estoy dando cuenta de que no hice una lectura de tu libro sino, simplemente, un canje de imaginarios. / Hacer dialogar imaginarios es muy peligroso: hasta tengo miedo de que te enojés conmigo por estas observaciones. Pero tuve que hacerlas en favor de la presentación en sociedad de tu libro: marginal en lo social del mercado, pero central en la literatura. Esto ya lo conversamos en Plaza Güemes: no somos locos, somos la aristocracia de la literatura, y que los demás se queden mirándonos con su cara boba y perpleja». Así, entonces, después de este diálogo con imaginarios, aparición de mono con navaja, y cualquier otro demonio que pueda haber saltado durante el sueño, o sea, durante el tiempo argentino en que ha sido revisada esta devastación, no puedo menos que contribuir con un incentivo a las risotadas con imaginario de mi amigo Héctor Libertella, ofreciéndole la dedicatoria de esta *Devastación en el Hotel San Luis*. Vale.

Entonces, Antinovela o Proyecto de novela mala, en la estela de Macedonio Fernández.

Esta promiscuidad y ambivalencia genéricas no hace sino reforzar su vocación de experimentación y de ruptura neovanguardistas con la tradición, a la vez que su visceral inclinación hacia lo marginal o hacia su poética del destartalo –y hacia las distintas variantes de poéticas que en este libro se unifican bajo la poética más general del reverso- como un valor *per se*.

Habría que preguntarse también, por ejemplo, ¿cuál es el género de *Los años de Orígenes*? A pesar de que su edición expresa como subtítulo: *Ensayo autobiográfico*, podría haberse titulado también como Memoria. Pero en su interior se incluye, al menos, un ensayo clásico (escrito en 1963, mucho antes que el resto del libro), “La opereta cubana de Julián del Casal”, y casi todos sus capítulos son, en realidad, una mezcla de reflexión ensayística y memoria. Pero ¿no se concibe a veces por el propio autor este extraño relato autobiográfico como un intento por escribir una novela del exilio? Hay un capítulo que, expresamente, participa de la naturaleza del relato: “Un método jesuítico (Relato de un origenista)”. De manera que hay una mezcla de testimonio (memoria o autobiografía), reflexión ensayística (clásica y muy libre) y ficción (novela y relato). Pero, además, la propia forma de exposición de su discurso es híbrida, por lo que estas formas genéricas se ofrecen por lo general mezcladas, interrelacionadas.

Por otro lado, en la evolución de la poesía de García Vega se aprecia, en un inicio, una paulatina conversión de la poesía al relato. Si exceptuamos los poemas de *Suite para la espera* (1948) –donde ya aparecen algunos ejemplos de poemas en prosa con largos versículos- y algunos otros publicados en la revista *Orígenes* (1948-1954), otros poemas recogidos en dicha revista y los de *Ritmos acribillados* (1972) ya denuncian esta tendencia, que se refuerza en *Fantasma juega al juego* (1978) y en *Bicoca a pique* (1989). Se aprecia entonces una inicial deconstrucción del poema clásico, que es minado por estructuras narrativas y por una preeminencia de la prosa en detrimento del verso clásico, aunque tampoco estos textos

terminan por encarnar en relatos tradicionales. En todo caso, podría realizarse un análisis al revés y calificar algunos de sus textos como formas narrativas contaminadas por procedimientos poéticos, imaginales. Es lo que sucede con el tránsito que se produce desde *Cetrería del títere* (1960), pasando por *Espacios para lo huyuyo* (1993), hasta desembocar en los microrrelatos de *Vilis* (1998), *Papeles sin ángel* (2005), *Cuerdas para Aleister* (2005), *Son gotas del autismo visual* (2010) y *Erogando trizas donde gotas para lo vario pinto* (2011).

Pero es que, a veces, también irrumpen dentro de esta forma ambivalente, híbrida, entre la poesía y la narrativa, otras formas discursivas: la ensayística –*Palíndromo en otra cerradura. Homenaje a Duchamp* (1999), es un ejemplo⁶⁷¹–, y también otras formas de la prosa como el diario..., si bien, como ya se indicaba, predomina en sus últimos libros el microrrelato (minicuento, prefiere decir García Vega). Chejfec, por ejemplo, se pregunta sobre la índole de sus “relatos”:

⁶⁷¹ Aunque algunos críticos al referirse a los textos del libro hablan de “poemas”, en realidad esos textos en prosa discurren sobre la forma de cómo construir un poema. Fowler, por ejemplo, escribe: “Es por este camino por el que García Vega llega al radical vanguardismo de los poemas de *Palíndromo en otra cerradura* (1999), donde la desdramatización del contenido corre en paralelo al desmembramiento de un material que, en no pocas ocasiones, más parece ser la suma de instrucciones necesarias para construir un poema posible que jamás nos es mostrado; son ejemplo de ello los titulados *4, Feedback, Computadora con binarios, Viene el cardumen, Parámetros para, Cápsulas, Tablas para la construcción* y *Un rodrigón sirve para desconstruir*. En *Parámetros para* se suceden los caminos que brotan desde el poema para quedar trancos ante los ojos del lector o indicar, quizás, el estado latente de otras múltiples posibilidades para el desarrollo del discurso que revisamos: «2- Sopera/ con las hadas del cuento. Averiguar.» y «4- Desmesura= cajita vacía. probarlo.» son dos proyectos de trabajo que permanecen en suspenso al concluir el ¿poema?, eso, algo que no ha sido siquiera terminado” Fowler, Víctor: “De un notario incómodo”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21-22), verano/otoño, 2001, p. 41.

Una de las preguntas más interesantes e intrigantes que ofrecen sus relatos (aunque en realidad, cómo llamarlos: ¿narraciones, piezas, alegatos, prosas, derivas, comentarios, ensayos?) pasa por la relación inarmónica que hay entre lo dicho y lo que se ha querido decir.⁶⁷²

Donde se alude a su poética de lo inexpresable..., aunque también está implícito aquí el carácter sugerente, elíptico, del microrrelato.

Por último, sería muy pertinente preguntarse: ¿todas estas mezcladas, híbridas, mestizas, mulatas, ambivalentes, ambiguas, proteicas formas genéricas no funcionan a menudo como soportes de un discurso (relato breve o poema en prosa o ensayo o, simple o complejamente, texto) autobiográfico? Aludo aquí, claro está, a su preeminente autorreferencialidad y al componente clínico o psicoanalítico de su literatura. También, valdría la pena preguntarse: ¿su propia técnica del collage, de la superposición o yuxtaposición, y su vocación hacia el perspectivismo plástico, cubista, o al minimalismo plástico (su poética deconstructora, alquímica de las “cajitas”) no conspira para ofrecer esta amalgama de géneros como un todo indiviso, si bien a menudo caótico? Habría que inventar acaso, como ya se ha insistido, un nuevo género que se sirviera de la noción tantas veces utilizada por García Vega de *lo kaleidoscópico*. Texto (o libro) kaleidoscópico, pues, podría ser —es una sugerencia—, con denominación imaginal, la aproximada calificación genérica de muchos de sus últimos textos (o libros). Al menos —más allá de que se trate de calificar a la naturaleza genérica de sus textos según modelos conceptuales de la teoría literaria, como en el caso del microrrelato o minicuento—, ésta

⁶⁷² Chejfec, Sergio: “Lorenzo García Vega, escritor plástico”. *Diario de Cuba*. Ed. cit.

última categoría imaginal propuesta es una calificación que trata de preservar la inmanencia de su práctica escritural y de su poética (o poéticas) personales, que, como toda singularidad, suele no avenirse del todo con las calificaciones teóricas.

Por ejemplo, la teoría literaria contemporánea sobre el microrrelato -una teoría por primera vez nacida y desarrollada en Hispanoamérica⁶⁷³-, puede aplicarse perfectamente a los últimos textos de García Vega. Expresa Lauro Zavala: “La minificción es un género lúdico, intertextual, irónico, y tiende a ser notablemente metaficcional, serial y fantástico”⁶⁷⁴, típico de la ficción posmoderna. Asimismo, señala también Zavala, son apreciables en ella:

la estética de la fragmentación; una creciente indeterminación de la trama; la preeminencia de la indeterminación narrativa; el sucesivo cambio de tiempos gramaticales, diegéticos y referenciales; la multiplicación de protagonistas y voces narrativas; la disolución de la linealidad causal propia de la narrativa decimonónica; la necesidad de que el lector sea más

⁶⁷³ Véase: Zavala, Lauro: “Los estudios sobre minificción: una teoría literaria en lengua española”. VV.AA.: *La huella de la clepsidra*. Ed. cit. Pueden consultarse también en este libro, además de los ya citados, por la teorización que se hace de rasgos de la minificción o el microrrelato dables de ser detectados en la obra de García Vega, los textos: “Poligénesis del microrrelato y estatuto genérico”, de Irene Andrés-Suárez; “Presencia y función del microrrelato. Apuntes para una caracterización genérica”, de Gustavo Lespada; “La minificción: ¿una categoría extravagante y difusa?”, de Ana María Paruolo, entre otros. Es muy sugerente el texto de Irene Andrés-Suárez, sobre todo sus reflexiones sobre la elipsis, o las contaminaciones entre la poeticidad y la narratividad. A su vez, este autor cita algunas reflexiones de Juan Pedro Aparicio sobre la “poética cuántica” u la “materia oscura” que se tornan muy sugerentes para su relación con la obra de García Vega. Los textos citados de Aparicio son: *La mitad del diablo*. Madrid, Páginas de Espuma, 2005; “Poética cuántica”, en: Andrés-Suárez, Irene y Rivas, Antonio (eds.) *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto, 2008, y “Materia oscura y literatura cuántica”, en: Montesa, Salvador (ed.) *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga, Universidad de Málaga, 2008.

⁶⁷⁴ Ídem., p. 36.

participativo en la estructuración de la trama; y la relativización de la noción de final definitivo⁶⁷⁵.

Todas estas características –y otras, lo fantástico, por ejemplo– están, sin duda, presentes en los aquí llamados microrrelatos o minicuentos de García Vega. Por ejemplo, Zavala se refiere también a un rasgo preeminente en toda la obra de García Vega: la metaficción (o la metalepsis, incluso). Dice:

Desde el nacimiento de la novela renacentista, con el Quijote, hasta las formas de autorreferencialidad tematizada, la metaficción se encuentra entre las estrategias de ironización más características de la ficción experimental. A su vez, la metaficción es una forma de la intertextualidad, en la que un texto dialoga con sus propias condiciones de posibilidad⁶⁷⁶.

Finalmente, en la compleja construcción de los textos lorenzianos participan, además de varias poéticas, importantes consideraciones genéricas hechas por el propio autor. No hay que insistir en que hay una relación esencial entre esas poéticas y sus expresiones escriturales y genéricas. Sin pretender agotar aquí el análisis de esta relación, muy a menudo entrevista a lo largo de este estudio –para lo cual habría que realizar un estudio textual pormenorizado de cada uno de sus libros–, habría que tomar en consideración algunas cuestiones generales. En primer lugar, su paulatina inclinación hacia la escritura de no-poemas o no-relatos (o antipoemas o antirrelatos); los llamados, por él mismo, textos (a veces con diferentes adjetivos: autistas, plásticos, visuales). Esto tiene mucho que ver, sin duda, con su expresa vocación de notario no-escritor, además de su ruptura radical (de ascendencia vanguardista –hoy se

⁶⁷⁵ Ídem, p. 31.

⁶⁷⁶ Ídem, pp. 34-35.

diría también, posmoderna) con los grandes relatos o géneros tradicionales: lírica o novela o cuento clásicos, incluso ensayo o crítica clásicos. Su temprana vocación hacia la escritura de diarios tiene mucho que ver en este proceso de destilación (alquímica, le gusta decir) escritural, que a menudo el autor caracteriza como una tendencia minimalista que se expresa también a través de su preferencia por lo fragmentario, o lo inacabado. Ya se ha indicado cómo el poema en verso o lírico desaparece, contaminándose inicialmente con la prosa o lo narrativo, incluso con lo ensayístico, aunque sin renunciar a la poeticidad, a lo imaginal. Asimismo, cómo sus relatos van minimizándose, ganando en intensidad (no exenta de poeticidad), concentrándose, condensándose, y prescindiendo de las características canónicas del género narrativo tradicional. A todo esto habría que añadir (como en un palimpsesto) su poderosa tendencia hacia la intertextualidad; lo paródico, lo irónico; el efecto cómico o tragicómico, vinculado a lo lúdico, a lo noción misma del juego; la búsqueda del *nonsense*, donde interviene su poderosa impronta onírica; su explícito y preeminente vínculo con lo plástico, a través de la importancia que le confiere a la materialidad, a la textura misma de los referentes (colores, por ejemplo), que se adueñan de un papel central en sus textos en detrimento del argumento, de la caracterización de los personajes, y, entonces, también, de la condición abierta, inacabada, fragmentaria de sus no relatos o antirrelatos... Vinculado a esta fascinación por los objetos, por la materia, por sus texturas, y por sus efectos sensoriales, habría que tomar muy en cuenta su furiosa cosmovisión inmanente..., además de cuestionarse la noción misma de Autor, a través de lo autoparódico, de la utilización de

heterónimos, o, sencillamente, a través de la exposición de un autor afantasmado, de identidad precaria o infusa.

No hay que insistir en que la brevedad es una condición permanente de sus últimas construcciones textuales o artefactos escriturales. Y todo ello traspasado por sus poéticas de lo pobre, de lo destartalado o marginal; o de lo inexpresivo... En fin, por su visceral poética del reverso (vaivén anverso-reverso, construcción-deconstrucción), donde tampoco puede obviarse el componente psicoanalítico (autoanálisis) de su cosmovisión: la búsqueda desesperada, imposible, de sentido.

Podría complejizarse aún más todo este universo que he calificado como kaleidoscópico -porque con esta imagen se preservan las nociones de juego, azar, *nonsense*, relatividad de la percepción, cierta lógica onírica, y hasta lo material vinculado a determinada plasticidad...-, y tomarse en cuenta su agnosticismo (o gnosticismo, tal vez), por no decir ateísmo, en fin, su cosmovisión no trascendente, que sin duda atraviesa todas sus poéticas. Lo kaleidoscópico, además, puede vincularse con lo aleatorio, lo intertextual, lo relativo, lo irónico, lo cómico, lo inacabado (que es también lo roto, lo destartalado, lo pobre), lo inmaduro, lo jovial... Súmese, también, su propensión constructora (o deconstructora), estructural (o desestructuralizadora), a la mezcla, collage, superposición o yuxtaposición de imágenes, y se comprenderá, todavía más, cómo todo ello compromete el género mismo de sus textos.

Si damos un paso más, y añadimos su poética de la memoria (o de la hibernación), entonces sorprendemos un curioso efecto: su recurrente, casi obsesivo, viaje al pasado -o visiones o mitemas o momentos o motivos o imágenes clave del pasado, que suele llamar soplos, esto es, restos, residuos de visiones instantáneas aunque significativas, intensas, cuyo sentido último escapa, no se deja poseer-, y viaje o visitación en el presente del pasado, repito, a través de la dialéctica anverso-reverso: rememoración-olvido creadores, imaginales, ese viaje al pasado termina produciendo un paradójico, extraño, turbio, ambiguo, ambivalente efecto literario (y poético): porque el pasado (esa suerte de magma, légamo, reservorio de imágenes, territorio informe de las formas que vendrán) termina por parecer como un territorio inalcanzable (inexpresable, inaprehensible, irrecuperable), casi futuro, mítico, exótico, ficcional, quiero decir, tan imaginario como el futuro más arbitrario o aleatorio –como una suerte de ciencia-ficción pasatista, o al revés. Y aquí lo kaleidoscópico puede vincularse al relativismo del llamado principio cuántico de incertidumbre o indeterminación, por donde, como en la imagen de la serpiente que se muerde la cola, se regresa, siempre, a un punto ciego; o a un nuevo principio: porque si no hay final, o no hay un final determinado, tampoco hay un único principio. Principio (origen) y final abiertos, y, hasta cierto punto, intercambiables. ¿No es entonces lo kaleidoscópico, también, como la imagen del laberinto? Laberinto espacial y temporal, imagen no sólo de un descentramiento incesante, sino de un perspectivismo múltiple, simbólico, aleatorio, que lo relativiza todo: género incluido.

I. 5. Poética de “Taller del desmontaje” (Homenaje a Joseph Cornell)

“Taller del desmontaje” (2008) puede considerarse como la última exposición de su poética. Puede resultar, hasta cierto punto, un contrasentido considerar este breve pero importante texto como una suerte de sistema poético de García Vega: ¡él, que tanto ha cuestionado al Sistema poético del mundo de su maestro José Lezama Lima! Sin embargo, tal vez, aun sin poder dejar de reconocer su naturaleza de reflexión metapoética, sirva para contraponerlo, desde su radical diferencia, como un reverso, a aquel. Hay que advertir, además, que no es un texto que se organice a través de una exposición lógica (lo que ya marca una diferencia), toda vez que sus ideas están mezcladas con un conato de texto de ficción: el autor ilustra en acto su poética. Y es muy útil, además de como exposición autoral, por la precisión de algunas fuentes importantes de las que se nutre su poética.

Al inicio de su texto, García Vega, consecuente con su perenne autoanálisis, se hace dos preguntas decisivas: “Pero ¿cómo se vive el pasado que se guarda y se repasa como si fuera una colección de objetos? ¿Se vive, ese pasado, como si fuera presente?” No importa que las preguntas no se respondan. Ambas atañen al sentido profundo de toda su obra porque presuponen no sólo un destino creador que, para tratar de encontrar un sentido, está obligado a un

viaje acaso imposible a un pasado irrecuperable, sino que comprometen la índole misma de una percepción que tiende siempre a nutrirse como de los restos de una identidad perdida... Su obsesiva búsqueda del reverso de todo también vale para sí mismo –porque en el fondo de eso se trata realmente: de un implacable autoanálisis-, por lo que el autor siempre se mantiene alerta contra cualquier actitud “literaria” que pueda traicionar la autenticidad de su gesto vital.

Y, precisamente, a partir de la incorporación (y reinterpretación) del rizoma de Deleuze y Guattari, ya citado, García Vega describirá el proceso por el que ha atravesado su vida: de la desesperada búsqueda de un centro, una raíz, un sentido, en sus orígenes -tal en *Espirales del cuje*, donde intentó un viaje al paraíso perdido de su infancia- hasta arribar, tras un largo y doloroso camino, en *El oficio de perder*, a la aceptación no de una raíz sino de una red de raíces, no de un centro sino de un incesante descentramiento. Si el autor había pasado una gran parte de su vida intentando configurar un relato, finalmente comprende que ese relato solo puede encarnar en una “novela a medias, una novela sin centro y, por ello, una novela interminable”. Es como si comprendiera que el sentido está en el sinsentido, que el relato está en el relato sin principio ni fin. De ahí la imagen del laberinto, o del kaleidoscopio. Lo fragmentario, lo intraducible o inexpresable, lo pobre o marginal, lo sinsentido, lo derrotado, lo simultáneo, como diría Guillén, “todo mezclado” (como la vida, habría que agregar). No hay verticalidad, sino horizontalidad. No hay trascendencia sino furiosa e incesante inmanencia. Es como el revés o el reverso de la trascendencia, pero

no para quedarse en lo intrascendente, sino para acceder a una como transcendencia *otra*, que no se separe de la vida, que no idealice, que no mitifique, traicione, disfrace, el sentido último de la vida; que se muestre, como ella, imprevisible, misteriosa, desconocida, inapresable... Sería muy fácil –y falso- derivar mecánicamente de la contraposición anverso-reverso, transcendencia-inmanencia, una búsqueda de lo superficial *per se*, ya que es acaso en lo inmanente, en su superficie misma donde–para García Vega- radica el misterio más inextricable, el nonsense, de la realidad: en los propios objetos, en su indecible materialidad, en su textura misma. De ahí que lo asalten incesantemente luces, colores, sabores, o, incluso, recuerdos como cosas también, siempre como materias, texturas extrañas, esto es, como si fueran, a la vez, un límite y un umbral. Su percepción de las cosas suele transitar un arco que va desde lo radiante o imprevisible de una visión kaleidoscópica a lo roto, pobre, destartado... Como entreveía ya en su primer poemario, *Suite para la espera*: “*Las cosas se me presentan, ay, en majestuosidad imponente. Quiero elevarlas al sol y esconderlas en estuche*”. De ahí su obsesión con las cosas, con los objetos, con lo matérico: con “las piezas”, dice aquí. Y, por eso, al final de “Taller del desmontaje”, se refiere a que “Todo Taller del desmontaje es también una colección de piezas.” Pero, sobre todo, sobresale la siguiente anotación: “Pero siempre, para tratar con las piezas, algo como si fuera la materia prima de la imaginación: color, tacto, círculo: unidos”, donde está implícita su obsesión por las texturas, por esa materialidad que es como la protomateria, el magma, el lógamo, de todo; o como el reservorio de las formas informes de las cosas que vendrán.

En este texto se refiere también a su tendencia minimalista, y a ese como juego pueril con las cosas, que descubrió en su niñez, pero que desemboca después en su afán de catalogación, de inventario, de notario, vocación que pudiera estar presidida por la fase de Duchamp: “Que todo el texto sea un catálogo”.

No podía faltar el acápite que nombra como “*La manera conque me he debatido con las cajitas*”, donde expresa:

Yo daba vueltas, pero no encontraba, diríamos, el sentido del relato: no encontraba el Centro, ni la presencia, ni el propósito, ni nada que me pudiera conducir a una novela. Yo daba vueltas, hasta que, sin poder encontrar el Centro, yo empecé a soñar la reducción de las imágenes a dimensión de pequeños objetos, y a soñar, después, que estos pequeños objetos pudiesen entrar en cajitas. Pero ¿qué me podía resolver ese sueño con las cajitas?, ¿cómo yo podía sustituir la búsqueda de un Centro que no encontraba, con el delirio en que reduciría las imágenes hasta meterlas en cajitas? O sea, ¿qué relación podría haber entre una novela a la cual no le acababa de encontrar el Centro, con un mundo pequeño donde primarían las pequeñas muñecas y los soldaditos de plomo? // Pues bien, debatiéndome con esas preguntas, recuerdo que entonces me encontré con *El libro del Hombre Perfecto*, del místico persa Nasafi, y en él con estas palabras: «*El mundo entero es como una cajita llena de todo tipo de cosas. Nadie se da cuenta de sí mismo ni de esa cajita, excepto el Hombre Perfecto, para quien nada permanece oculto en el Molk o mundo de los fenómenos, en el Malakut o mundo de las Almas o en el Jabarut o mundo de las Inteligencias querubínicas*». Me encontré, pues, con las palabras del místico persa, y confieso que en aquel momento del encuentro me sentí, de cierta manera, tocado por esa posible iluminación por la cual el mundo entero podría ser una cajita.

E, inmediatamente, pasa al siguiente acápite: “*La manera conque me he debatido con el caleidoscopio*”, donde establece tres etapas:

cuando el caleidoscopio era la búsqueda de los cristalitos de sus recuerdos, que coincide con la reconstrucción de su infancia; cuando descubre la mezcla, el collage de los cristalitos o piezas, y, por último, cuando el caleidoscopio se confunde con la imagen del laberinto o rizoma, intuición que tiene al escribir *El oficio de perder*. Dice entonces:

¡Era el continuo descentramiento lo que yo he estado buscando, aunque no lo he sabido hasta el momento en que he terminado mi libro autobiográfico! Y me pregunto, ¿el caleidoscopio que tanto me ha gustado, pero que hasta ahora no he acabado de encontrarle el juego, no será mi manera de deconstruir?

Y estas tres etapas de alguna manera coinciden con otras tres que también alcanzan su síntesis con el laberinto rizomático o con el caleidoscopio como perspectiva descentralizadora; es cuando se refiere a la contradicción entre su primera vocación por la superposición, por el collage y por la acumulación de objetos o piezas, con su descubrimiento del vacío zen, pues ¿cómo conjugarlos?, se pregunta. Y la respuesta la obtiene también por la síntesis del laberinto rizomático o caleidoscopio.

Finalmente, vale la pena transcribir el comienzo del siguiente acápite para que, con sus propias palabras, se pueda apreciar una zona importante de su poética:

El Diccionario, los aforismos, y los sueños.-También lo que me obsede, y me seguirá obsediendo: el Diccionario, los aforismos, los sueños. Diccionario para así, en riguroso orden alfabético, ir disecando la palabra de su sentido habitual e inyectarle, entonces, el sentido procedente del más peregrino de los centros. Es decir, cada palabra liberada de sus relaciones

habituales para que así pueda ser vista desde su no-centro más periférico y, con ello, entregue peregrinas imágenes, inusitadas asociaciones, nuevos relatos. O también como que, en este Diccionario, las palabras fueran descritas en función de una posible *sin-razón*. O los aforismos, también, deben contribuir a la deconstrucción. Deben contribuir a la destrucción del Centro. Así que aforismos no para centrar, sino para descentrar y de esa manera, con ello, trayendo también el caleidoscopio. Por ejemplo, he aquí una muestra de esa clase de aforismos, tal como yo los concibo: «Si me volviera loco me gustaría gritar: ¡*Gerundio cervical a la vista!*!».

Y también:

O los sueños. Después que acabé de escribir *Vilis*, me interesa menos la posible significación que pudiera encontrarse en los sueños. ¿Qué quiero decir? Quiero decir que el batirme con los sueños, durante el tiempo que estuve por las calles de *Vilis*, fue también uno de los factores que me convirtió en un amante del nocentro. ¡Salí de *Vilis* buscándole el rizoma a lo onírico, o lo que es lo mismo, deconstruyendo los sueños! ¡Pura superficie!, entonces, es con lo que me he encontrado. He terminado viendo a los sueños como pura superficie, y como para que ellos sirvan a quitarle el Centro a todo lo que tenemos enfrente.

El final del texto “Taller del desmontaje” es una abigarrada sucesión de citas; con una de las cuales hace una última e importante precisión que tiene que ver con su obsesión con la intertextualidad, lo cual no deja de ser también un ejemplo de una perspectiva kaleidoscópica:

Pero ¿no he citado demasiado? Tengo que justificar mis citas, y lo voy a hacer con otra cita, ésta, por cierto, de Susan Sontag: «El gusto por las citas (y por la yuxtaposición de citas incongruentes) es un gusto surrealista. Así, Walter Benjamin —cuya sensibilidad surrealista es la más profunda que se haya visto jamás— era un apasionado coleccionista de citas (...). Pues Benjamin estaba convencido de que la realidad misma

propiciaba —y vindicaba— las gestiones antes inadvertidas, inevitablemente destructivas, del coleccionista. En un mundo que está a punto de convertirse en una vasta cantera, el coleccionista se transforma en un personaje consagrado a una piadosa tarea de salvataje». Entonces yuxtaponer citas, y yuxtaponer citas, mientras nos referimos a los sucedidos que hemos conocido. Pues esto, también, es una manera de construir piezas. ¡No está mal!

II

El grupo Diáspora(s) y otras relaciones con el neovanguardismo contemporáneo

Antes de finalizar este libro, es muy importante tomar en cuenta, así sea brevemente, la nueva mirada que se desplegó sobre su obra por la llamada generación de los años ochenta y noventa⁶⁷⁷ tanto en Cuba como en el nutrido y renovado exilio o diáspora insulares. Es como si toda su obra hubiera esperado ese momento para renacer. Como si lo que llegó a sentir como un “anacronismo”, y lo que tuvo que significar la pérdida de su lector ideal producto del exilio y del ostracismo a que fue condenado, desaparecieran de repente, o se transmutaran hacia una segunda vida.

No es hasta esa generación, o incluso hasta ese tiempo, que García Vega encuentra sus lectores naturales. Agotado ya el conversacionalismo⁶⁷⁸, hacia mediados de la década de los años

⁶⁷⁷ Sobre García Vega han escrito textos Antonio José Ponte, Carlos A. Aguilera, Rogelio Saunders, Víctor Fowler, Pablo de Cuba Soria, Rafael Rojas, Duanel Díaz, Jorge Luis Arcos, Enrique Saínez, Carlos Espinosa, Carlos Victoria, Jorge Domingo (véase Bibliografía), en primer lugar. Pero a él se han referido con significativa apreciación numerosos escritores cubanos – Rolando Sánchez Mejías, Pedro Marqués de Armas, Reina María Rodríguez, Damaris Calderón, (véase Bibliografía), con las excepciones de José Prats Sariol y Eduardo González (véase Bibliografía), y algunos juicios de Duanel Díaz... Significativamente, también García Vega ha escrito textos sobre Rolando Sánchez Mejías, Pedro Marqués de Armas, Rogelio Saunders, Carlos A. Aguilera, Juan Carlos Flores, Alessandra Molina, Reina María Rodríguez, Soleida Ríos, y Damaris Calderón, de la llamada generación de los años ochenta y del grupo Diáspora(s). (véase Bibliografía)

⁶⁷⁸ Véase: Arcos, Jorge Luis: “Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo XX”, en *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo XX (1900-1998)*. Selección e introducción de J. L. A. La Habana / Madrid, Editorial Letras Cubanas, 1999, y en su *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético*. La Habana, Ediciones Unión, 2003; también: Morejón Arnaiz, Idalia: “Eppure se move: Las transformaciones de la norma poética en Cuba”, en VV.AA.: *Cuba. Poesía, arte y sociedad. Seis ensayos*. Madrid, Editorial Verbum, 2006: “Arqueología del no saber: intelectuales y política en Cuba, 1989-2005”.

ochenta, como norma poética predominante, si no exclusiva, de la poesía cubana de la Revolución, ésta se abre entonces a la continuación interrumpida con la rica tradición poética anterior; a una suerte de postconversacionalismo (con una cosmovisión diferente, sobre todo, aunque conserve la retórica conversacional, y que es la tendencia mayoritaria); a algunas manifestaciones neo-origenistas o que incorporan algunas ganancias de la poesía pura inclusive, o a una poesía de difícil definición, en muchos aspectos neovanguardista pero con un énfasis marcado en el pensamiento, con elementos de humor, incluso sarcasmo, cercana entonces también a la antipoesía parriana, y, en general, abierta a la experimentación, con alguna aproximación a la poesía concreta brasileña. Esta última tendencia, la neovanguardista, sin duda la más novedosa, entre otras razones, por no tener una fuerte tradición anterior, fue la que encarnó el único grupo literario bien definido de las últimas tres décadas de la poesía cubana: Diáspora(s), con revista de igual nombre⁶⁷⁹. Agrupó a Rolando Sánchez Mejías⁶⁸⁰, Carlos Alberto Aguilera, Rogelio Saunders, Ricardo Alberto Pérez, Pedro Marqués de Armas, Ismael González Castañer, entre otros escritores, aunque otros poetas se aproximan a menudo a su gesto en algunas vertientes de sus obras, como Carlos Augusto Alfonso, Víctor Fowler, Rito Ramón Aroche, el primer Omar Pérez, el último Juan Carlos Flores, Pablo de Cuba y Javier Marimón, entre

Cubista Magazine, verano, 2006, y “El grupo Diáspora(s): nacionalismo, neovanguardia y experimentación”. *Diario de Cuba*. 27 de julio, 2011.

⁶⁷⁹ Véase: Sánchez Mejías, Rolando: “Olvidar Orígenes” y Marqués de Armas, Pedro: “Orígenes y los ochenta”. *Diáspora(a). Documentos 1*. La Habana, septiembre, 1997. También: Saunders, Rogelio: “Zona Cero”. *Fogonero emergente (un) archivo*. Revista digital, y Ponte, José Antonio: *El libro perdido de los origenistas*. Ob. cit.

⁶⁸⁰ Véase: García Vega, Lorenzo: “Un collage de cálculo”. *Lateral. Revista de Cultura* (114), junio, 2004.

otros. Otros escritores se han sentido también cerca de la cosmovisión, si no de la poética, de García Vega: Reina María Rodríguez, Efraín Rodríguez, Damaris Calderón, Antonio José Ponte, Soleida Ríos y otros.

Es esta última tendencia, la neovanguardista, la que produce la ruptura más radical, ya no sólo con el conversacionalismo sino con facetas muy importantes del origenismo, aunque también conserve algunos elementos de este. De alguna manera, por caminos diferentes en el tiempo, coincidieron, en muchos aspectos esenciales, la poética de García Vega y la de Diáspora(s). Incluso, una de las antologías derivadas de Diáspora(s), *Memorias de la clase muerta* (2002)⁶⁸¹, fue prologada por García Vega, quien no pudo ocultar su entusiasmo al referirse a estos poetas que parecían detentar una semejante vocación de marginalidad.

Además de los aspectos coincidentes (humor, juego, minimalismo, apertura hacia zonas culturales ajenas a la tradición nacional, fuerte soporte filosófico en algunos, y vocación experimental, entre otros), esta poesía encarnó, con respecto a la tradición poética inmediatamente anterior, y a algunas proyecciones del origenismo (teleología insular, discurso lírico), una suerte de poética del reverso. Con una proyección, en la mayoría de sus exponentes, subversiva con respecto a la política de la cultura oficial de la Revolución, tanto política como filosóficamente; con una fuerte revisión de todo mito nacionalista, y, en general, apartándose de

⁶⁸¹ García Vega, Lorenzo: "Prólogo sin credenciales", en *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001*. Compilación de Carlos A. Aguilera, México, Editorial Aldus, 2002.

toda expresión sentimental para poner el énfasis en el pensamiento, tenía que ser afín con una zona importante de la cosmovisión y de la poética de García Vega, como también se sintió cercana a la última poesía de Ángel Escobar, a la del otro disidente de Orígenes: Virgilio Piñera, y a la de un José Kozer (sobre todo por su actitud ante la creación). Muchos de estos poetas, además, han terminado por tomar el camino del exilio o de la diáspora, y otros se mantienen, dentro de Cuba, en una suerte de insilio o exilio interior, algo que, también, ha terminado por aproximarlos.

Al final de *El oficio de perder*, quien se sintió exiliado en La Habana, con apenas diez años (y de su infancia -como Rilke), y, ya para siempre, en cualquier realidad, se pregunta, citando a Jacques Vaché: “...desertar dentro de sí mismo (Vaché). Ser un exiliado interior. Esto puedo sentirlo, pero sólo a medias. Pues puedo sentir, a veces, dentro de mí mismo, que desierto, pero lo que no puedo hacer es instalarme dentro de mi desgarrón”⁶⁸².

Uno de los acercamientos críticos más lúcidos y originales sobre la última obra de García Vega se debe a un ex integrante de Diáspora(s): Rogelio Saunders⁶⁸³. Otros, de Carlos A. Aguilera (también de Diáspora(s)⁶⁸⁴), de Víctor Fowler⁶⁸⁵, de Pablo de

⁶⁸² García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Ed. cit., p. 570.

⁶⁸³ Saunders, Rogelio: “Cuerdas para Lorenzo / La escritura en falta I / III: Escritura y falta”. *La Habana Elegante*. Revista digital, (38), verano, 2007.

⁶⁸⁴ Aguilera, Carlos Alberto: “El último de los origenistas”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21-22): 28-32, verano/otoño, 2001, “La Patria Albina” (entrevista). *Cubaencuentro*. Periódico digital, viernes 9 de septiembre, 2005, y “La Devastación. Conversación con Lorenzo García Vega”. *Crítica*. Puebla, junio, 2002.

⁶⁸⁵ Fowler, Víctor: “De un notario incómodo”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21-22), verano/otoño, 2001.

Cuba⁶⁸⁶ o varios de Antonio José Ponte⁶⁸⁷ iluminan una afinidad que, coincidente con una severa relectura del pasado y de la tradición, y en un desajuste profundo con el presente, se proyecta hacia lo desconocido y creador de un futuro imprevisible. Y aquí la *vía negativa* es preeminente: porque no sabemos cual será la geografía coincidente del porvenir, pero lo que sí sabemos es lo que no van a hacer, con lo que no van a coincidir... Por lo que el reverso, acaso por primera vez en la historia cultural insular, se ha vuelto más potencialmente creador que toda la llamada cultura del sí.

De esta manera, más allá de los esquemáticos fatalismos generacionales, Lorenzo García Vega ha terminado por hacer coincidir su peculiar vanguardismo transhistórico y su poética del reverso con una zona de la poesía cubana contemporánea. Aunque no sólo con ésta. Desde hace años, una suerte de neovanguardismo lateral, aunque con fuertes tradiciones en la literatura brasileña y argentina, ha ido cobrando fuerzas en Hispanoamérica, sobre todo ante la merma retórica de la antes central poesía conversacional iberoamericana. Desde su anacrónico vanguardismo- como alguna vez lo llamó- García Vega termina por encontrar una tradición que le es afín. Primero, se siente identificado con la poesía concreta brasileña –como luego lo hará Diáspora(s) también-; o –y sin

⁶⁸⁶ Cuba Soria, Pablo de: “El frío en que se penetra por secreta vocación (Anotaciones sobre la poesía de Lorenzo García Vega)”. *Unión*. La Habana, octubre-diciembre, 2003, “El triunfo melódico del fracaso” (*Internet*), “Lorenzo García Vega: preguntas a un escritor albino”. *El Nuevo Herald*, noviembre 13, 2005.

⁶⁸⁷ Ponte, Antonio José: “Por los años de *Orígenes*”. *Unión*. La Habana, (18): 45-52, enero-marzo, 1995, *El libro perdido de los origenistas*. México, D. F., Aldus, 2002, “Prólogo”, en García Vega, Lorenzo: *El oficio de perder*. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2005, “El más exiliado de los exiliados”. *La Nación*, sábado 20 de octubre, 2007, “Un cultivador del slapstick”. *Cubaencuentro*. Periódico digital, 2008.

pretender ser exhaustivo- con figuras aisladas, como los chilenos Juan Emar, sobre todo, o los clásicos Vicente Huidobro, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, y el más joven Rosamel del Valle; los peruanos, Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, y, entre los más jóvenes, Reynaldo Jiménez; los venezolanos, José Antonio Ramos Sucre, Rafael Pocaterra, y Juan Sánchez Peláez; los brasileños Haroldo de Campos y Wilson Bueno; los colombianos Raúl Henao y Fernando Charry Lara; el dominicano León Félix Batista; el nicaragüense Carlos Martínez Rivas; los españoles Ramón Gómez de la Serna y José Miguel Ullán; el mexicano José Manuel Othon; los uruguayos Felisberto Hernández, Roberto Echavarren, Ida Vitale y Eduardo Espina; el guatemalteco Sergio Chejfec; aparte de Diáspora(s) y otros poetas mencionados, los cubanos exiliados Octavio Armand, José Kozer, Carlos M. Luis. Finalmente, hallará en Argentina –con cuya tradición anterior guardaba fuertes lazos a través de figuras como Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Oliverio Girondo- un espacio público de reconocimiento editorial y crítico. Muchos son sus pariguales aquí: Olga Orozco, Norah Lange, Héctor Libertella, Tamara Kamenszain, Juan Salzano, Mercedes Roffé, Na Kar Elliff, Rafael Cippolini, Daniel Samoilovich, Francisco Garamona, Liliana García Carril, Damian Tabarovsky, Mario Arteca, Hugo Savino, Francisco Prom, etcétera. Y no estoy señalando sólo a escritores que lo hayan influido directamente, como podrían ser los casos de Macedonio Fernández, Arlt, Huidobro, Gómez de la Serna, Felisberto Hernández, Emar, Sucre..., sino señalando, sobre todo, una suerte de afinidades

electivas, un grupo afín⁶⁸⁸. Incluso, entre los más jóvenes, hay algunos que, incluso, han recibido su influjo⁶⁸⁹. Entonces, quien comenzó dentro de una tradición lateral, quien se sintió durante mucho tiempo como un escritor anacrónico, ha terminado por situarse como un referente importante dentro de una de las tradiciones más creadoras de la neovanguardia de las letras iberoamericanas.

⁶⁸⁸ García Vega ha escrito textos sobre Juan Sánchez Peláez, Héctor Libertella, Emilio Adolfo Westphalen, Rosamel del Valle, León Félix Batista, Mercedes Roffé, Na Kar-Elliff, César Moro, Rafael López Pedraza, Olga Orozco, Norah Lange, Daniel Samoilovich, José Miguel Ullán, Ida Vitale, Liliana García Carrill, Edgar Bayle, Manuel José Othon, Wilson Bueno, Raúl Henao, Vicente Rojo, Juan Salzano, Francisco Garamona, y, también, sobre Silvia Plath, Felisberto Hernández, Anais Nin, Alejandra Pizarnik, Clarise Lispector, Kurt Vonnegut, Baudrillard, Alain Robbe-Grillet, entre otros (véase Bibliografía).

⁶⁸⁹ En la Bibliografía sobre Lorenzo García Vega puede apreciarse una gran cantidad de escritores jóvenes que lo consideran un maestro o una lectura ineludible.

Una penúltima mirada (a manera de conclusión)

Escribir este libro sobre Lorenzo García Vega ha sido para mí la tarea intelectual más difícil y, a la vez, más vital, de toda mi obra ensayística. Difícil porque ha implicado un distanciamiento crítico de dos escritores cubanos con los que mantuve una intensa relación personal e intelectual: Cintio Vitier y Fina García-Marruz (la personal se mantiene con García-Marruz hasta el momento de escribir esta página). Después de asediar en sucesivos libros, prólogos, antologías y ensayos el pensamiento poético del Orígenes clásico, he tenido que mirar aquí desde el *otro lado*. Confieso que la experiencia ha sido enriquecedora, aunque para ello no haya tenido que variar mi cosmovisión de la realidad ni adecuar mi ideología política. Ya desde mis últimos años cubanos éstas estaban definidas con el mismo sentido que lo están hoy, aunque tengo que reconocer que la experiencia del exilio las ha profundizado notablemente. Uno nunca es la misma persona. La vida es un proceso constante de conocimiento de muerte y de resurrección.

Hay, empero, muchas cosas que se mantienen intactas. Mi admiración por Lezama crece más cada vez que lo releo. La que siempre he sentido por Vitier y García-Marruz (como por Baquero, Diego, Smith o Piñera) no ha disminuido. Pero se ha complejizado más. Hay zonas de sus obras, de sus pensamientos, o actitudes políticas, que no comparto, pero, por ejemplo, la intensidad de la

mirada crítica de Vitier o la experiencia insondable de la poesía de García-Marruz son vivencias que han ayudado a conformar mi percepción misma de la realidad. De Lezama, por ejemplo, me interesa cada vez más su relación con el *otro mundo* (con la acepción que le da Patrick Harpur a este término) que los meandros de su sistema poético del mundo.

La escritura de este libro, como también el conocimiento personal de García Vega, me ha ayudado no sólo a tener una visión mucho más crítica y profunda del grupo Orígenes, sino de mi propia vida. Hay una vitalidad última en García Vega mezclada con una como visceral orfandad, como un escepticismo ante la Historia o un sinsentido ontológico, que me son profundamente afines. El oblomovismo, tal como lo describo en una nota de este libro es, tal vez, mi afinidad esencial. El reverso al que me había asomado como ante un abismo en algunos de mis últimos años cubanos, cuando me detenía, por ejemplo, como un síntoma, en el destino de Zequeira, y el que nutre toda mi poesía y parte de mi última obra ensayística, ha encontrado con la escritura de este libro una suerte de percepción y paisaje naturales.

Lo que más me ha interesado de la obra de García Vega –más que la inusual forma en que ésta se despliega- es su percepción de la realidad. Desde que leí “El santo del Padre Rector” y me reconocí en esa suerte de oblomovismo, la lectura de su obra ha sido para mí una experiencia altamente estimulante, sobre todo, desde la perspectiva del autoconocimiento. Después de todo ¿no es este el superobjetivo de toda su obra? Hay una identidad esencial entre la forma que adopta su obra y su sentido. Esta inextricable

imbricación es acaso la mayor lección que emana de su lectura. Es como si el autor hubiera logrado encarnar la imagen (las distintas aunque concurrentes formas que esta imagen reclama) en su propio cuerpo. Digo cuerpo con un sentido de materialidad muy amplio, pues incluye su psiquis, su mente, su conciencia.

La otra lección es el proceso mismo de su autoconocimiento, casi como un proceso inacabado (siempre informe, abierto, roto, inmaduro). Su obra, como pocas, devela la forma misma de su despliegue. No se contenta con ilustrar su fin (si es que tiene un fin predeterminado o un fin como colofón o centro) sino que más bien se expulsa en exponer un camino, un proceso, un proyecto inconcluso siempre. De ahí la preeminencia de lo metapoético o metatextual. Cada libro suyo contiene su propia poética implícita y, a la misma vez, explícita. A veces, no es sino la exposición ficcionada de esa poética. Su obra es autotélica pero en grado superlativo.

Pero si no hay fin entonces ese camino es exactamente un laberinto. Un laberinto que se adensa, se complejiza, se contradice incesantemente. No es el camino que va del caos al cosmos, sino el que hace un caos del cosmos. Si su obra tiene algún sentido, es este. En el camino, en el proceso de la lectura, en el laberinto, no encontramos certidumbres, claridades, sino que vemos como las incertidumbres, las oscuridades se materializan cada vez más. Pero esa caotización del cosmos no se hace, en última instancia, para destruirlo, o se destruye (se deconstruye, más bien) para conocerlo por dentro, para conocer su reverso, como cuando el autor, como ha confesado en una entrevista, rompía de niño sus juguetes para

conocer (poseer) su adentro desconocido. Es la ilusión de aprehender o poseer un objeto a través de sus partes, es decir, a través de su desafiante y misteriosa corporeidad, porque siempre termina devolviéndonos su desafiante oscuridad. Porque una parte, poseída con avidez en su infinita textura, ¿no es un todo también? No es un vaciamiento entonces, sino una concentración y expansión de una forma. Es como si el autor practicara un barroquismo de lo minúsculo: una suerte de concentración cuántica, o una furiosa sinécdoque. De ahí su fascinación por las “cajitas” de Joseph Cornell. Crea abstrayendo, aislando, descomponiendo, yuxtaponiendo, casi a la manera de un pintor plástico no figurativo. Y de ahí su inmensa nostalgia de lo plástico, que quizá quedó fijada desde la experiencia del arte plástico de la revolución vanguardista pero que se renovó mucho después (Cornell, Duchamp, Beuys) y que tiene tanto que ver con su descubrimiento (fascinación, arrobamiento casi místico) de la materialidad de los objetos, más: de las sensaciones que emanan, por ejemplo, de los colores; o de los sonidos: incluso, de la ausencia de sonido, como en el cine silente, al que le viene muy bien el acompañamiento de una música acompañante, es decir, añadida, superpuesta; o, también, de la aleatoriedad del jazz. Con la música adquiere un valor particular el silencio o ausencia de sonido, como una imagen también de esa materia oscura (oculta, inaprehensible) de que se compone nuestro universo. De alguna forma, entonces, el autor intuye que entre las palabras (las cosas que denotan y connotan) hay también como porciones infinitas de materia oscura que igualmente se relacionan entre sí. Es como si en la progresión de cualquier lenguaje se superpusiera siempre, simultáneamente, un anverso y un reverso. A

esto se le añade su obsesión por el collage, la mezcla kaleidoscópica, que implica una suerte de relativismo creador: una misma situación puede narrarse desde diferentes perspectivas, lo que complejiza o niega la noción tradicional del relato, como si le añadiera un perspectivismo plástico, una atomización, una visceral fragmentariedad, un descentramiento. García Vega es, pues, como un autista de los sentidos.

Su dialéctica (vaivén) anverso-reverso produce una sensación de avasalladora ambivalencia. Hamlet, Kafka, Raskolnikov, me vienen enseguida a la mente como imágenes ambiguas, aleatorias, inaprehensibles, porque resguardan su sentido, esto es: preservan su misterio, su libertad, su lado diríase que incondicionado. Es como un centro que se desgarrar, como un símbolo que se rompe, estalla y se despliega en innumerables posibilidades.

Desde una perspectiva formal, esta ambivalencia quizás nunca ha sido mejor descrita –si obviamos la descripción del Laberinto por parte del autor- que a través de la imagen del *slapstick*, en el texto ya citado de Ponte⁶⁹⁰, donde el escritor alude a su comicidad. Claro que es una comicidad como por defecto. Es una consecuencia, no un fin, lo que la hace particularmente trágica o, más bien, tragicómica, como que se nutre de la ambivalencia antes comentada. Nada más trágico que lo que se expone. Y nada más cómico (a veces) también. Es un efecto que sucede o se completa en el lector.

⁶⁹⁰ Ponte, Antonio José: “Un cultivador del 'slapstick'”. *Cubaencuentro*, 3 de junio, 2008.

Como ha podido observarse, la búsqueda de un sentido para su obra –la búsqueda incluso de una forma- ha sido un proceso arduo y que le ha tomado casi toda su vida. La lucha, por un lado, contra su enfermedad y, por otro, el tratar de convertir sus límites en una fuente de singularidad, en una energía creadora, ilustra uno de los esfuerzos vitales e intelectuales más aleccionadores que conozco en el ámbito de la literatura. Su constante miedo de que la *forma* lo traicione –como le sucedió con *Espirales del cuje* (1952)-, o de que no cuaje satisfactoriamente –*Cetrería del títere* (1960), *Espacios para lo huyuyo* (1993)-, se convierte en una obsesión. Es curioso cómo termina por encontrar esa forma cuando regresa de algún modo al espíritu vanguardista de su primer poemario, *Suite para la espera* (1948). Sólo cuando acepta su anacronismo como natural; sólo cuando se convence de que su sentido como escritor está en las antípodas de la tradición clásica, comienza a producir una obra con la que se siente identificado. No es casual que esto coincida con el momento en que su obra empieza a ser reconocida internacionalmente. Es que su debilidad ha sido su fuerza, su rareza su pasaporte a la singularidad creadora. Pero esto no ha sucedido por una sabia o astuta estrategia literaria –que también está presente- sino por una implacable consecuencia con sus límites. Esto implica una autenticidad poco común. Deviene casi una fatalidad.

El punto de inflexión ocurre con *Fantasma juega al juego* (1978). Paralelamente, termina por escribir su diario *Rostros del reverso 1952-1975* (1977), y, sobre todo, *Los años de Orígenes* (1979). La escritura de este último ensayo autobiográfico –libro, sin duda

excepcional en la literatura hispanoamericana- es decisiva. Esa catarsis le ayudó a romper con el peso de su pasado insular, no sólo en lo que concierne a su traumática experiencia el exilio sino, sobre todo, por lo que significó como ruptura con su pasado originista. Un pasado que, paradójicamente, a la misma vez que lo ayudó a crecer como escritor lo limitaba para poder encontrar el camino de su singularidad creadora. Creo que la relación maestro-discípulo con Lezama es paradigmática en este sentido. Pocas veces se ha hecho tan compleja una relación de este tipo. Finalmente, se impuso su desvío creador como una forma agónica de encontrarse a sí mismo.

La lectura de su obra ilustra también uno de los ejemplos más notorios de la lenta y compleja construcción de un destino literario. No otra es la lección que se desprende de sus memorias *El oficio de perder* (2004). Porque su poética del reverso lo conduce a concebir ese destino como un oficio de perder. Ya en *Los años de Orígenes* se reconoce como notario no escritor. Finalmente, llega incluso a negar su condición de poeta o de narrador. Su perenne autoanálisis lo conduce a encontrar en el diario –*Rostros del reverso, El cristal que se desdobla* (inédito)- acaso la forma idónea para su escritura, o, mejor dicho, a construir un ámbito vespéral (con respecto a su propia obra) de confrontación incesante consigo mismo y con la realidad, y que le permite, en una primera instancia, autoconocerse, y, en una segunda, acceder a la configuración de su poética creadora, a su obra misma.

Poética del reverso, pues, como he denominado su poética más general. Pero esa poética cosmovisiva se manifiesta a través de

muchas poéticas particulares: la de la memoria o de la hibernación; la de lo pobre o del destaralo; la de lo inexpresivo. Pero éstas, a su vez, adquieren una forma a través de la impronta vanguardista: poética minimalista –*Cuerdas para Aleister* (2005) y *Papeles sin ángel* (2006), dentro del género del microrrelato- y poética plástica o visual –*Son gotas de lo vario pinto* (2010)-. Asimismo, al reconocerse como no poeta o no narrador (como notario no escritor), y al asumir en este sentido su oficio de perder, se reconoce en la tradición de Macedonio Fernández, y termina escribiendo sus antinovelas –*Vilis* (1999), *Devastación en el Hotel San Luis* (2007)-. Son notorias sus recreaciones de Duchamp, Beuys, Cornell, en función de su vocación plástica. Esta poética plástica termina por hacerse preeminente en su obra, ayudada también por sus lecturas del estructuralismo y del Nouveau Roman, y atravesadas por su primigenia y constante sensibilidad vanguardista, ya desde un principio contaminada con el juego, el humor, lo cómico, lo autoparódico. A la misma vez que incorpora toda la experiencia del surrealismo y del cubismo –sobre todo a través del perspectivismo cubista, del collage y la superposición-, autores como Raymond Roussel o Juan Emar le ayudan a continuar alimentando su vocación.

Porque acaso lo más singular de su obra es la mezcla o superposición de todas sus poéticas. Es por ello que finalmente he denominado a este palimpsesto de poéticas como una poética kaleidoscópica. La inextricable e indiscernible fusión entre el sentido y la forma –a tal punto que, en su caso, es la forma la dadora suprema de sentido- cuaja en la conversión de su poética del

reverso en una poética kaleidoscópica: lo cosmovisivo –su percepción misma- encuentra su forma idónea de manifestarse: lo kaleidoscópico o laberinto lorenziano, como una consecuencia también de asumir el descentramiento. De ahí, entonces, el relato sin relato, el antipoema, la novela mala; de ahí el texto inacabado, el fragmento, lo pobretón o destartalado; de ahí la incesante promiscuidad genérica; de ahí lo inexpresivo, que linda con el conjuro del vacío; de ahí el sentido como proyectivo, vespéral, abierto, roto, fragmentario, de una obra que siempre termina por remitir al diario, al ensayo, a las memorias, a lo autobiográfico. Es que García Vega avanza, crece, como en círculos. Nunca implica un despegue unilateral. Como si no quisiera dejar nada detrás. Como si quisiera aprender la realidad en toda su compleja, casi inapresable irradiación.

Porque, en última instancia, hay una fuente primigenia: su propia vida. Ese es su misterio mayor. Toda su obra es como la revelación de la búsqueda de un sentido vital, de una identidad siempre herida, abierta. Es por eso que el poderoso contenido psicoanalítico de su obra termina por configurarse en una suerte de percepción autista, minimalista, de una intensidad, concentración o condensación pasmosas–alquímica, la describe él-. Esta veta cuántica lo acerca a la textura, a la materialidad misma de las cosas como a un umbral de imposible definición. De ahí la sensación ambivalente de lo inexpresivo.

Pero su obra también parte de un alejamiento de la percepción realista del arte y la literatura. A la vez que asume la marginalidad a que lo conduce su rechazo de la Novela y de la Poesía como

encarnaciones de *grandes relatos*, a la vez que se aparta de todo centro, sistema, de toda tradición clásica, su obra encuentra en lo onírico, en lo fantástico un venero para su imaginación creadora. Como que parte también de una cosmovisión inmanente –no trascendente-, entonces el *otro mundo* termina por emanar de las cosas mismas, por donde alcanza a expresar lo misterioso, lo ambivalente, lo inexpresable, lo fantástico incluso, de la realidad a través de su singular percepción.

Pero esta mirada cuántica o minimalista, esta alquimia de lo matérico (que se regodea en lo plástico o en la superficie textual como en un límite o umbral) lo arrostran a una suerte de mística de lo material. Y es aquí donde el sentido último de su obra se nutre de una espesura metafísica, porque por el reverso se allega la nada, se conjura el vacío, por lo que detrás de su ludismo o jovialidad, y de su confesado vitalismo, late, palpita una profunda experiencia espiritual.

Tengo que confesar que la escritura de este libro se me hizo difícil justamente por lo estimulante que fue el proceso de la lectura. Por eso titulo esta suerte de epílogo o conclusiones como una penúltima mirada. Una vez terminado -¿terminado?- o abandonado el libro sentía –siento- que podría proseguir, porque sus incitaciones son literalmente inacabables. A veces padecía la turbia sensación de haber entrado dentro de un laberinto -un laberinto kaleidoscópico-. Esa sensación no me abandona. Acaso esto demuestra que por el camino del reverso, por la incesante atomización de la identidad, por la reducción o destilación alquímica, por la suerte de “noche oscura” de la aridez o de la vacuidad, también se aproxima uno a

una experiencia última, radical de la literatura. Y, sobre todo, que un creador puede acceder a la más intensa expresión literaria a través del reverso, a través del oficio de perder. No otro sentido tienen las palabras finales del ensayo de María Zambrano “Sentido de la derrota” (La Habana, 1953), con las que quiero concluir esta mi penúltima mirada sobre su obra: “para ser hombre, hace falta estar vencido o...merecerlo; vencer, si se vence, con la sabiduría de los derrotados que han ganado su derrota”⁶⁹¹.

Jorge Luis Arcos
26 de septiembre, 2011, San Carlos de Bariloche

⁶⁹¹ Zambrano, María: “Sentido de la derrota”. *Islas*. Edición de Jorge Luis Arcos. Madrid. Editorial Verbum, 2007.

Bibliografía

La Bibliografía de este libro constituye el primer intento de compilación bibliográfica que se realiza con carácter exhaustivo de y sobre la obra de García Vega, por lo que he considerado necesario hacer algunas precisiones sobre los géneros, las peculiaridades de su confección, y ciertas precisiones contextuales.

La exclusión

Hay que comenzar recordando que el autor fue excluido del *Diccionario de la literatura cubana* (Tomo I: 1980, Tomo II: 1984) –su información cierra entre 1971 y 1975⁶⁹²–, en cuya elaboración había trabajado como investigador –primero, del Centro Cubano de Investigaciones Literarias del Consejo Nacional de Cultura (1961-1965) y, después, del Instituto de Literatura y Lingüística (1966-1968), adscrito a la Academia de Ciencias de Cuba– en los preliminares Cuadernos de trabajo de aquella importante empresa

⁶⁹² En el Prólogo al Tomo I del *Diccionario de la literatura cubana* (1980) se expresa: “Iniciado en 1966, a poco de fundado el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, como tema central de investigación de su Grupo de Literatura Cubana, completó su primera fase en 1971 con la publicación del último cuaderno de trabajo mimeografiado, el número 16, en el cual se recogieron las fichas bibliográficas de autores cubanos correspondientes a las letras X.Z y el índice general de los cuadernos, con un total de setecientas entradas.” Y, más adelante, se agrega: “En la segunda etapa (1971-1975) se procedió a la unificación y actualización –labor esta última que se cierra con el año 1975– de las fichas biobibliográficas elaboradas en la etapa anterior y a la redacción de las fichas correspondientes a breves panoramas de los géneros literarios cultivados principalmente en Cuba, corrientes literarias, revistas, periódicos, sociedades y organismos dedicados, en alguna forma, al desarrollo de la literatura, etcétera.”

posteriormente demediada por la censura política de la escritora Mirta Aguirre⁶⁹³, quien fuera, durante la última etapa de realización del diccionario, directora de dicho instituto. Esa exclusión bibliográfica, extensiva a otros escritores –Gastón Baquero, Justo Rodríguez Santos, Carlos Montenegro, Lino Novás Calvo, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, Calvert Cassey, Delfín Prats *et al*- se extendió también a la Academia (universidades y centros de investigación) y al mundo editorial (libros y publicaciones periódicas).

Es decir, que un autor que había colaborado con asiduidad en la revista *Orígenes* (fue el autor más publicado allí junto a José Lezama Lima y Roberto Fernández Retamar); que había publicado el poemario *Suite para la espera* (1948); que había ganado el Premio Nacional de Literatura con su novela *Espirales del cuje* (1952); que había sido antologado en *Diez poetas cubanos (1937-1947)* (1948), y en *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)* (1952); valorado en *Lo cubano en la poesía* (1958), y que, ya en la época de la Revolución, había publicado *Cetrería del títere* (1960) y *Antología de la novela cubana* (1960) -y que había participado como investigador en la confección de las fichas para el diccionario- no merecía figurar en dicha obra ni ser mencionado siquiera como colaborador del mismo, como se evidencia en la nota “Colaboradores” del diccionario. Es decir, se pretendía borrar no

⁶⁹³ Inicialmente, el diccionario fue dirigido por José Antonio Portuondo. En los preliminares Cuadernos de trabajo, ningún autor fue excluido. Posteriormente, al asumir la dirección del Instituto de Literatura y Lingüística, Mirta Aguirre, fue ésta quien realizó la interdicción señalada. Al regresar de nuevo Portuondo a la dirección del Instituto, se realizó un tomo de autores, sólo referido a la época de la Revolución, donde se rectificó esa política de exclusión. El nuevo tomo, sin embargo, todavía permanece inédito.

sólo su obra sino su persona de la historia de la literatura cubana. Por eso, Antonio José Ponte comienza su ensayo “Por *Los años de Orígenes*” aludiendo a este hecho escandaloso:

Lorenzo García Vega es uno de los escritores del grupo *Orígenes* que, junto a Gastón Baquero y Justo Rodríguez Santos, no aparece en el *Diccionario de la literatura cubana*. Por la fecha en que fue publicado el diccionario, salir al exilio era de dejar de existir como escritor cubano. Sin entrada propia allí, García Vega se menciona, sin embargo, como poeta de *Orígenes*. Resulta ser una de esas figuras que uno demora en reconocer en fotografías de grupo, alguien a punto de llamarse Sujeto sin Identificar. Vamos entonces a suplir esa falta y demos unos datos para su biografía⁶⁹⁴.

La necesidad de reconstruir su perfil bibliográfico se acrecienta luego de que el autor se exiliara en 1968 y viviera sucesivamente en Madrid, Nueva York, Caracas y Miami, publicando, a partir de entonces, toda su obra fuera de su país de nacimiento, la cual padecerá entonces la dispersión que todo prolongado exilio supone, y soportando durante mucho tiempo dentro de Cuba la inexistencia o desidentidad como autor a que fueron condenados tantos escritores cubanos que abandonaron su patria en la época de la Revolución. Inexistencia dentro de Cuba, pero también, simultáneamente, durante muchos años, una existencia como escritor casi desconocida o precaria fuera de su país, en “un exilio sin rostro”, “sin identidad”, como lo calificara el propio autor. Si García Vega terminó reconociéndose como un notario, como un escritor no escritor, lo cierto es que ya desde los primeros años de la Revolución, cuando todavía el autor vivía en Cuba, fue, de cierta

⁶⁹⁴ Ponte, Antonio José: *El libro pedido de los origenistas*. Ed. cit.

forma, condenado a cierta marginalidad⁶⁹⁵, que, luego de su salida del país, devino absoluta exclusión durante más de dos décadas⁶⁹⁶. Las fechas de publicación de sus libros hacen más que evidente esta situación: luego de *Cetrería del títere* y *Antología de la novela cubana*, publicados ambos en 1960, García Vega no vuelve a publicar un libro, ya en el exilio, hasta 1972, el poemario *Ritmos acribillados*. Y luego de publicar su diario *Rostros del reverso* (1977) y *Los años de Orígenes* (1979), no aparece otro libro suyo de ficción hasta la compilación poética *Poemas para penúltima vez. 1948-1989* (1991), donde incluye dos poemarios que nunca pudo publicar en forma independiente, *Fantasma juega al juego* (1978) y *Bicoca a pique* (1989). Más adelante, agregará en *Lo que voy siendo. Antología poética* (2008 y 2009), otro poemario inédito, *Caminandito hasta estar sentado* (1999). No es, pues, hasta aquella compilación de 1991 y, sobre todo, hasta la publicación de sus tres libros siguientes en 1993 -el poema narrativo y ensayístico *Variaciones a como veredicto para sol de otros dudas. Fragmentos de una Construcción 1936*; los relatos de *Espacios para lo huyuyo*,

⁶⁹⁵ Todavía en un email que me envió el 23 de julio de 2007, García Vega recuerda aquella situación: "Padilla, a quien siempre estimé, al igual que a la mayor parte de la gente de *Lunes*, como una malísima persona, es personaje que muerto o vivo me saca de quicio. No lo puedo evitar. En algún momento, si nos llegamos a encontrar, hablaremos sobre esto. Yoyi, yo tenía veinte y pico de años cuando toda esta morralla de *Lunes* apareció, y he tenido que esperar casi hasta los ochenta años para tener un ligero reconocimiento, que ellos, teniendo el poder en la mano, me lo imposibilitaron totalmente. Fue mi vida, Jorge, y eso no se olvida fácilmente. Pero, ya hablaremos. Lorenzo". En la entrevista que le hace Carlos A. Aguilera: "La devastación: Conversación con Lorenzo García Vega". Ed. cit., García Vega abunda también en este tópico. El propio Padilla, muchos años después, ya en el exilio, reconoció su injusticia. Véase: Lorenzo, Alejandro: "*Fuera de juego* 30 años después". *El Nuevo Herald*. Miami, 15 de febrero, 1998.

⁶⁹⁶ Aproximadamente, desde 1968 -aunque tal vez desde un poco antes-, año de su salida del país, hasta 1996, cuando, precedida por una introducción de Enrique Saínz, "Leer a García Vega", se publica una breve antología de su poesía hecha por mí en la revista *Unión. Revista de Arte y Literatura*. La Habana, Año VIII (25), octubre-diciembre, 1996, de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, revista que, a la sazón, dirigía entonces.

y una recopilación de textos híbridos genéricamente (escritos y publicados en la revista *Escandalar* entre 1980 y 1984) en *Collages de un notario-*, que García Vega comienza a publicar su obra con regularidad, hasta que ésta termina por ser reconocida más allá del ámbito tanto de la isla como de su diáspora.

Géneros y contexto crítico y literario

En la primera parte de *Bibliografía de Lorenzo García Vega*, en la sección *Libros*, se consignan los títulos publicados en los géneros – marcados entre corchetes- Novela (*Espiraes del cuje*), Antinovela (*Vilis*), Antinovela o Proyecto de novela mala (*Devastación en el Hotel San Luis*)⁶⁹⁷; Poesía (*Suite para la espera*, y *Ritmos acribillados*) o Poema (en el caso de un solo poema extenso: *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas*); Relatos (*Cetrería del títere* y *Espacios para lo huyuyo*); Antología (*Antología de la novela cubana*, hecha por el autor, de fragmentos de novelas cubanas; *Poemas para penúltima vez. 1948-1989*, en realidad, una Autocompilación de su poesía, pues recoge poemarios completos, algunos inéditos hasta entonces y nunca publicados en forma independiente; *No mueras sin laberinto. Poemas (1998-2004)* y *Lo que voy siendo. Antología poética*, según el criterio del editor o compilador, como ya se comprobará); Diario (*Rostros del reverso*); Ensayo autobiográfico (*Los años de Orígenes. Ensayo*

⁶⁹⁷ Escribe García Vega en su novela: “Por supuesto, lo que yo quiero, es escribir una novela mala. Una novela mala, ni más ni menos. Creo que una novela mala podría tener cierto interés.”

autobiográfico); Memoria (*El oficio de perder*) –aunque Memoria y Autobiografía encarnan, con algunas diferencias, el mismo género, *Los años de Orígenes* acusa una singularidad ensayística que acaso amerita conservar esa sutil diferenciación-, y Collage (*Collages de un notario*, que incluye memoria, ensayo, entrevista, testimonio o crónica y relato).

Como prosa literaria podría calificarse, a falta de una calificación mejor (la cual sería, por ejemplo, la de Texto literario, pero que no indicaría un género determinado; o, incluso, la de Artefacto literario, para acentuar su vocación plástica, o Collage, para indicar su mezcla genérica), a libros mixtos, híbridos, de difícil fijación genérica, por estar conformados por varios géneros: poemas en prosa, minicuentos o microrrelatos, fragmentos de diarios, aforismos, anotaciones ensayísticas, poéticas, crónicas o testimonios, transcripción de sueños, cartas o emails... Sería el caso paradigmático de *Vilis*, que finalmente se califica como Antinovela *Zuihitsu* y (menos abigarrado) de *Palíndromo en otra cerradura*. *Homenaje a Duchamp*, una suerte de mezcla de poemas en prosa, reflexiones sobre poética, minificciones, aunque también minicuentos o microrrelatos, aunque tal vez ni siquiera sea pertinente hablar en este libro de poemas sino de textos en prosa. *Collages de un notario* es un *collage* de testimonio, memoria, ensayo y relato. Como Microrrelatos (o Minicuentos) se califican *Papeles sin ángel*, *Cuerdas para Aleister*, *Son gotas del autismo visual* y *Erogando trizas donde lo variopinto*.

En la nota biobibliográfica que cierra el libro *Papeles sin ángel* se expresa: “En estos «Papeles sin ángel», que ahora aparecen en la

colección *Contemporáneos*, Lorenzo se ensaya como tremebundo narrador de mini-cuentos herméticos”.

Los géneros marcados entre corchetes en el acápite *Libros de Bibliografía de Lorenzo García Vega*, con la excepción de aquellos libros en que es inobjetable su fijación genérica, solo indican una propuesta de género abierta, no una caracterización categórica.

Como una forma de orientar mejor al lector, relaciono a continuación todos sus libros en orden cronológico con independencia de que hay algunos que nunca fueron publicados en forma independiente (los años entre corchetes identifican a estos últimos): *Suite para la espera* (1948), Poesía; *Espiraes del cuje* (1952), Novela; *Cetrería del títere* (1960), Relatos; *Antología de la novela cubana* (1960), Antología; *Ritmos acribillados* (1972), Poesía; *Rostros del reverso 1952-1975* (1977), Diario; *Fantasma juega al juego* [1978], Poesía; *Los años de Orígenes. Ensayo autobiográfico* (1978, 2007), Memorias; *Bicoca a pique* [1989], Poesía; *Poemas para penúltima vez 1948-1989* (1991), Autocompilación de Poesía; *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas. Fragmento de una Construcción 1936* (1993), Poesía; *Collages de un notario* (1993), Collage; *Espacios para lo huyuyo* (1993), Relatos; *Vilis* (1998), Antinovela; *Palíndromo en otra cerradura. Homenaje a Duchamp* (1999), Microficción y Microrrelatos; *Caminandito hasta estar sentado* [1999], Poesía; *Textilandia Albina* [2004], Poesía; *El oficio de perder* (2004, 2005), Memorias; *No mueras sin laberinto. Poemas (1998-2004)* (2005), Compilación de Poesía y Antinovela (*Vilis*); *Papeles sin ángel* (2005), Microrrelatos; *Cuerdas para Aleister* (2005), Microrrelatos;

Devastación en el Hotel San Luis (2007), Antinovela o Novela Mala; *Lo que voy siendo. Antología poética* (2008, 2009), Antología de Poesía; *Son gotas del autismo visual* (2010), Microrrelatos; y *Erogando trizas donde lo variopinto* (2011), Microrrelatos.

Los textos de *Collages de un notario* fueron escritos y publicados en la revista *Escandalar* entre 1980 y 1984. Tiene inédito el diario *El cristal que se desdobra*.

En *Otros textos en publicaciones periódicas (mínima selección)*, se incluye las referencias bibliográficas de: poemas y prosas narrativas no recogidos en libros y publicados en la revista *Orígenes* entre 1946 y 1956; cuatro publicaciones de fragmentos del diario *Rostros del reverso* (1977) publicados entre 1952 y 1972; un capítulo del libro, por entonces inédito, *Los años de Orígenes* (1978), publicado en 1977 en la importante revista *Vuelta*, de Octavio Paz; una breve antología de su poesía y tres “textos” publicados –por quien esto escribe- en la revista *Unión. Revista de Literatura y Arte*, en 1996 y 2002, por ser los primeros textos aparecidos en una publicación periódica cubana en la isla desde su salida al exilio en 1968, además de los poemas incluidos en la antología *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX* (1999); “Aforismos autistas” y “Textilandia Albina”, por constituir textos no recogidos en libros, aunque este último sí fue incluido en dos antologías suyas: *No mueras sin laberinto* y *Lo que voy siendo*; varios fragmentos de su diario inédito *El cristal que se desdobra*, sólo una parte publicada en *Vilis* (1998); algunas traducciones; tres entradas del blog *Ping Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar)*, por

ilustrar juicios sobre libros suyos y suerte de poéticas en miniatura; un grupo de cartas a otros escritores publicadas en *Diario de Poesía*, y otros textos no recogidos aún en libro y publicados en diversos soportes..., como es el caso, entre otros, de los blogs *Ping-Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar)* (2010-2011) –ya cerrado-, en colaboración con Margarita Pintado Burgos, y *La nieta del prócer* (2011) –éste todavía abierto- en colaboración con Mauro Cesari, que pueden funcionar como reservorios de textos para libros futuros, donde se recogen escrituras en prosa de diversa naturaleza genérica, y que conforman dos proyectos de libros (o novelas) virtuales⁶⁹⁸.

En la sección *Prólogos de libros, y ensayos, artículos o reseñas en publicaciones periódicas o compilaciones*, de la *Bibliografía de Lorenzo García Vega*, se recogen sus textos críticos (a veces crónicas, que el autor a menudo gusta nombrar y construir como *collages*) dispersos en numerosas publicaciones impresas y en algunas digitales, a menudo de difícil acceso. Sólo una exigua parte de ellos ha sido recogida en libro en *Collages de un notario* (1993). Estos textos críticos participan de una intensa vocación impresionista y de una marcada naturaleza literaria, y soportarían ser leídos como crítica poética o creadora, además de cómo expresión de su propia poética. No es ocioso indicar que a la difusión de su nombre y, oblicuamente, de su obra, contribuyeron también sus numerosas colaboraciones críticas en *El Nuevo Herald*

⁶⁹⁸ En este sentido, véase la reseña de Luis Othoniel sobre el blog *Ping Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar)*, “Luis Othoniel reseña a Margarita Pintado y Lorenzo García Vega (Puerto Rico y Cuba)”, en *El roommate: colectivo de autores*, 22 de febrero, 2011, donde desarrolla una interesante idea sobre la “pre-literatura”.

desde 2001 hasta 2008 aproximadamente, donde el autor desarrolla una estrategia de recepción crítica de aquellas poéticas de autores cubanos y extranjeros con las que se siente de alguna forma identificado. Esta zona de su obra merecería en un futuro un estudio particular.

En la sección *En Antologías (selección)* se consignan sólo las más importantes. En algunas de ellas se han explicitado los otros escritores antologados para que se aprecie la comunidad creadora donde se inserta García Vega. Particularmente significativas son, en este sentido, *Un nuevo continente: Antología del surrealismo en la poesía de nuestra América* y *Nosotros los brujos. Apuntes de arte, poesía y brujería*. La primera, porque lo legitima dentro de un contexto físico y estético que rebasa lo cubano: el neovanguardismo hispanoamericano contemporáneo, que, a su vez, puede relacionarse con el marginal, “extravagante”⁶⁹⁹ neovanguardismo y posmoderno grupo Diáspora(s) insular⁷⁰⁰; la segunda, porque lo afilia más concretamente al grupo creador acaso más afín a su poética, la Estación Orbital Alógena, con centro en Buenos Aires, Argentina.

⁶⁹⁹ Utilizo este término con el sentido que le da Ana María Paruelo en “La minificción: ¿una categoría extravagante y difusa?”. VV. AA.: *La huella de la clepsidra*. Ed. cit: “tomo el término extravagante en el sentido de palabra –baúl, a la que se refiere Humpty Dumpty, el personaje de Lewis Carol en *Alicia a través del espejo*: extra = fuera de y vagancia = errancia, nomadismo, vagabundeo...”, p. 89.

⁷⁰⁰ Véase, para tener una idea general del contexto poético insular con el que se vincula su obra: VV.AA.: *Mapa imaginario. Dossier. 26 nuevos poetas cubanos*. Prefacio de Jean-Louis Pandelon. Prólogo y compilación de Rolando Sánchez Mejías. La Habana, Embajada de Francia en Cuba, Instituto Cubano del Libro, 1995; VV.AA.: *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001*. Compilación y Epílogo de Carlos A. Aguilera. Lorenzo García Vega: “Prólogo sin credenciales”. México D. F. Editorial ALDUS, 2002; VV.AA.: *Zápisky z mrtvého ostrova. [La isla de los muertos]. Kunbánská skupira Diáspora(s)*. Selección y prólogo de Carlos A. Aguilera. Praga: Fra, 2007, y VV.AA.: *Poesía cubana contemporánea. Dez poetas*. (Selección, prefacio y notas: Pedro Marqués de Armas; traducción: Jorge Melícias). Lisboa, Antígona, 2009. El prólogo a esta última antología, “Toda esa gente en aprietos. Prólogo al lector portugués”, puede consultarse en: *La Habana Elegante*. Segunda Época. (47), Primavera-Verano, 2010.

En la segunda parte, *Bibliografía sobre Lorenzo García Vega*, es donde se ha realizado un mayor esfuerzo para reconstruir su presencia dentro del corpus crítico contemporáneo. Ante la prolongada ausencia de una recepción en su país de origen se ha tratado de ser lo más exhaustivo posible en la reconstrucción de un corpus crítico no sólo muy disperso geográficamente sino, a veces, sólo disponible en el universo digital. No sólo se han asentado aquellas críticas realizadas sobre su obra en publicaciones periódicas o libros de importancia académica y literaria, sino que se han reflejado también aquellos comentarios tanto sobre su obra como sobre él que aparecen en textos no referidos a su obra o al autor en particular, pero que a veces comportan reveladoras valoraciones de su obra o de su vida, y que de no plasmarse aquí se perderían o serían de muy difícil localización. De acuerdo a su relativa importancia, se han transcrito entre corchetes los comentarios de este tipo más significativos. Lo curioso, incluso imprevisto, de este procedimiento es que ayuda a conformar una suerte de canon crítico de su obra a partir de la crítica contemporánea más creadora (como la realizada, sobre todo, por escritores o poetas), ilustrando una especie de síntoma de la imaginación crítica en proceso: como si algunos de esos comentarios anticiparan o dibujaran su rostro futuro en la memoria de la literatura.

Este inusual proceder bibliográfico se ha hecho, además, como una suerte de justicia poética, y como una forma de reconstruir una identidad autoral, ante la pérdida o enajenación de su contexto natural y cultural debido a razones físicas y extraliterarias derivadas

de su exilio y de su exclusión de la cultura de su país de origen, problemática que sólo desde hace muy pocos años ha comenzado a revertirse⁷⁰¹.

Un lector atento podrá comprobar cómo se ha tratado de reflejar su reciente y creciente recepción por las generaciones más jóvenes de escritores, muchos de ellos cubanos, fenómeno crítico que, en parte, lo restituye al corpus vivo de la cultura cubana contemporánea, aunque también lo articula con otras tradiciones: muy especialmente, con la argentina, y, en general, con una tradición vanguardista o neovanguardista ibero y latinoamericana.

En *Bibliografía general consultada* también se ha atendido a este nuevo contexto crítico. De Orígenes a Diáspora(s) (o a la argentina Estación Orbital Alógena, suerte de club de patafísicos de Buenos Aires⁷⁰²) pudiera describirse simbólicamente este extraño arco creador que su no menos extraña obra ha recorrido durante más de medio siglo.

En cierta forma, esta bibliografía lo canoniza. No niego que este ha sido mi superobjetivo al construirla de una maneja tan prolija. Pero lo canoniza, no porque haga mejor o peor su obra, sino porque lo inserta dentro de la recepción crítica y el movimiento creador de la

⁷⁰¹ En 2008 y 2009 se publicó en Cuba, en La Habana y Matanzas, la Antología poética de García Vega compilada por Enrique Saínz *Lo que voy siendo*, en la Torre de Letras, colección dirigida por la poeta Reina María Rodríguez, con edición también de Rodríguez, y de Saínz y Beatriz Pérez, y en Ediciones Matanzas, con edición de Alfredo Zaldívar, respectivamente. También, por la Torre de Letras, está prevista la publicación de *Los años de Orígenes* (1979). Su obra poética y narrativa ha sido también incluida en algunas antologías publicadas en la isla a partir de 1999. Véase: *En Antologías (selección)*, en la Bibliografía de este libro.

⁷⁰² Véase: "Estación Alógena" www.estacionalogena.com.ar/ y www.estacionalogena.blogspot.com/

contemporaneidad. De escritor de culto, como lo describiera Ponte⁷⁰³, por el aura maldita de *Los años de Orígenes* -relativizando ya su marginalidad-, García Vega ha comenzado a ser percibido como un “raro” de la literatura contemporánea –aunque, como advierte Chejfec: “Estoy seguro de que a García Vega no lo incomoda la palabra infrecuente, y acaso podría aceptar que lo llamen raro. Sin embargo, raros son los escritores que escriben como se ha hecho siempre; o sea, nada más alejado de García Vega, que escribe como raramente se ha hecho”⁷⁰⁴-; pero, también, como un “maestro”, un “clásico”, denominaciones que acaso no le son afines a su actitud ante la creación, pero que devienen inevitables. Pero, además, como afirmara Bloom, ¿no comienzan siempre los clásicos por ser extraños? “Éxito”, pues, que durante tantos años le fue esquivo y que finalmente le llega, como reconoce el autor, acaso “demasiado tarde”⁷⁰⁵, pero no para pasar como una moda o para ser leído por un público amplio sino para permanecer –es mi convicción- dentro del difícil y exigente ámbito de los escritores y de la crítica, porque la índole experimental de su obra lo hace un escritor *para* escritores como lo fue su maestro argentino Macedonio Fernández y, también, en una gran medida, su maestro cubano José Lezama Lima.

⁷⁰³ Ponte, Antonio José: “Prólogo”. *El oficio de perder*. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2005. La cita completa es la siguiente: “Lorenzo García Vega también es autor de un libro agotado que no dejan de buscar nuevos lectores, cada vez resulta más citado y se ha vuelto objeto de culto. Me refiero a *Los años de Orígenes* (...) Y es a causa de un título de culto que la fama de perdedor de Lorenzo García Vega queda relativizada”.

⁷⁰⁴ Chejfec, Sergio: “Lorenzo García Vega, escritor plástico”. *Diario de Cuba*. Ed. cit.

⁷⁰⁵

Bibliografía de Lorenzo García Vega

Libros

Suite para la espera [Poesía]. La Habana, Ediciones Orígenes, 1948.

Espirales del cuje [Novela]. La Habana, Ediciones Orígenes, 1952.

Cetrería del títere [Relatos]. La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1960.

Antología de la novela cubana [Antología]. Compilación, prólogo y notas de L. G. V. La Habana, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, 1960.

Ritmos acribillados [Poesía]. Prólogo de Mario Parajón. Nueva York, 1972.

Rostros del reverso (1952-1975) [Diario]. Caracas, Monte Ávila Editores, Colección Continentes, 1974.

Los años de Orígenes [Ensayo autobiográfico / Memorias]. Caracas, Monte Ávila Editores, 1979; Buenos Aires, Bajo la luna, 2007.

Poemas para penúltima vez 1948-1989 [Autocompilación poética]. Miami-Caracas-Santo Domingo, Escandalar, Saeta Ediciones, 1991. [Incluye, además de *Suite para la espera* (1948) y *Ritmos acribillados* (1972), los poemarios inéditos *Fantasma juega al juego* (1978), *Bicoca a pique* (1989), y “Poemas de la revista *Orígenes*. (No recogidos en libros). 1948-1954.”]

Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas. Fragmento de una Construcción 1936 [Poema]. Miami, La Torre de Papel, Poesía, 1993.

Espacios para lo huyuyo [Relatos]. Miami, La Torre de Papel, Colección Contemporáneos, Narrativa, 1993.

Collages de un notario [Collage: Testimonio, Memoria, Ensayo, Relato]. Miami, La Torre de Papel, Narrativa, 1993. [Textos escritos y publicados en la revista *Escandalar* entre 1980 y 1984]

Vilis [Antinovela *Zuihitsu*]. France, Éditions Delatur, Colección Baralanube, 1998, *Vilis y Palíndromo en otra cerradura (Homenaje a Duchamp)*. Prólogo de Patricio Pron. Sevilla, Ediciones Barataria, 2011.

Palíndromo en otra cerradura. Homenaje a Duchamp [Microficción / Microrrelatos]. Venezuela, Pequeña Venecia, 1999, *Vilis y Palíndromo en otra cerradura (Homenaje a Duchamp)*. Prólogo de Patricio Pron. Sevilla, Ediciones Barataria, 2011.

Cómo hacer un cuento con Guido, seguido de Un cuento con Guido Llinás. Montreuil, Ediciones del Peral, 2003.

El oficio de perder [Memoria]. México, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Colección Asteriscos, 2004; Prólogo de Antonio José Ponte. Sevilla, Ed. Renacimiento, 2005.

Papeles sin ángel [Microrrelatos]. Miami, La Torre de Papel, Colección Contemporáneos, Narrativa, 2005.

Cuerdas para Aleister [Microrrelatos]. Prólogo de Rafael Cippolini, Buenos Aires, tsé=tsé, Archipiélago, 2005. [En este libro aparecen dos textos en prosa o microrrelatos –“Oyendo a Giacinto Scelsi” y “Mantras de Stockhausen”- que, posteriormente, en *No mueras sin laberinto* y en *Lo que voy siendo* se publican juntos con el título de “Dos poemas”]

No mueras sin laberinto. Poemas (1998-2004) [Antología: Antinovela *Zuihitsu* (*Vilis*), Poesía y dos microrrelatos]. Selección y prólogo de Liliana García Carril. Buenos Aires, Bajo la Luna, 2005. [Incluye, además de *Vilis* (1998), los poemarios inéditos *Caminandito hasta estar sentado* (1999), *Textilandia Albina* (2004) y “Dos poemas” (2004): “Oyendo a Giacinto Scelsi” y “Mantras de Stockhausen”, que pertenecen a *Cuerdas para Aleister*]

Devastación del Hotel San Luis. [Antinovela o “Proyecto de novela mala”] Buenos Aires, Mansalva, 2007.

Lo que voy siendo. Antología poética [Antología poética y dos microrrelatos]. Selección y prólogo de Enrique Saíenz. La Habana, Torre de Letras, 2008; Matanzas, Ediciones Matanzas, 2009. [Incluye, además de poemas de *Suite para la espera* (1948), de *Ritmos acribillados* (1972), de “Poemas de la revista *Orígenes* (No recogidos en libro) (1948-1954)”, textos de los poemarios inéditos (como libros independientes) *Fantasma juega al juego* (1978), de *Bicoca a pique* (1989), de *Caminandito hasta estar sentado* (1999), y de *Textilandia Albina* (2004), así como “Otros dos poemas” (2004): “Oyendo a Giacinto Scelsi” y “Mantras de Stockhausen”, que pertenecen a *Cuerdas para Aleister*]

Son gotas del autismo visual [Microrrelatos]. Ciudad de Guatemala, Mata-Mata Ediciones Latinoamericanas, 2010.

Erogando trizas donde gotas de lo vario pinto [Microrrelatos]. Ediciones La Palma, 2011.

Prólogos de libros, y ensayos, artículos, reseñas y notas en publicaciones periódicas o compilaciones

“Julián Mariás: *Miguel de Unamuno. Orígenes*. La Habana, II (7): 47-52, otoño de 1945.

“Homenaje a Aristides Fernández (1904-1934)”. *Orígenes*. La Habana, V (26): 154-155, 1950.

“Prologo” (y notas). VV.AA.: *Antología de la novela cubana*. Selección, prólogo y notas de Lorenzo García Vega. La Habana, Dirección Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, 1960. [“Prólogo”, pp. 7-21; notas: “Cirilo Villaverde”, pp. 23-24; “Gertrudis Gómez de Avellaneda”, p. 49; “José Antonio Echevarría”, p. 69; “Anselmo Suárez y Romero”, p. 79; “José Martí”, pp. 91-92; “Ramón Meza y Suárez Inclán”, pp. 103-104; “Nicolás Heredia”, pp.151-152; “Jesús Castellanos”, p. 159; “Miguel de Carrión”, p. 169; “Luis Felipe Rodríguez”, p. 211; “José Antonio Ramos”, pp. 219-220; “Carlos Loveira”, pp. 235-236; “Enrique Serpa”, p. 265; “Carlos Montenegro”, p. 283; “Lino Novás Calvo”, p. 301; Carlos Enríquez”, p. 323; “Enrique Labrador Ruíz”, pp. 335-336; “Alejo Carpentier”, pp. 363; “José Lezama Lima”, pp. 391-393; “Virgilio Piñera”, p. 443; “Alcides Iznaga”, p. 487; “Nivaria Tejera”, p. 503]

“Prologo”. Ramón Meza: *Mi tío el empleado*. La Habana, Departamento Nacional de Cultura, 1960.

“Campo y paisaje en la literatura cubana”. *Islas*. Las Villas, (2-3), enero-agosto, 1960.

“Prólogo”. *Diario de navegación de Cristóbal Colón*. La Habana, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1960, pp. 5-15.

“Carrión en la metáfora”. *Cuba en la UNESCO*. La Habana, año 2 (3), septiembre, 1961.

“Dos preguntas sobre el Congreso” (Encuesta). *Lunes de Revolución*. La Habana, (110): 25-28, 19 de junio, 1961.

“La opereta cubana de Julián del Casal”. *Cuba en la UNESCO*. La Habana, 1963.

“*El país de Ofelia*. Poesía de Manuel Díaz Martínez”. *El Mundo del Domingo*. La Habana, noviembre 13, 1966, y en *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, (40): 45, primavera, 2006.

“José Antonio Ramos en el ensayo”. *Exilio*. Revista de Humanidades. Nueva York, Años 4 y 5 (4 y 1): 113-123, primavera, 1971.

“Variaciones con fondo venezolano”. *Escandalar*. New York, Vol. 2 (1), enero-marzo, 1979.

“Túnel con rey desnudo”. *Escandalar*. New York, julio-septiembre, 1980, y en *Collages de un notario*. Miami, La Torre de Papel, 1993.

“Discurso desde un exilio o Silvia Plath con telón de fondo de Ghetto”. *Escandalar*. New York octubre-diciembre, 1980, y en *Collages de un notario*. Miami, La Torre de Papel, 1993.

“Entrevistando a Lydia Cabrera”. *Escandalar*. New York, Vol. 4 (4): 81-86, oct.-dic., 1981, y en *Collages de un notario*. Miami, La Torre de Papel, 1993.

“La muerte de John Lennon”. *Escandalar*. New York, julio-septiembre, 1981, y en *Collages de un notario*. Miami, La Torre de Papel, 1993.

“Pavos reales de Juan en diccionario autista” (Referencia al libro *Por cuál causa o nostalgia*, de Juan Sánchez Peláez). *Escandalar*. New York, octubre-diciembre, 1982, y en *Collages de un notario*. Miami, La Torre de Papel, 1993.

“La carne de los héroes o en mi jardín pasta René” (Sobre Virgilio Piñera y Heberto Padilla). *Escandalar*, New York, julio-septiembre, 1982, y en *Collages de un notario*. Miami, La Torre de Papel, 1993.

“Crecerá bulto en el agua de la contradicción”. *Escandalar*. New York, enero-junio, 1983, y en *Collages de un notario*. Miami, La Torre de Papel, 1993.

“Trebejos de la imagen”. *Escandalar*, New York, Vol. 6 (1-2): 102-109, enero-junio, 1983.

“La guerra de los viejos”. *Escandalar*. New York, julio 1983-marzo 1984, y en *Collages de un notario*. Miami, La Torre de Papel, 1993.

“Orígenes y los Contemporáneos”. *Újule. Revista de arte y literatura*, Miami, (1 y 2), verano/otoño, 1994.

“Héctor Libertella”. *Tse-Tse*. Buenos Aires, (9-10), 2001.

“Westphalen, el jugador de las moradas” (Sobre Emilio Adolfo Westphalen). *El Nuevo Herald*, Miami, noviembre 4, 2001.

“Mangos con esgrima adolescente”. *El Nuevo Herald*, Miami, septiembre 30, 2001.

“La Araña que encontró un chileno” (Sobre Rosamel del Valle). *El Nuevo Herald*, Miami, septiembre 2, 2001, y *El Nacional de Caracas*. Caracas, sábado 8 de septiembre, 2001, y “Rosamel del Valle: la araña que encontró un chileno”. *Agulha. Revista de Cultura*. Fortaleza, São Paulo, (31), diciembre, 2002.

“Lino Novás Calvo en los traspacios”. *El Nuevo Herald*, Miami, 2 de julio, 2001.

“Muerte sin fin. Centenario de José Gorostiza”. *El Nuevo Herald*, Miami, diciembre, 2001.

“Saunders, por las esquinas del laberinto” (Sobre Rogelio Saunders). *El Nuevo Herald*, Miami, agosto 11, 2002.

“Bicentenario de Alejandro Dumas”. *El Nuevo Herald*, Miami, septiembre 29, 2002.

“Eva en el 'desletargamiento'”. *El Nuevo Herald*, Miami, agosto 25, 2002.

“Burdel Nirvana” (Sobre León Félix Batista). *El Nuevo Herald*, Miami, mayo 19, 2002.

“Igor donde el diablo dio las tres voces”. *El Nuevo Herald*, Miami, abril 21, 2002.

“Panorámica de Mercedes Roffe”. *El Nuevo Herald*, Miami, marzo 17, 2002.

“Éramos pocos y parió el espacio...” (Sobre Kar-Elliff). *El Nuevo Herald*, Miami, 2002.

“Felisberto Hernández en su centenario”. *El Nuevo Herald*, Miami, noviembre 10, 2002.

“Las cartas de Lord Moro (Sobre César Moro). *El Nuevo Herald*, Miami, octubre 20, 2002.

“Un brujo le echaron a M. Teste”. *El Nuevo Herald*, Miami, febrero 17, 2002.

“Dos notas desde la inmediatez” (Sobre Rafael López-Pedraza). *El Nuevo Herald*, Miami, enero 27, 2002.

“Prólogo sin credenciales”, en *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001*. Compilación de Carlos A. Aguilera. México, Editorial ALDUS, 2002.

“Golpes a una imagen arcaica” (Sobre Alessandra Molina). *El Nuevo Herald*, Miami, junio 23, 2002.

“¿Alicia en el país de la Pampa?” (Sobre Olga Orozco). *El Nuevo Herald*, Miami, mayo 18, 2003.

“En el centenario de Anais Nin”. *El Nuevo Herald*, Miami, marzo 23, 2003.

“La Alejandra que dejó de ser la nena” (Sobre Alejandra Pizarnik) *El Nuevo Herald*, Miami, 2003.

“Fantasmas con corte argentino”. *El Nuevo Herald*, Miami, agosto 10, 2003.

“La ofuscada escritura de Marqués” (Sobre Pedro Marqués de Armas). *El Nuevo Herald*, Miami, julio 20, 2003; *Cacharro(s). Expediente 3*. La Habana, noviembre-diciembre, 2003.

“Soleida en el laberinto onírico” (Sobre Soleida Ríos). *El Nuevo Herald*, Miami, febrero 16, 2003.

“El carrito de Eneas” (Sobre Daniel Samoilovich). *Miami Herald*, 14 de septiembre, 2003.

“Un deshuesamiento en el manglar”. *El Nuevo Herald*, Miami, 26 de enero, 2003.

“La mujer que amaba la fealdad” (Sobre Clarise Lispector). *El Nuevo Herald*, Miami, domingo 15 de junio, 2003.

“Heredia con puzle al fondo” (Sobre José María Heredia). *El Nuevo Herald*, Miami, diciembre 21, 2003.

“Damaris Calderón con ventanilla y cosaco”. *El Nuevo Herald*, Miami, octubre 19, 2003.

“El regreso de 'El Divino' Vargas Vila”. *El Nuevo Herald*, Miami, noviembre 23, 2003.

“Este, fondo con Carlos Eme, es Carlos” (Sobre Carlos M. Luis). *Agulha. Revista de Cultura*. Fortaleza, São Paulo, (39), junio, 2004.

“Reina María bajo cita de Gurdjieff” (Sobre Reina María Rodríguez). *El Nuevo Herald*, Miami, febrero 29, 2004.

“¿Kundabúffer en Alamar?” (Sobre Juan Carlos Flores). *El Nuevo Herald*, Miami, marzo 21, 2004.

“Lina de Feria: garfios para frases duras. *El Nuevo Herald*, Miami, junio 20, 2004.

“Ullán, un ludópata compulsivo” (Sobre José Miguel Ullán). *El Nuevo Herald*, Miami, julio 18, 2004.

“El que arrojaba uvas ardientes” (Sobre Juan Sánchez Peláez). *El Nuevo Herald*. Miami, 26 de enero, 2004, y en *Agulha. Revista de Cultura*. Fortaleza, São Paulo, (38), abril, 2004.

“Centenario de un héroe que no despertó” (Sobre Salvador Dalí). *El Nuevo Herald*. Setiembre, 19, 2004.

“Un collage de cálculo” (Sobre Rolando Sánchez Mejías): *Lateral. Revista de Cultura*, (114), junio, 2004.

“Penúltimo collage o defensa de Fernando Villaverde”. *La Habana Elegante*. Segunda Época. (27), 2004.

“El poeta de la boina ladeada” (Sobre Fernando Charry Lara). *El Nuevo Herald*. Miami, agosto 22, 2004.

“El alquímico ABC de Ida Vitale”. *El Nuevo Herald*, octubre 24, 2004.

“*Kansas Lounge* o el delirio” (Sobre Carlos A. Díaz). *El Nuevo Herald*, Miami, junio 12, 2005.

“Que a estas alturas de la historia...”. *El Nuevo Herald*, Miami, octubre 23, 2005.

“Dos textos de Liliana García Carril”. *El Nuevo Herald*, Miami, enero 2, 2005.

“Danzón con *El salón del ciego*”. *El Nuevo Herald*, Miami, febrero 6, 2005.

“El libro de unos sonidos. Antología de poetas peruanos”. *El Nuevo Herald*, diciembre 11, 2005.

“*Amo de llaves*, de José-Miguel Ullán”. *Letras Libres*. Editorial Vuelta, diciembre, 2005.

“*Újule* o la epopeya de Gilgames”. *El Nuevo Herald*, noviembre 13, 2005.

“Edgar Bayle con su doctor Pi”. *El Nuevo Herald*, marzo 20, 2005.

“Manuel José Othon o la auténtica poesía”. *El Nuevo Herald*, Miami, octubre 1, 2006.

“De Norah Lange y el mundo de la niñez”. *El Nuevo Herald*, Miami, mayo 7, 2006.

“Wilson Bueno, *Mar paraguayo*: un zoo de signos”. *El Nuevo Herald*, Miami, julio 23, 2006.

“Saunders, el que mira por rendija absorta” (Sobre Rogelio Saunders). *El Nuevo Herald*, Miami, noviembre 26, 2006.

“Kozzer, con un mito por explicar”. *El Nuevo Herald*, Miami, diciembre 31, 2006.

“Un nuevo poemario de Fernando Palenzuela”. *El Nuevo Herald*, Miami, febrero 26, 2006.

“Diarios de exploración de Lucía Bianco”. *El Nuevo Herald*, Miami, junio 18, 2006.

“Encuentro con Héctor Libertella”. *El Nuevo Herald*, Miami, octubre 29, 2006.

“Raúl Henao, el transgresor colombiano”. *El Nuevo Herald*, Miami, 20 de agosto, 2006.

“Vicente Rojo: *Volcanes contruidos*”. *El Nuevo Herald*, Miami, enero 28, 2007.

“La muerte de un escritor saltimbanqui” (Sobre Kurt Vonnegul). *El Nuevo Herald*, Miami, mayo 27, 2007.

“José Kozzer, los poemas y las moscas”. *El Nuevo Herald*, Miami, julio 29, 2007.

“La generación del 27, una generación de poetas”. *El Nuevo Herald*, Miami, 24 de junio, 2007.

“Lo difícil de un aniversario” (Sobre centenario de Carlos Enríquez). *El Nuevo Herald*, Miami, domingo, 25 de febrero, 2007.

“La literatura como dolor de cabeza” (Sobre Carlos A. Aguilera). *El Nuevo Herald*, Miami, marzo 25, 2007.

“Baudrillard: para volver el mundo más ininteligible”. *El Nuevo Herald*, Miami, abril 29, 2007.

“Conferencia”. Copia digital (video inédito), São Paulo, Brasil, 29 de noviembre, 2007.

“[Obituario de Héctor Libertella]”. *Cippodromon*, viernes 28 de diciembre, 2007.

“Aclaración con dedicatoria”, «*Devastación en el Hotel San Luis* (fragmentos)» (Sobre la novela homónima y Héctor Libertella). *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (44), primavera, 2007.

“Robbe-Grillet o el compromiso con la araña”. *El Nuevo Herald*, Miami, abril 6, 2008.

“Francisco Garamona ópera flotante dentro de una cuba de leche”. *El Nuevo Herald*, Miami, febrero 24, 2008.

“Juan Salzano con muletas y brujos”. *El Nuevo Herald*, Miami, domingo 27 de enero, 2008.

“Taller del desmontaje”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, primavera-verano, 2008. [Un fragmento de este texto se publicó por primera vez en *La Habana Elegante*. Segunda Época, (38), verano, 2007, con el siguiente llamado: “(de mi libro inédito *Taller del desmontaje*)”.] [Las llamadas Ediciones Cero, de la revista *Cacharro(s)*, anunciaron en 2004 la publicación, como primer libro de dichas ediciones, de *Taller del desmontaje*, del que formaba parte “Aforismos autistas”, publicado en dicha revista] [En su “Aclaración con dedicatoria” de «*Devastación en el Hotel San Luis* (fragmentos)», publicado en *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, en el número 44, primavera, 2007, García Vega se refiere a “Taller del desmontaje” con el subtítulo “Homenaje a Joseph Cornell”] [Este texto fue leído el 9 de junio de 2008 en el ciclo Poesía en la Residencia, en la Residencia de Estudiantes, de Madrid, presentado por Jorge Luis Arcos, con su texto “De la angustia de la culpa a la inocencia irónica”]

“Maestro por penúltima vez” (Sobre José Lezama Lima). *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (53-54): 5-24, verano / otoño, 2009.

“José Lezama Lima en la *Antología de la novela cubana*”. VV. AA.: *Recopilación de textos sobre la obra de José Lezama Lima*. Roberto Méndez, editor. La Habana, Editorial Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 2010. [Nueva edición a partir de la de 1970, de Pedro Simón]

“[Contratapa]” Garamona, Francisco: *Un gabinete móvil y otros poemas*. Editorial Cuneta, 2010.

Otros textos en publicaciones periódicas (mínima selección)

“(Poemas y prosas narrativas)”. *Orígenes*. La Habana, II (12), 1946; V (27), 1951; VI (33), 1953; III (18), 1948; IV (20), 1948; IV (22), 1949; VII (35), 1954; III (15), 1947; VII (28), 1955; VII (37), 1955; VII (40), 1956; V (26), 1950; V (25), 1950; V (29), 1951; VI (34), 1953; II (10), 1946.

“Rostros del reverso” /Diario, fragmentos/. *Orígenes*. La Habana, VI (31): 28-48, 1952.

“Rostros del reverso”. *Exilio*. Nueva York, año 7 (4): 159-179, invierno, 1973.

“Rostros del reverso (1968)”. *Exilio*. Nueva York, año 6 (1): 3-20, primavera, 1972.

“Rostros del reverso (1968-1969)”. *Exilio*. Nueva York, año 6, (3): 45-64, otoño, 1972.

“Los años de Orígenes. El cofre”. *Vuelta* /Hemeroteca/, agosto 1977.

“Fragmentos de un homenaje a Duchamp”. *Espejo de paciencia. Revista de Literatura y Arte*. Las Palmas, Gran Canaria, (0), 1995.

“Poemas”. *Unión*. La Habana, año VIII (25): 46-51, oct.-dic., 1996.

“Textos”. *Unión*. La Habana, año XIII (48): octubre-diciembre, 2002.

“Los magistrados y otras prosas”. *Vuelta* /Hemeroteca/ (246). 28-29, mayo, 1997.

“Aforismos autistas”. *Cacharro(s)*. Revista digital, (6-7), junio-diciembre, 2004.

“Textilandia albina”. *Cacharro(s)*. Revista digital, noviembre-diciembre, 2003.

“El cristal que se desdobra”. *Mandorla*. Illinois, (9), 2006.

“Intervención de Lorenzo García Vega”. “En mar abierto” Casa das Rosas, 29 de diciembre, 2007, Río de Janeiro. Copia digital.

“La generosidad de unos buzones”. *Die Blicke des Auges*. Berlin, August, 2007.

“Tres minicuentos inéditos”. *Revista Desliz*. Revista anual de arte, literatura y tendencias contemporáneas. Archivo Digital Artístico Literario. La Habana, (1), octubre, 2007. [“Sinsentido”, “La convicción sobre los fieles difuntos”, y “El bautismo de un ocultista”] [«Autopresentación: “Soy Lorenzo García Vega, y nací en Jagüey Grande (Cuba), el 12 de noviembre de 1926. Me he definido como escritor no escritor, y ahora, en la Playa Albina, me siento como escritor fantasma. Fui Premio Nacional de Literatura en 1952 (algo de lo cual parece que algunos no quieren enterarse). Pero, sobre todo, soy el octogenario que aspira a ser considerado como el miembro más joven del llamado grupo de la Diáspora. Y también, por supuesto, tengo libros publicados, alguno de los cuales (¡algunos o todos?) confieso que son muy lindos.”»]

“El cristal que se desdobra” /Diario/ *Caleta*. Cádiz, Diputación de Cádiz, segunda época, (15): 230-248, 2008.

“El cristal que se desdobra” (fragmento). *Crítica*. Puebla, (142), lunes 6 de octubre, 2008.

“Mini-cuento para Enrique Saíenz”. *El tono de la voz*. 24 de junio, 2008.

“Minicuento albino”. *Revista Laboratorio. Literatura & experimentación*. Santiago de Chile, Escuela de Literatura Creativa, Universidad Diego Portales, (2), otoño, 2010.

“Otra cosa no puedo hacer; sino segregar forma” (Breve antología de textos de L. G. V. por Irene Gruss). *El mundo incompleto*. Blog de Irene Gruss, miércoles 16 de junio, 2010.

“El cristal que se desdobra”. *Sie7edesie7e. /7 de 7. net/ Revista de escritura (y) poéticas*. Miércoles, 30 de junio, 2010.

“Lorenzo García Vega en Texas A&M University”, 13 de noviembre 2010 / *You Tube/ pdecubas*, 19 de diciembre, 2010.

“Mayo 29, 2010. *Cetrería del títere*”. *Ping Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar)*. Saturday, may 29, 2010. [Sobre *Cetrería del títere* y *Espacios para lo huyuyo*]

“[S/T]”. *Ping Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar)*. Monday, december 6, 2010. [Pequeña poética]

“[S/T]”. *Ping Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar)*. Tuesday, september 14, 2010. [“La cuestión: traducir lo plástico a lo narrativo. O sea, me explico: narrar una mancha crema, sobre la acera (un personaje puede estar fumándose un cigarro de una película 1930). O sea, me explico: un mini-cuento que tuviera la textura de una mancha. Recuerdo lo que decía Torres-García: «verde, rojo, azul, son lo que son; / el color, el tono, como valor plástico, antes de ser un objeto; / pues el objeto es un medio, y el tono y el color un fin».”]

“Apotegmas visuales” (De *Erogando trizas donde gotas de lo vario pinto*. Ediciones La Palma, 2011). *Inactual*. 15 de febrero, 2011.

“Mininovela *del desdentado*”. *La luz artificial*. Buenos Aires/Bahía Blanca, año I (0), 2011.

“Textilandia Albina” (1994) Traslated for Christopher Winks [From: Christopher Leland Winks clw2067@nyu.edu To: Lorenzo Garcia Vega logar8@yahoo.com Sent: Monday, July 18, 2011 3:15 PM Subject: Mi traducción de "Textilandia Albina" // Querido Lorenzo: Disculpe mi larga ausencia de las ciberondas y mensajes electrónicos, pero le escribo para notificarle que mis traducciones de su obra siguen su ruta. Como previsto, es evidente que en mi entusiasmo escogí demasiados textos suyos para los recursos necesariamente modestos (sobre todo en esos tiempos de múltiples desastres y fracasos económicos) de Junction Press; es decir que los fragmentos de "Los años de Orígenes," "El oficio de perder," y "Devastación del Hotel San Luis" que escogí por traducir tendrían que aparecer en otras publicaciones. No obstante, ya estoy pensando en "The Chicago Review" por las selecciones de "Los años..." Y casi todos los textos que aparecieron en la lista que le envié antes de su lectura en Nueva York van a ser incluidos en la antología, como previsto. También quisiera hacer traducciones de algunos fragmentos de "Erogando trizas..." que por el momento no está disponible en EEUU (como su penúltimo libro "Son gotas de

autismo visual"), pero que gracias a "Diario de Cuba", he podido leer. // Todavía tengo que revisar las traducciones ya hechas, pero me alegro decirle que todo sigue bien. Acabo de mandar la traducción, que adjunto, de "Textilandia Albina" -- ojalá que le guste. Además, adjunto una presentación que hice en un congreso y que va formar el núcleo de mi introducción al libro. // Les mando saludos y abrazos desde Nueva York, a usted y a Marta. // Chris]

“A Hotel Siesta”. Manning, Sean, trad. (“Siesta de Hotel”, de *Cetrería del títere*). *Pterodáctilo*. Department of Spanish and Portuguese, University of Texas at Austin, (10), Spring, 2011.

“Algo así como una confesión”, 20 de mayo, 2011, seriealfa.com/alfa/alfa50/LGVega.htm (“Alguna cosa així com una confessió”, Traducció: Joan Navarro; “Alguma coisa como uma confissão”. Tradução: Alfredo Fressia)

“La generosidad de unos buzones” (“La generositat d'unes bústies”, Joan Navarro, trad.; “The generosity of the letter boxes”, Gloria Mínguez, trad.; “La générosité de certains boîtes à lettres”, Isabel Mora, trad.; “A generosidade de umas caixas de correio”, Julia Lima, trad.). Texto a partir de la fotografía: “Bústies d'una casa deshabitada a Luisenstrasse”. seriealfa.com/alfa/indextraductors/ITM.htm

“Ruinas, comisario, y un tigre”, “Cursor descontrolado”, “Una canción verdaderamente tecnificada”, “Este tigre, un tigre sin final”, “No sé si fue en la inmediatez del despertar”. *Llibre del tigre. sèrieAlfa. art i literatura*. A cura de Joan Navarro. (50), juny 2011.

“Desde la Playa Albina” (Cartas a Carlos Victoria, Carlos A. Aguilera, Víctor Fowler, Carlos Victoria, León Félix Batista). *Diario de Poesía*. Buenos Aires, (82): 16-17, junio-diciembre, 2011. [“Ahora estoy en lecturas de Macedonio. Me paso el día leyendo a Macedonio, y anoche estuve en el hogar de la no existencia, repasando todas esas locuras que tienen que ver con la Eterna y con el Lector Salteado. Por eso después, a la una de la mañana y después de tomarme un xanac (¿ya tendré la adicción del xanac?), el sueño que tuve me llevó a la Teosofía (...) Al despertar me acordé de Poe, y recordé que Macedonio se consideraba la

reencarnación de Poe.”, Domingo 2 de julio, 2002, a Carlos Victoria y a Reinaldo Jiménez]

“Lectura de Lorenzo García Vega en KJCC Poetry Series”.
Presentado por Sergio Chejfec. Setember 12, 2011. *Tempoalesnyu*.
Blog de la maestría creativa de NYU.

&

Ping-Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar)
/http://pingpongzuitsu.blogspot.com/ Blog de Margarita Pintado
Burgos y Lorenzo García Vega, Sunday, may 23, 2010-Sunday,
march 20, 2011.

La nieta del prócer. Lorenzo García Vega/ Mauro Cesari.
/lanietadelprocer.blogspot.com/ 2011.

En antologías (selección)

VV.AA.: *Diez poetas cubanos (1937-1947)*. Selección y prólogo de Cintio Vitier. La Habana, 1948.

VV.AA.: *Cincuenta años de poesía cubana. 1902-1952*. Selección y prólogo de Cintio Vitier. La Habana, 1952.

VV.AA.: *Panorama de la poesía cubana moderna*. Selección de Samuel Feijóo, Santa Clara, 1967.

VV.AA.: *La última poesía cubana. Antología reunida (1959-1973)*. Compilación de Orlando Rodríguez Sardíñaz. Madrid, 1973.

VV.AA.: *Poesía y poética del grupo Orígenes*. Edición e introducción de Alfredo Chacón. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994.

VV.AA.: *Narrativa y Libertad: Cuentos cubanos de la diáspora*. Compilación de Julio E. Hernández Izquierdo. Miami, Ediciones Universal, 1996.

VV.AA.: *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana en el siglo XX. (1900-1998)*. Introducción y selección de Jorge Luis Arcos. La Habana/Madrid, Editorial Letras Cubanas, 1999.

VV.AA.: *Antología cósmica cubana*. Compilación de Fredo Arias de la Canal, 2001.

VV.AA.: *La pérdida y el sueño. Antología de poetas cubanos en la Florida*. Selección, introducción y notas de Carlos Espinosa Domínguez. Cincinnati, Ohio, Término Editorial, 2001.

VV.AA.: *Poemas cubanos del siglo XX*. Compilación de Manuel Díaz Martínez, 2002.

VV.AA.: *Isla tan dulce y otras historias: Cuentos cubanos de la diáspora*. Compilación de Carlos Espinosa. Prólogo de Francisco López Sacha. La Habana, Letras Cubanas, 2002.

VV.AA.: *Los poetas de Orígenes*. Selección y prólogo de Jorge Luis Arcos, México, D. F. Fondo de Cultura Económica, 2002.

VV.AA.: *Poesía cubana del siglo XX*. Prólogo de Jesús J. Barquet. Selección y notas de Jesús J. Barquet y Norberto Codina. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

VV.AA.: *Antología de la poesía cubana*. Ángel Esteban y Álvaro Salvador, compiladores). Tomo IV. Siglo XX. Madrid, Editorial Verbum, 2002.

VV.AA.: [Lorenzo García Vega, Juan Abreu, Carlos Victoria, Guillermo Rosales, Fernando Villaverde, Armando de Armas, Esteban Luis Cárdenas, René Ariza *et al*] *Cuentos desde Miami*. Prólogo de Iván de la Nuez. Selección y notas de Juan Abreu, Miami, Poliedro, 2004.

VV.AA.: [Aimé Césaire (Martinica), Aldo Pellegrini (Argentina), Alejandro Puga (Argentina), Braulio Arenas (Chile), César Dávila Andrade (Ecuador), César Moro (Perú), Claudio Willer (Brasil), Clément Magloire Saint-Aude (Haití), Emilio Adolfo Westphalen (Perú), Enrique Gómez-Correa (Chile), Enrique Molina (Argentina), Eunice Odio (Costa Rica), Francisco Madariaga (Argentina), Freddy Gatón Arce (Rep. Dominicana), José Lira Sosa (Venezuela), Juan Calzadilla (Venezuela), Juan Sánchez Peláez (Venezuela), Julio Llinás (Argentina) - Lorenzo García Vega (Cuba), Ludwig Zeller (Chile), Max Jiménez (Costa Rica), Olga Orozco (Argentina), Paul-Marie Lapointe (Canadá), Philip Lamantia (Estados Unidos), Raúl Henao (Colombia), Roberto Piva (Brasil), Roland Giguère (Canadá), Rosamel del Valle (Chile), Sérgio Lima (Brasil), Teófilo Cid (Chile)] *Un nuevo continente: Antología del surrealismo en la poesía de nuestra América*. Selección y estudio introductorio de Floriano Martins. San José, Costa Rica, Ediciones Andrómeda, 2004.

VV.AA. [Lorenzo García Vega, José Kozar, Reina María Rodríguez, Antonio José Ponte y Soleida Ríos]: *Una Cuba: cinco voces*. Prólogo de Reynaldo Jiménez. Buenos Aires, Tsé Tsé, Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2005.

VV.AA. [Reynaldo Jiménez, Lorenzo García Vega, Julián Moguillansky, Julio Azcoaga, Octavio Armand, Juan Salzano,

Roberto Echavarren, Lucio Arrillaga, Gabriel Naude, Santos López, Rafael Cippolini, Gabriela Bejerman, Xeno Numantis, Gabriel Catren, naKh ab Ra, Gilles Deleuze, Félix Guattari y Héctor Libertella]: *Nosotros, los brujos. Apuntes de arte, poesía y brujería*. Edición y prólogo de Juan Salzano. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2008.

VV.AA.: *The Whole Island. Six Decades of Cuban Poetry, A Bilingual Anthology*. Edited by Mark Weis. Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 2009.

Bibliografía sobre Lorenzo García Vega

[¿]: “Imprevistos 'collages' de García Vega”. *El Nuevo Herald*, Miami, agosto 29, 1993.

[¿]: “Lorenzo García Vega, por sí mismo”. *El Nuevo Herald*, Miami, 1 de junio, 1997.

[¿]: “The bag boy who was a poet, too”. *Miami Herald*, Miami, November, 2006.

Abadía, Martín: “Entrevista a Hugo Savino. El alma, ese nudo rítmico”. *La Periódica Revisión Dominical. Bunker Literario*, 4 de septiembre, 2008. [H. S.: “Lorenzo García Vega es más moderno que muchos vanguardistas de profesión. Que alguno de esos religiosos de Duchamp. A García Vega acabo de descubrirlo. Estaba ahí, pero no lo veía.”]

Aguilera, Carlos A.: “El arte del desvío. Apuntes sobre literatura y nación”. *Aguhla. Revista de Literatura*. Fortaleza, São Paulo, mayo, 2003.

Aguilera, Carlos A.: “*El oficio de perder*, un monólogo perverso”. *El Nuevo Herald*, Miami, noviembre 13, 2005, y en *revista 33 y 1/tercio*, (11), viernes, octubre 17, 2008.

Aguilera, Carlos A.: “El último de los origenistas”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21/22): 28-32, verano/otoño, 2001.

Aguilera, Carlos A.: “La Devastación. Conversación con Lorenzo García Vega”. *Crítica*. Puebla, (93): 46-61, junio, 2002, *Cacharro(s). Expediente 3*. La Habana, noviembre-diciembre, 2003. [Conversación grabada el 30 de octubre de 2001 en Playa Albina, Miami]

Aguilera, Carlos A.: “La Patria Albina” (Entrevista). *Cubaencuentro. Encuentro en la red*. Periódico digital, viernes 9 de septiembre, 2005.

Aguirre, Osvaldo: “Memorias de un escritor raro” (Sobre *La arquitectura del fantasma*, memorias de Héctor Libertella). *Página/12*. Jueves, 1 de marzo, 2007. Radar Libros, domingo, 25 de febrero, 2007. [“*La arquitectura del fantasma* deshace entonces el orden cronológico: parece compuesto como una constelación de papeles sueltos (al modo de *Zettel*, libro que quedó inédito), cuyas partes podrían intercambiar su orden y ser leídas desde cualquier punto. No obstante, en la serie se intercalan cuatro cartas dirigidas a Lorenzo García Vega, en las que Libertella reflexiona sobre el proceso del propio libro, no para dejar en claro sus propósitos, como haría cualquier otro en su lugar, sino para desestabilizar, con humor y extraordinaria lucidez, las propias certezas.”]

Anhalt, Nedda G. de: “Entrevista a Lorenzo García Vega. Anverso y reverso de un poeta a los años 70”. *La Gaceta del fondo de Cultura Económica*. México D. F., octubre, 1996, y en *Dile que pienso en ella*. México, Ed. La Otra Cuba, 1999.

Anselmi, Julio: “Otra gran *Mea Cuba*”. *El Litoral.com*. Santa Fe, domingo 2 de mayo, 2010.

Arcos, Jorge Luis: “2.2.7.3. Los poetas del Grupo Orígenes: Lezama Lima, Vitier, García-Marruz, Diego y otros”. VV. AA.: *Historia de la literatura cubana*. Tomo II. La Habana, Editorial Letras Cubanas, Instituto de literatura y lingüística, 2003, p. 403.

Arcos, Jorge Luis: “Carta de Jorge Luis Arcos a Lorenzo García Vega”. *Ping-Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar)*, Saturday, January 15, 2011.

Arcos, Jorge Luis: “Gombrowicz o de la juventud incesante”. *Desde el légamo. Ensayos sobre pensamiento poético*. Madrid, Editorial Colibrí, 2007.

Arcos, Jorge Luis: “*La arena mojada* o el legado de Orígenes”. *Desde el légamo. Ensayos sobre pensamiento poético*. Madrid, Editorial Colibrí, 2007.

Arcos, Jorge Luis: “*La isla en peso*, de Virgilio Piñera”. *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético*. La Habana, Ediciones Unión, 2004.

Arcos, Jorge Luis: “Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo XX”. VV. AA.: *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX*. Selección, prólogo y bibliografía de Jorge Luis Arcos. La Habana, Letras Cubanas, 1999, y en *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético*. La Habana, Ediciones Unión, 2004.

Arcos, Jorge Luis: “Lorenzo García Vega. De la angustia de la culpa a la inocencia irónica”. *Caleta*. Cádiz, Diputación de Cádiz, (15): 227-229, 2008.

Arcos, Jorge Luis: “Los poetas de Orígenes”. VV.AA.: *Los poetas de Orígenes*. (Antología) Selección, prólogo, bibliografía y notas de Jorge Luis Arcos. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002, y en *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético*. La Habana, Ediciones Unión, 2004.

Arcos, Jorge Luis: “Me he acostumbrado a ser un apátrida” (Entrevista a Lorenzo García Vega). *Cubaencuentro. Encuentro en la red*. Periódico digital, 4 de junio, 2008.

Arcos, Jorge Luis: “Notas (para una conversación) sobre la diáspora cubana”. *Otro lunes*. Año 1 (1), mayo, 2007. [“Pero la impronta de Zequeira, que rebasa con mucho la estrictamente literaria, para alcanzar connotaciones psicosociales de diversa índole, no queda ahí. Con su poema "La ronda verificada la noche del 15 de enero de 1808", Zequeira escribe el texto más raro para comenzar una literatura nacional: con un "yo" inicial que puede anticipar el de *Versos sencillos* de Martí, el poeta se transfigura, para los otros que no le reconocen, en muerto, esqueleto, fantasma, extranjero, anfibio, animal prehistórico... Confunde, para colmo, las letras con la armas. En una suerte de viaje interior por las murallas de la ciudad el poeta realiza un viaje hacia la (des)identidad, y siente incluso ese "yelo", ese frío que muchos años después distinguirá a Casal y finalmente a Lorenzo García Vega”.]

Arcos, Jorge Luis: “Notas póstumas sobre un canon futuro”. *EforyAtocha.com*, sábado 22 de septiembre, 2007, y en *Ensayos sobre pensamiento poético*. Madrid, Editorial Colibrí, 2007.

Arcos, Jorge Luis: “Notas sobre la poesía cubana de la diáspora”. *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético*.

La Habana, Ediciones Unión, 2003. [“En la corriente de sensibilidad virgiliana, otro poeta de Orígenes, Lorenzo García Vega, parece que hiciera suya la sentencia final de Hugo de St. Víctor, y la extrañeza insondable de Zequeira, y somete constantemente a la realidad, llámese Cuba o Miami –*la playa albina*, por lo demás- a una intensa deconstrucción, y, asimismo, a su patria imaginaria, que está ¿en el pasado?, territorio de la memoria creadora de todo poeta (y para García Vega, origen de su neurosis); ¿en el futuro?, vértigo de lo desconocido, porque, cabría preguntarse, ¿dónde está la patria de un poeta? La consecuencia con el fantasma, con el «frío» casaliano, ha hecho que el testimonio poético de Lorenzo García Vega alcance acaso la cota más profunda, dentro de la llamada poesía de la diáspora, en la penetración de la realidad. El poeta es explícito al respecto, en «El santo del padre rector», cuando al relatarnos un pasaje de su niñez (suerte de retrato del artista adolescente cubano) concluye: «Y, cuando después de haber tomado el tranvía, apoya su frente en el cristal de la ventanilla, comprende que esas misteriosas luces que ruedan por lo oscuro de la noche, tienen la misteriosa dulzura del frío que se acepta, del frío en que se penetra por secreta vocación».”]

Arcos, Jorge Luis: “Nuevos años de Orígenes” (Sobre *Los años de Orígenes* de Lorenzo García Vega). *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (45/46): 226-231, verano/otoño, 2007.

Arcos, Jorge Luis: “Orígenes Group and Journal”. VV. AA.: *Cuba*. West-Durán, Alan, ed. Detroit, MI: Gale, Cengage Learning, 2012.

Ardavín, Carlos X.: “En Santo Domingo, con Lorenzo”. *Listindiario.com*, 30 de abril, 2011.

Arjona, Daniel: “Carlos Pardo: Los poetas son unos profesionales de la queja”. *elcultural.es*, 1 de abril, 2011. [C. P.: “Recuerdo, como revelaciones de «gran poesía», una lectura de Zagajewski, otra involuntariamente impertinente de Antonio Cisneros y otra casi susurrada y con toses del cubano Lorenzo García Vega”.]

Armand, Octavio. “*Rostros del reverso* de Lorenzo García Vega”. *Vuelta*. México, Vol. 1 (11), octubre, 1977.

Aroche, Rito Ramón: “Páginas acerca de un libro de Lorenzo García Vega”. *Unión*. La Habana, (33), octubre-diciembre, 1998.

Arrufat, Antón: “Saldo de una editorial” (Sobre *Cetrería del títere*). *Lunes de Revolución*. La Habana, (64). 20-22, 20 de junio, 1960.

Arrufat, Antón: “Una antología lamentable” (Sobre *Antología de la novela cubana*). *Lunes de Revolución*, La Habana, (59): 10, 16 de mayo, 1960.

Arteca, Mario: “Arno y Monte Hermoso beach”. *Sketchbook*. Miércoles 2 de febrero, 2011. [“Yo extraigo de mi bolso «Cuerdas para Aleister», de Lorenzo García Vega, y cuando lo leo creo comprender que Monte es Monte porque Lorenzo me hace sentir su lector en un lugar privilegiado.”]

Arteca, Mario: “Comentarios”. Chejfec, Sergio: “Lorenzo García Vega, escritor plástico”. *Diario de Cuba*, 20 de febrero, 2011. [12 de agosto, 2011, 7.29 am. “No hace falta contestar a los anónimos. Sólo puedo decir que si don Lorenzo tiene como lector a Sergio Chejfec, sin duda uno de los narradores argentinos más importantes de los últimos 20 años, es porque el sistema de escritura del cubano resiste como nunca. Y lo valioso aquí es que, literariamente, Chejfec no encaja en la fórmula de García Vega, y a pesar de ello, Chejfec sabe apreciar un gran escritor. Lo que parece banal en García Vega es justamente lo extraordinario de su prosa poética. Cuando se publicó "No mueras sin laberinto" en Argentina, escribí en ese momento: "Este libro es la imperfección literaria más convincente de este año. De él surge la mirada del lector como creador, lo cual acerca y mucho a cualquier noción de lector que se pueda tener a priori. Es imperfecto porque su sustancia, es decir, los materiales con los que trabaja García Vega, son fruto de madres diferentes. La sintaxis es riesgosa, porque no se instala en la jerarquía de la comprensión, sino en la búsqueda de un sentido que se somete a la desaparición del mismo. Repetición, reflexión filosófica, cortes abruptos en medio de la frase, preguntas inconducentes, son parte de la fórmula infalible de una escritura tan extraña, despereja, antirretórica, como eficaz a la hora de provocar una emoción tan desconocida, que logra, entre quienes escribimos, repensar qué estamos haciendo con nuestros propios textos." Véase otros comentarios]

Arteca, Mario: “Imperdible: *No mueras sin laberinto*, de Lorenzo García Vega”. *La Capital. Suplemento Señales*, Rosario, 18 de diciembre, 2005.

Arteca, Mario: “Latitud Bustos (II)”. *Sketchbook*. Miércoles 29 de octubre, 2008. [“Una cajita de Joseph Cornell pero desmontada por Charles Simic y Lorenzo García Vega; ese texto es *Filmpoema*.”]

Asensi, Alfredo: “Yo nunca he sabido hacer un verso”. Entrevista a Lorenzo García Vega. *El Día de Córdoba*, 17 de abril, 2009. [José Prats Sariol comenta la entrevista de Asensi: “Ingenuidad entusiasta de Asensi. El roñoso García Vega no es un poeta de Orígenes, ni por sensibilidad, espíritu u obra. Nadie cercano a la poesía lo compararía con Lezama Lima, Gastón Baquero, Virgilio Piñera, Eliseo Diego, Fina García Marruz y Cintio Vitier. La vejez no concede talento. Tampoco la procacidad, que responde a un calumniador: “Los años de Orígenes” o la correspondencia con Lezama, donde habla mal de su protector en la España '50: Mario Parajón.”]

Baquero, Gastón: Carta No. 12. Sub-series B: To Lydia Cabrera, n.d. 1929-[1991?] (continued) Select Correspondents: A-M. From Baquero, Gastón, n.d., 1978- [1991?] 30 items (25 online) Letter: [Madrid?], to Lydia [Cabrera], [Coral Gables, Fla.], n.d. Creator: Baquero, Gastón 1 item (8 p.) Note: Photocopy of typed letter signed with holograph corrections from Cuban writer and poet Gastón Baquero (1918-1997). [G. B.: “...ese cachorrito de serpiente a quien aludo ahí es el malvadito de Lorenzo García Vega, que parece que no rompe un plato pero rompe el hijoputómetro nada más que con acercársele. ¡Be careful!”]. Citado por Gutiérrez Coto, Amauri Francisco: “Sobre la orinología pontiana”. *Vitral*. Año XII (67): 29-33, mayo-junio, 2005.

Barella, Sandro: “Máscaras sin artificio” (Sobre *No mueras sin laberinto*). *La Nación, Suplemento de Cultura*, domingo 23 de julio, 2006.

Barradás, Efraín: “Lorenzo García Vega. *Los años de Orígenes*”. *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, (389): 469-472, noviembre, 1982.

Batista, Félix León y Jardines, Noel: “Naipes de Lezama, ecos de Fray Luis y palíndromo Noel-León”. *Diario de Cuba*. 12 de febrero, 2011. [F. L. B.: «Te lo cuento: abril, año 2000, voy llegando a Buenos Aires para presentar mi libro *Crónico* y a leer en compañía de Lorenzo García Vega (y vuelve aquí con él Lezama hacia nosotros). Mucha niebla cubre a Ezeiza; casi no se puede ver. Mi avión logra aterrizar a duras penas, muy distinto al de Lorenzo, que proviene de Miami (Playa Albina), y fue desviado a Córdoba. El poeta Rey Jiménez me divisa de inmediato entre la gente: nunca hay muchos mulatos caribeños de paso por Argentina. Y así llega la noche, y los siguientes días, medrando entre los gatos de María Inés Aldaburu, que me alojó en su casa tantas veces recreando los “¡cadáveres, cadáveres!” de Perlongher. Apareció Lorenzo al día siguiente, contrito y ojeroso pero agudo, y con, además, Héctor Libertella, D.G. Helder, Mirta Rosenberg, Tamara Kamenszain, Elliff, Susana Villalba, Daniel Samoilovich, bebimos como locos, como cosacos líricos: leímos y reímos y dormimos.»]

Batista, Víctor: “El maestro y su contradiscípulo. Sobre *Los años de Orígenes* de Lorenzo García Vega”. *Otro lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*. Revista digital, (3), diciembre, 2007.

Bernal Granados, Gabriel: “El boxeador, el encordado, la derrota”. *La Habana Elegante*. Revista digital, (38), verano, 2007.

Blanco, Luis Amado: *Juzgar a primera vista*. La Habana, Centro de investigación y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello, 2003. [Sobre *Espirales del cuje*]

Bobadilla, José Luis: “Pequeño homenaje a Lorenzo García Vega”. *La tempestad*. 20 de junio, 2011.

Boudet, Rosa Ileana: “¿Anacrónico?”. *Lanzar la flecha bien lejos*. 27 de octubre, 2010.

Budassi, Sonia: “Zettel, el libro póstumo de Héctor Libertella. Un novelista marginal cada vez más en el centro”. *Crítica digital*. Buenos Aires, año 1, Edición 664, 16 de diciembre de 2009. [“En cuanto a los muchos debates sobre el futuro, ninguno incluye esta premisa: el futuro ya fue (Ojo. ¿Esto ya lo dije en *El árbol de Saussure?* Revisar)”, se lee. Retrospectivo y proyectivo, entre

anécdotas y apuntes vacilantes o rotundos, cuenta, por ejemplo, que la versión original de *Pedro Páramo* tenía 800 páginas. Las lecturas críticas nos llevan generosamente a una posible genealogía: la de Salvador Elizondo, Enrique Lihn, Lorenzo García Vega, Osvaldo Lamborghini, Juan Rulfo, Lezama Lima.”]

Cabrera, Carlos Jesús: “Diálogo con Fina García-Marruz”. *UNEAC*, 19 de mayo, 2010. [“Recordó su amistad con Lorenzo García Vega, a quien Lezama quería como un hijo (era padrino del hijo de este, algo para él sagrado). García Vega con posterioridad se convirtió junto a Virgilio Piñera en antagonista del Grupo, sin perder sus relaciones con ellos, lo que demuestra que en el seno de Orígenes había espacio para las contradicciones, lo que algunos niegan.”]

Cacheiro, Maximino: “Cintio Vitier: filólogo y poeta (Entrevista y bibliografía)”. *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, (3), 2000. [Cintio Vitier: “García Vega, el reverso de sí, para negar y negarse”, p. 161.]

Calderón, Damaris: “Rastros”. *Fornix. Revista de creación y poesía*. Lima, (6-7), abril, 2007. [“Lorenzo García Vega (el muerto más grande del pueblo) vuelve (regresa) –sin aspavientos– en un carrito de supermercado tirado por Gombrowicz y la noche. // A la sombra de los jagüeyes (no ceibas) Lorenzo García Vega vuelve amarrado a otras bestias. Spoon River / Jagüey pequeño, miserable, irradia cierta luz por el manchón blancuzco desleído.”]

Canal, Sophie: “*Poseía (2005-2010): la fascinación por el vacío*”. (Sobre Víctor Coral). *Letralia. Tierra de Letras*. Venezuela, año XV (248), 7 de marzo, 2011. [“*Poseía* cuenta y contesta todo con su título y su frase de epígrafe, pareciéndose a estos mantras que por la puerta dejan entrar el techo: “una nada tan sólida como un barril de kilitos”, lo dice “lgv”, el poeta cubano Lorenzo García Vega en “Mantras de Stockhausen”, quien actúa de copiloto fantasma en la embarcación, a lo largo del viaje.”]

Canteli, Marcos: “más Lorenzo García Vega” (L. G. V.: “Necesidad de lo práctico”). *dandolavoz [poesía&más]*, 3 de noviembre, 2009. [Ángel Cerviño: “L G Vega es uno de los grandísimos escritores desaparecidos en los recovecos del sistema literario hispano (siempre tan vengativo y rencoroso), es una gratísima sorpresa encontrarlo por aquí con esta maravilla de poema”.]

Carrión, Jorge: “La literatura cubana desde dentro” (Entrevista a Jorge Enrique Lage) (...) [J. E. L.: “Y el espectro esquizoide de Lorenzo García Vega.”]

Cassey, Calvert: “Meza literato y los «Croquis habaneros»”. *Cuba en la UNESCO*. La Habana, 2 (4): 173-183, diciembre, 1961.

Castañón, Adolfo. “Fina García Marruz: hablar de la poesía”. *Justa*. www.justa.com.mx, 27 de julio, 2011.

Castillo Zapata, Rafael: *La espiral incesante. Lezama y sus herederos*. Caracas, Fundación CELARG, 2010, pp. 149-169.

Chacón, Alfredo y Armand, Octavio: “El gran verbalizador. Conversación con Lorenzo García Vega”. *Quimera* (206): 6-12, 2001.

Chacón, Alfredo: *Poesía y poética en el grupo Orígenes*. Edición y prólogo de Alfredo Chacón. Caracas, Biblioteca Ayacucho, No. 182, 1994.

Chaple, Sergio: “3. El cuento”. VV.AA.: *Historia de la literatura cubana*. Tomo II. La Habana, Editorial Letras Cubanas, Instituto de literatura y lingüística, 2008, p.262.

Chávez Rivera, Armando: “Carlos Victoria. Necesito silencio”. *Otro lunes. Revista hispanoamericana de cultura*. (10), octubre, 2009. [C. V.: “Sólo haré una excepción con Lorenzo García Vega. Me encantan su agudeza, su carácter corrosivo, su originalidad y su desparpajo.”]

Chávez Rivera, Armando: “Damaris Calderón: 'Yo tengo la cabeza siempre puesta en Cuba'”. *Proyecto Patrimonio*, 2006. [D. C.: “He admirado (admiro) a Lorenzo García Vega por llevar un carrito de supermercado y descubrir (o confirmar) allí, por encima de los premios y las validaciones críticas, que él era un escritor”.]

Chejfec, Sergio: “Gotas de García Vega” (Sobre *Son gotas de autismo visual*). *Diario de Poesía*. Buenos Aires, (82): 28, junio-diciembre, 2011.

Chejfec, Sergio: “Lorenzo García Vega, escritor plástico”. *Diario de Cuba*. Madrid, domingo, 20 de febrero, 2011.

Chiampi, Irleamar: “La revista *Orígenes* ante la crisis de la modernidad”. *Cadernos PROLAM / USP*, Universidad de São Paulo. [“Uno de los participantes del grupo, Lorenzo García Vega, por cierto, parece haberse resentido profundamente de esa ausencia tan sostenida de escándalos y anarquismos que de algún modo respetaba el 'machismo y la moral provinciana'”.]

Cippolini, Rafael: “Desechos de mantras. Apuntes y boceto sobre una diseminación albina”. *Plebella. Poesía actual*. (6), diciembre, 2005.

Cippolini, Rafael: “El ABC de la lectura alógena” www.estacionalogena.com.ar/0203/abc.html. Estación Alogena. Cursos y seminarios, 2002-2003. [Lorenzo García Vega: neosolipsismo.]

Cippolini, Rafael: “Héctor&Lorenzo”. *Cippodromom*, viernes 28 de diciembre, 2007.

Cippolini, Rafael: “Loréznica prolusión” (Prólogo). García Vega, Lorenzo. *Cuerdas para Aleister*. Buenos Aires, tsé-tsé, 2005.

Cippolini, Rafael: “Lorenzo García Vega: *El oficio de perder*. Entrevista a Lorenzo García Vega”. *Diario de Poesía*. Buenos Aires, (55), 2002.

Cippolini, Rafael: “Mush Up Zombie”. *Cippodromo*, sábado 20 de marzo, 2010. [“¿No es lo que hizo el siempre inspirado Lorenzo García Vega con el concepto macedoniano de *novela mala* en su *Devastación en el Hotel San Luis*?”]

Cleger, Osvaldo: “Un caso curioso de criminología literaria (apostillas a la polémica entre Amauri Gutiérrez Coto y Antonio José Ponte)”. *Vitral*, año XII (69), septiembre-octubre, 2005.

Cohen, Marcelo: “Un lugar llevadero (Acercas de *Vilis* y otras instalaciones verbales del cubano Lorenzo García Vega y su decisiva manera de agitar la consideración de la poesía)”. *Otra parte. Revista de letras y artes*. (11), otoño, 2007.

Coral, Víctor: “Lorenzo García Vega o el arte de dudar”. *Luz de limbo*, 13 de octubre, 2007.

Coral, Víctor: “Mantra o el sentido”. *Luz de limbo*, 23 de diciembre, 2008.

Corroto, Paula: “A la izquierda no le gusta que el escritor esté al margen” (Entrevista). *Público.es*. Madrid, 3 de mayo, 2009.

Cruz, Almudena: “Las letras que se suponen en sueños”. *Laopinion.es. La opinión de Tenerife*, viernes, 8 de mayo, 2009. (Se refiere a la presentación de una antología de poesía inédita de García Vega en la Colección Voz y Papel de Caja Canarias) [“Pinceladas: / *Un color*: El amarillo / *Un olor*: El de las rosas, por decir uno convencional. / *Un libro*: No se me ocurre uno (entre risas). / *Un edificio*: El Empire State, por ejemplo. / *Una ciudad para perderse*: Madrid, ahí hay estaciones. / *Un sueño*: Tengo una libretica que dejo en la mesa de noche para apuntar mis sueños y luego utilizarlos en mis libros. Soy un apasionado de los sueños. / *Una obra de arte*: Una de Paul Klee. / *Una música o un sonido*: La de John Cage. / *Una comida*: Una paella. / Una mujer: Topacio, la de la telenovela (risas). / *Un hombre*: No se me ocurre... / *Una película*: Una silente (muda), me encantan. / *Una denuncia*: Nunca he protestado por nada...”]

Cuba Soria, Pablo de: “Confesiones del reverso” (Entrevista). *Inactual*. 31 de enero de 2011.

Cuba Soria, Pablo de: “*El frío en que se penetra por secreta vocación*”. (Anotaciones sobre la poesía de Lorenzo García Vega)”. *Unión*. La Habana, octubre-diciembre, 2003.

Cuba Soria, Pablo de: “El triunfo melódico del fracaso” *Inactual*, 23 de diciembre, 2009.

Cuba Soria, Pablo de: “Lorenzo García Vega: preguntas a un escritor albino”. *El Nuevo Herald*, noviembre 13, 2005. [“Siete preguntas a un escritor albino”]

Cuba Soria, Pablo de: “*Suite para la espera*, un baile de *pasmosos arlequines*”. *Matanzas*. Matanzas, mayo-agosto, 2004, y “Una suite de pasmosos arlequines”. *cubistamagazine.com*.

Cuba, Pablo de: “Destrocadero Lezama”. *Diario de Cuba*, 10 de diciembre, 2010. [“exorcizar su obesa anatomía demoníaca como lo

viene haciendo desde *Los años de Orígenes* Lorenzo García Vega, el más desorigenizado de los origenistas, incluyendo a Virgilio Piñera.”]

Cuba, Pablo de: “La última lectura de *Orlando*”. (Sobre Eliseo Diego). *Inactual*, 27 de julio, 2011. [“Traduzco: el verso del soneto de Lovecraft que abre estas páginas: “el mundo terrible de mis sueños”, contiene cierta zona de la poesía de Diego —la que ahora me motiva, la que estimo valedera—, rastreable por momentos en toda su obra. Las regiones del subconsciente fueron casi siempre (son) rehuidas por los poetas del mal nombrado “origenismo ortodoxo”. A excepción de Virgilio Piñera, algunos poemas de Lezama, y Lorenzo García Vega que sí tienen una poesía de corte onírico, más bien pesadillesco —para Borges los sueños son el género, y la pesadilla la especie—, los demás negaron y criticaron, incluso se alejaron de modo consciente de esas regiones hermosamente turbias. (Resulta curioso que en una poeta como Fina García Marruz, sus poemas logran un sorprendente misterio cuando coquetean con esas regiones.) En el caso de Eliseo, a simple lectura, podría aseverarse lo mismo.”]

Cussen, Felipe: “El constructor de cajitas”. *Revista Laboratorio*. Santiago de Chile, (0), otoño, 2009. [“En el arte viejo, el escritor escribe textos. / En el arte nuevo, el escritor hace libros”, dice otra de las advertencias de Ulises Carrión. Y es a partir de este énfasis en la factura que quisiera proponer, como última digresión, una hermandad imaginaria entre Juan Luis Martínez y el poeta cubano Lorenzo García Vega. Leeré dos fragmentos sueltos del “Diario del constructor de cajitas”, las reflexiones metaliterarias que se intercalan dentro de su libro *Vilis:(...)*”]

Dagnino, Maruja: “Me siento más unido a los 20 años” (Entrevista). *El Universal*. Caracas, domingo 2 de mayo, 2010.

Darío Mosquera, Fabián: “Nuestra poesía: la reconquista” (Entrevista a Félix León Batista). *El Telégrafo*. Guayaquil, 17 de febrero, 2011. [“El Caribe es una especie de isla madre atiborrada de sub-islas y de islas solitarias: las sub-islas de las Antillas hispanohablantes, las francófonas, anglófonas y etc. Y luego cada pedazo de tierra, aislado, con su idiosincrasia, su particular transformación de cada lengua madre, su tradición literaria. En esos subconjuntos germina una poesía que toca todas mis teclas: Perse,

Walcot, Brathwite, Pepin, Glissant... y en mi código Lezama, Palés Matos, Lorenzo García Vega, Sarduy, Joserramón Meléndez, Kozler, los integrantes de Diáspora(s), López Adorno, Noel Luna... y en mi propio territorio el Vedrinismo, Zacarías Espinal, los sorprendidos, el contextualismo, Gómez Rosa y, por supuesto, ciertos poetas de mi propia generación 80. Y, ojo, que de seguro hay más nombres: aquí me he referido apenas al Caribe.”]

Díaz, Duanel: “Capítulo IV. Empalmes, cortocircuitos, apagones”. *Los límites del origenismo*. Madrid, Editorial Colibrí, 2005, pp. 323-399, y pp. 289-290.

Díaz, Duanel: “García Vega, Carlos Enríquez y los debates de Orígenes”. *La memoria inconsolable. Apuntes sobre cultura, historia e ideología*. Blog. Miércoles 28 de febrero, 2007.

Díaz, Duanel: “Mañach o la República”. *Mañach o la República*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2003, pp. 29-31, y 61.

Dobry, Edgardo: “*Erogando trizas donde gotas de lo vario pinto*”. *Babelia. El País*. Madrid, 10 de de septiembre, 2011. [“Si se quiere saber qué formas busca la poesía realmente contemporánea en nuestra lengua es imposible no leer a García Vega.”]

Domingo, Jorge: “García Vega, Lorenzo. *El oficio de perder* (Memorias)”. *Espacio Laical*. La Habana, (3): 86-87, 2009.

Domingo, Jorge: “Acercamiento a Miguel Ángel de la Torre” (Conferencia inédita impartida en la Fundación Alejo Carpentier, en La Habana, 2011) [Se establece una analogía entre el cuento de Miguel Ángel de la Torre “Pecado mortal” y el poema de Lorenzo García Vega “El santo del padre Rector”]

Dorta Sánchez, Walfrido: “Dispersiones en torno a Gastón Baquero”. *Otro lunes. Revista hispanoamericana de cultura*. Año I (3), diciembre, 2007. [“Gastón Baquero es una especie de estadio o producto intermedio dentro del continuo origenista entre la beatería a lo Cintio Vitier y el aura demoniaca y desestabilizadora a lo Virgilio Piñera/Lorenzo García Vega.”]

Dupont, Mariano y Capelli, Matías: “Encuentro con un escritor de culto” (Entrevista). *Los inrockuptibles*, enero-febrero, 2008.

Dupont, Mariano: “Taller de escritura”. *Talleres literarios de Mariano Dupont*. <http://talleresdemarianodupont.blogspot>. [“Algunos nombres Arno Schmidt, William Burroughs, Witold Gombrowicz, Susana Thénon, Francis Ponge, Louis-Ferdinand Céline, T. S. Eliot, Ezra Pound, Joaquín Giannuzzi, Silvina Ocampo, Aldo Oliva, J. R. Wilcock, O. y L. Lamborghini, Héctor Viel Temperley, Ricardo Zelarayán, Severo Sarduy, Lorenzo García Vega, Néstor Sánchez, Héctor Libertella, Juan Emar, Héctor A. Murena, etc.”]

Echevarría, Ahmel.: “Experiencia más deseo: un tigre de neón”. (Sobre Jorge E. Lage) *Vercuba*, 28 de marzo, 2011. [“Con *El color de la sangre diluida* se puede certificar que está enfermo de literatura. Un buen caso de *parasitismo literario* (tal es el grado del contagio que hay marcas más o menos visibles: Karel Capek a secas, el mago Stephen King, la Generación X, un Borges ciego y unánime, la presencia cercana y perceptible de un poeta cubano militante de un diaspORIZADO Grupo Diáspora(s), Lorenzo García Vega a secas...).”]

Espinosa, Carlos: “Elogio del aguafiestas”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21/22): 14-15, verano/otoño, 2001.

Espinosa, Carlos: “Lorenzo García Vega entrevistado por Carlos Espinosa”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21/22): 18-27, verano/otoño, 2001.

Espinosa, Norge: “Por el retorno de *Los siervos*”. *La Ciudad Letrada* (www.laciudadletrada.com) [Dice N. E. de Virgilio Piñera: “Le oí elogiar esas revistas, parodiar los editoriales de Lezama, desbarrar de Lorenzo García Vega y hasta de (¡santo cielo!) Cintio Vitier y la Marruz.”]

Fernández Almagro, M.: “Poetas cubanos”. *La Vanguardia*, jueves 13 de octubre, 1949, p. 6. [“Lorenzo García Vega, algo tocado de surrealismo, es poeta de variados recursos expresivos, cualificados por notas de humor muy de este momento.”]

Fernández Retamar, Roberto: “Orígenes como revista”. *Thesaurus*. Centro Virtual Cervantes. Colombia, Instituto Caro y Cuervo, XLIV (2), 1994. [“El segundo, que es el único que se dio a conocer en la revista *Orígenes* y perteneció del todo a ella, Lorenzo García

Vega, alimentó luego un extraño rencor hacia el que fuera su hogar”. / “Lorenzo García Vega, *Los años de «Orígenes»*, Caracas, 1979. Se trata de una obra desquiciada y triste, llena de inculpaciones y cotilleos absurdos...”]

Fernández Retamar, Roberto: *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*. La Habana, Ediciones Orígenes, 1954.

Fernández, Fruela: “Sólo quieres bailar chachachá”. *Paperblog / es.paperblog.com*, 9 de junio, 2011. [“tengo cierta dificultad para definir mi poesía, pues he ido cambiando mi opinión sobre ella –o sobre aspectos de ella- en los últimos años. Dos de mis tensiones ya las he mencionado: la importancia de un ritmo quebradizo, impulsivo, que veo en el jazz o en poetas como Ezra Pound (o, más cerca de nosotros, Eduardo Milán), y la presión sobre la palabra, contra la palabra, que encuentro en Celan y en muchos poetas latinoamericanos, como Lorenzo García Vega.”]

Fernández, Fruela: “Yo estoy allá y no estoy allá, rápidamente estoy acá”. *El extraño caso del Dr. Fruela y Mr. Froy. (fruslerías y ectoplasmas)*, [31 de octubre, 2009]. [“Hace un año -otra vez hace un año: la medida de este yo de ahora-, en Madrid, Martín López-Vega me dio un ejemplar de la *Poesía reunida* que acababa de publicar Arnaldo Calveyra (Entre Ríos, Argentina, 1929). Una escritura que me causó una inquietud densa, en cierto modo parecida a la que sentí poco después leyendo a Lorenzo García Vega (Jagüey Grande, Cuba, 1926); la mezcla ambigua -de fascinación, de angustia, de alegría- que causa encontrar una textura tan cercana a la que uno está proyectando (*el bienestar de una filiación; la incomodidad de una filiación*). (*En García Vega encontré una forma de ritmo dudoso, de ritmo que se pone en duda y que se reconoce, se ridiculiza como artificio sin renunciar a su potencia; en Calveyra, una topografía cercana del lenguaje: la palabra de campo, la presión dialectal sobre la forma literaria, contra ella.*)”]

Ferrer, Jorge: “Alientos de Armand” (sobre Octavio Armand). *El tono de la voz*, 15 de agosto, 2007. [“como en *Los años de Orígenes*, de Lorenzo García Vega, nos topamos con el magnífico, por atrevido y problematizador, «La opereta cubana en Julián del Casal»”].]

Ferrer, Jorge: “*Cuentos desde Miami. Juan Abreu*” (Entrevista). *Encuentro en la red*, viernes 30 de septiembre, 2005. [J. A.: “De ahí pasamos a Lorenzo García Vega con ese cuento tremendo, donde un escritor de Miami arrastra un carrito de supermercado, mientras está tratando de ganar un premio literario en España; ese es otro tipo de marginalidad, una narrada con el estilo elegante y, al mismo tiempo, experimental de Lorenzo.”]

Ferrer, Jorge: “Vindicando una literatura invisible”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (...) [“El carrito del Publix que empuja Lorenzo —uno de los poetas más importantes de la lengua española; uno de los escritores más distintos de la literatura cubana—”]

Figuroa, Javier: “Cartas”. *Encuentro en la red*, martes 14 de mayo, 2002. [“El artículo aparecido en *Encuentro en la Red* sobre el texto de Lorenzo García Vega, me trae a la memoria una anécdota que ocurrió hace unos años, probablemente a inicios de los ochenta. // En aquella época yo era dueño de una pequeña librería en Puerto Rico y acababa de recibir en un embarque de Monte Ávila el libro de García Vega. La llegada del libro coincidió con una visita que Cintio Vitier hacía al recinto de Río Piedras, de la Universidad de Puerto Rico. Mi amigo, el profesor puertorriqueño Arcadio Díaz Quiñones, invitó a Vitier a visitar mi librería, y al entrar en ella saqué *Los años de Orígenes* con la intención de regalárselo. Digo la intención porque no pude, ya que cuando lo puse en sus manos lo rechazó groseramente. Parecía que en vez de entregarle un texto impreso le había colocado un carbón encendido que le perforaba la piel. Yo me quedé perplejo, y por más que la esposa de Cintio me explicaba que García Vega era una especie de bicho malo que atacaba a sus amigos, no llegaba a entender la violencia de Vitier. Indudablemente, el texto publicado en *Encuentro en la Red* me ayuda a despejar aquella incógnita.”]

Fornet, Ambrosio: “Crítica de una crítica”. *En tres y dos*. La Habana, 1964, pp. 37-41.

Fortun, Denis: “Entrevista a Rolando Jorge. Prescindir de la transparencia y enturbiar agua: poesía”. *Fernandina de Jagua*. Miércoles 13 de octubre, 2010. [R. J.: “Goza de muy buena salud la poesía dentro y fuera de la Isla. Tres voces de la poesía del exilio

importantes para mí: Lorenzo García Vega, José Kozer, Esteban Luis Cárdenas...”]

Fowler, Víctor: “De un notario incómodo”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21/22): 38-43, verano/otoño, 2001.

Gabor, Fermín: “GCI: la escena del crimen. En el fallecimiento de Guillermo Cabrera Infante”. (La lengua suelta No. 23). *La Habana Elegante, Segunda Época*, (29), primavera, 2005.

Gandolfo, Elvio E.: “Nunca te irás de Cuba. Tres libros de Lorenzo García Vega”. *El País*. Portal Digital. Montevideo, Uruguay, viernes, 10, julio, 2009.

García Carril, Liliana: “Apuntes ilustrados para leer a García Vega”, en García Vega, Lorenzo. *No mueras sin laberinto. Poemas (1998-2004)*. Selección y prólogo de Liliana García Carril. Buenos Aires, Bajo La Luna, 2005.

García López, Ernesto: “Memoria poética (2005-2010)”. *Ritual*. Diciembre, 2010. [“Aquí van los títulos de poesía que más me han impactado en los últimos años. (...) Lorenzo García Vega: *No mueras sin laberinto*.”]

García Ramos, Juan Andrés: “David Rosennumann-Taub. Me incitó el espejo”. *La Estatefa del viento*. Segunda Época. Edición digital. 5 de febrero, 2011. [“o el mismo Lorenzo García-Vega (1926), que, miembro fundador del grupo, se escoró pronto hacia una escritura-taller más ensimismada, menos cubana, más europea.”]

García Valdés, Olvido: *De ir y venir. Notas para una poética*. Madrid, Fundación Juan March, 2009. [“Porque, por otra parte, sentía que en un poema cabe todo (debía esta convicción a la poesía de José-Miguel Ullán, de Pier Paolo Pasolini, de Lorenzo García Vega)”]

García-Marruz, Fina: “El padre Gaztelu en los tiempos del jardín”. *Opus Habana*. La Habana, Vol. I (2), enero-marzo, 1997. [“Sí, Orígenes se reunía, aunque no con una reunión de sello literario, sino a almorzar juntos, cuando se podía, o a oír música. Eran reuniones de unos pocos en que estaban todos, como en una familia que no deja de serlo porque falte alguno a la mesa. Allí está, para

confirmarlo, el retrato de Bauta en que aparece el grupo presidido por el Padre, entre Cintio y Lorenzo, que todavía no había ensombrecido probablemente el recuerdo más bello de su vida accediendo a lo que llamara Lezama «la malacrianza del ser, que es el romper».”]

García-Marruz, Fina: *La familia de Orígenes*. La Habana, Ediciones Unión, 1997.

Garrandés, Alberto: “Adán se disfraza, o el escritor como una Eva divertida”. *La Jiribilla*. La Habana, 2003. [“Hace poco, luego de leer un breve ensayo que escribí sobre su libro *Cetrería del títere*, Lorenzo García Vega me dijo en una carta estremecedora, refiriéndose al problema de la provincia, que Enrique Labrador Ruiz le había comentado cierta vez: «Nosotros tenemos que ser los notarios de esta flora estúpida».”]

Garrandés, Alberto: “Fuera de sazón, o la necesidad de fracasar”. *Heresiarcas y pontífices. La narrativa cubana en los años '60*. (Sobre *Cetrería del títere*). La Habana. Editorial CubaLiteraria, 2004, pp. 44-49.

Garrandés, Alberto: “*Naranja Dulce* y la utopía de los saberes creativos”. *Cubista Magazine*, verano, 2006. [“habíamos encontrado un modo de interconectar distintas redes culturales y específicamente literarias. Pero, en segundo lugar, significaba que nuestras búsquedas, encauzadas por caminos creativos diferentes, se asentaban —con bastante tardanza: siempre tuve la fuerte impresión de que estábamos descubriendo el agua tibia— fuera del sistema autofágico y parroquial de la cultura cubana entendida como monolito identitario. Un monolito con sus saludables negaciones — Virgilio Piñera, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Ezequiel Vieta, Lorenzo García Vega, Reinaldo Arenas y otros pocos—, pero a la larga sumergido en el magma de una actitud política que reinterpretaba interesadamente los grandes iconos literarios, como sucedió con el Grupo Orígenes y la revista homónima, por ejemplo.”]

Germán, Abel: “El precio del silencio. *El Último Congreso*. Valencia, 5 de mayo, 2011. [“La indignante, que el premio, como consecuencia de otro de sus silencios (no el de su poesía), se contextualice del modo que se ha hecho. Para empezar, muchos

medios informaban que era la única superviviente de Orígenes. ¿Por qué olvidaban a Lorenzo García Vega? ¿Porque vive en Miami y pertenece al ala disidente del Grupo (la de Virgilio Piñera) y no a la que ha callado frente a los abusos de poder del castrismo (la de Lezama que, sin duda, es la de Fina)?”]

Gil, Lourdes: “Jagüey, La Victoria, Playa Albina”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21/22):44-47, verano/otoño, 2001.

Gil, Lourdes: “*Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas*”. *Brújula*. E. E. U. U., (19): 16, 1994.

González Cruz, Iván, editor: *Álbum de los amigos, de José Lezama Lima*. Introducción y notas de Iván González. Cruz. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999.

González Echavarría, Roberto: “Lezama, Góngora y la poética del mal gusto”. *Crítica práctica /Práctica crítica*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002. [Dice sobre *Una familia habanera* (Miami, Ediciones Universal, 1998), de Eloísa Lezama Lima: “La autora impugna el libro de Lorenzo García Vega, Caracas, Monte Ávila, 1978, que, de todos modos, resulta valioso.”. p. 193.]

González Echevarría, Roberto: “Son de la loma”, pp. 68-69 y 99. *La ruta de Severo Sarduy*. U. S.A., Hanover, Ediciones del Norte, 1987. [“Lorenzo García Vega, miembro marginal del grupo Orígenes, nos ha hecho ver, en un libro tan desgarrador como tan desigual, que la poética de Lezama y sus discípulos estaba basada en un culto a los antepasados. En términos más claros aún, que los integrantes del grupo, sin excluir a Lezama, pertenecían a una pequeña burguesía venida a menos que añoraba épocas de mayor esplendor, cuyo brillo aumentaba retrospectivamente con el paso de los años. No podemos estar satisfechos, desde luego, con una interpretación tan burda con los logros de escritores de la talla de Lezama, ni podemos reducir una poética tan rica como la suya a los avatares de su vida familiar. Sin embargo, lo propuesto por García Vega nos permite observar con mayor nitidez la intensidad del carácter autobiográfico de *Paradiso* (...)”.]

González, Eduardo: “Orfeo y el cadáver exquisito”. (Duanel Díaz. *Límites del origenismo*). *La Habana Elegante*. Segunda Época,

(49), primavera-verano, 2011. [“Al final de la obra (porque es más obra que libro) el autor cumple con dos citas al parecer de rigor. En una le quita la máscara de perro cínico a Lorenzo García Vega, fustigador y siniestro fámulo del caserón de Orígenes. (Genial caricaturista con suficiente mala leche en el tintero como para ganarse la vida dibujándole retratos al diablo.) (...) Tiene razón el autor de esta obra austera y curada de egoísmos al ver en *Los años de Orígenes* la hinchazón del iconoclasta ante las sombras en la pared que sus murales y retratos venenosos regalan a su propia desbocada pasión de escritor en grande gesticulado en la pequeñez de esas mismas sombras.”]

González, Reinaldo: “Ramón Meza: la ironía incomprendida”. *La Jiribilla*. La Habana, Año III (202), semana 12-25, marzo, 2005. [“Ocurrió en 1960 y 1961, con la resurrección de *Mi tío el empleado* en una *Antología de la novela cubana*, encargada a Lorenzo García Vega por la Dirección General del Ministerio de Educación, en el memorable homenaje a Meza de la revista *Cuba en la UNESCO*,”]

Gorría, Ana: “Entrevista a Miguel Casado”. *Sietedeseite. Revista de escritura&poéticas*, martes 2 de marzo, 2010 [“*La poesía es el corazón de la lengua y de la vida misma*” (Entrevista a Miguel Casado). *Público.es*, 7 de abril, 2011.] [A.G.: “¿Cómo crítico de poesía donde cabe hoy encontrar la ruptura? M. C.: La dinámica entre lo viejo y lo nuevo, entre tradición y separación no se detiene. No contemplo esa dialéctica como una sucesión de periodos, escuelas y generaciones. Siguen en cada momento surgiendo poetas; pero no habría que encasillarse y decir que los nuevos son siempre los jóvenes en edad: el cubano Lorenzo García Vega, por ejemplo, es un poeta joven, inclasificable en la totalidad de su obra, activo con sus 82 años, más renovador que muchos de veinticinco. Lo que va de edad en edad son las modas. Los verdaderos poetas no conocen modas”].]

Granados, Ignacio T.: “*Cinco grandes: el testimonio del tiempo*”. *El Nuevo Herald*. Miami, agosto 2, 2009.

Granados, Ignacio T.: “Lorenzo García Vega, puro surrealismo”. *El Nuevo Herald*. Miami. Octubre 21, 2007.

Granados, Ignacio T.: “Lorenzo García Vega. Elogio al genio redentor, metafísico”. *Agencia Cansa*, sábado 3 de octubre, 2009.

Guerrero, Gustavo: “A la sombra del espejo de obsidiana” (Sobre Sarduy y Lezama). *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, (563), mayo, 1997, y en su *La religión del vacío y otros ensayos*. México, FCE, 2002, pp. 185-204. [“Desde la aparición del polémico libro de Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes* (1979), es además moneda corriente ver en Sarduy al «heredero» de Lezama Lima, calificación ésta que ha sido utilizada, con mejor o peor intención, a fin de señalar la deuda del camagüeyano para con el célebre Etrusco de la Habana Vieja”. / “Su título, «Un heredero», es una clara respuesta a García Vega”.] En *Vilis*, de García Vega, el narrador afirma: “En realidad, yo soy el único heredero de Orígenes”, p. 23.

Guerrero, Gustavo: “Lezama Lima: una posteridad disputada” (Sobre Vitier y Sarduy). *Neobarroco y otras vainas*. Domingo 20 de febrero, 2011., y “Una posteridad disputada”. *Diario de Cuba*. 24 de diciembre, 2010. [“Sarduy se inventa allí a un precursor, como ha de recordárselo con sorna Lorenzo García Vega en *Los años de Orígenes*”.]

Henaó, Raúl: “A los poetas se les pierden las palabras”. *Colombia-Poetry International Web*. (*La vida a la Carta*, 1998, Festival Internacional de Poesía de Medellín) [“A los poetas se les pierden las palabras / Se les pierden los pasos / En la carrera de la vida / Pero entre líneas es posible adivinarles / El rostro perdido / El rostro de ciegos / El rostro del paraíso. / Se les pierde el sentido a los poetas / Entre el pecho jadeante de los amantes / Entre el resuello de los vivos / Y el murmullo de los muertos. / Los poetas pierden siempre el corazón / Entre las palabras se les pierde la vida”. Para Lorenzo García Vega.]

Henaó, Raúl: “Encuentro con Octavio Paz”. *Sol negro*. Sábado 8 de marzo, 2008. [“R. H. -¿Cree que la literatura cubana en el exilio es realmente importante? O. P. -Sin duda alguna... lea si no a Lorenzo García Vega, Octavio Armand, Severo Sarduy, Heberto Padilla, Cabrera Infante. Etcétera. ¿Le gusta Cabrera Infante?”]

Henríquez Ureña, Max: *Panorama histórico de la literatura cubana*. La Habana, Edición revolucionaria, 1962.

Hernández Alvarado, José Homero: “Tres libros de Lorenzo García Vega (*Collages de un notario; Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas; Espacios para lo huyuyo*)”. *Vuelta*. (213): 48-49, agosto, 1994.

Hernández Busto, Ernesto: “Adiós a Jorge Camacho –y un fragmento de entrevista sobre Lezama”. *Penúltimos Días*. 6 de abril, 2011. [Sobre homosexualidad de Lezama Lima, y mención a Lorenzo García Vega]

Hernández Busto, Ernesto: “Pensar el vacío” (Sobre *El libro perdido de los originistas*, de Antonio José Ponte). *Letras Libres*, agosto, 2003. [“*Los años de Orígenes*, al que se dedica aquí un excelente ensayo, nos había acostumbrado a que la crítica antiorigenista fuera también la purga de una iniciación a la sombra del *magister*; el esfuerzo de autoidentidad, al que García Vega debe sus mejores páginas, no está muy lejos de la cura psicoanalítica.”]

Hernández Medina, Heriberto: “Cuarenta poetas bajo el mismo cielo de la isla” (“Ruinas, comisario, y un tigre”, de Lorenzo García Vega). *Otro lunes. Revista hispanoamericana de cultura*, año 4 (14), septiembre, 2010. [“Ruinas, comisario, y un tigre: // *Sentado en el banco de un parque, donde también está sentada la estatua de John Lennon, el comisario bueno, el comisario amigo y sin rencor, Roberto Fernández Retamar, tiene puesta la gorra de Trotsky, y en la mano ostenta el bastón del pastor de ovejas. // Esta inaudita aparición en La Habana, la ciudad en ruinas, nos ilumina a todos. // ¡Qué lindo es todo! // La paz, y sobre todo el tierno Comisario. // Pero lo que más maravilla, a los pies del Comisario con gorra y con bastón (y esto en una luz de ruinas, iluminando el mediodía en ruinas, de la ciudad en ruinas), es la presencia del tigre. // Un inaudito, inenarrable, tigre posmodernista que, para nada, tiene que ver con ningún tigre soñado por William Blake, pero que, eso sí, tiene la misma sonrisa que pudo tener aquel dentista que, dicen, inventó la guillotina.*”]

Hernández Montecinos, Héctor: “Las Nobles verdades sobre Umm El-Qaab & Kindle”. (Prólogo a *4M3R1C4. Novísima poesía latinoamericana*. 2010). *Soul Lotus*, october 24, 2010. [“No se puede hoy hablar con propiedad de poesía latinoamericana contemporánea, como se ha hecho hasta ahora, sin tener al menos las referencias de obras tan fuera de serie como la de los uruguayos

Marosa di Giorgio y Julio Inverso, de los mexicanos Manuel Capetillo y Ulises Carrión, el peruano Gamaliel Churata, los bolivianos Arturo Borda y Jaime Sáenz, el guatemalteco Arqueles Vela, el colombiano Raúl Gómez Jattin, los hermanos Lamborghini de Argentina, el puertorriqueño José María Lima, los ecuatorianos David Ledesma Vásquez y César Dávila Andrade, los brasileños Roberto Piva y Wilson Bueno, ambos fallecidos este año, entre varios otros autores. O la de algunos poetas vivos que están en pleno trabajo escritural construyendo obras excéntricas, díscolas, rebeldes, únicas, como el salvadoreño Kijadurías, los cubanos Octavio Armand y Lorenzo García Vega, los uruguayos Roberto Echavarren y Eduardo Milán, el guatemalteco Francisco Nájera, el argentino Arturo Carrera, el ecuatoriano Roy Sigüenza, el dominicano León Félix Batista, el cubano José Kozer o incluso los ya casi centenarios Gonzalo Rojas y Nicanor Parra de Chile.”]

Hernández Otero, Ricardo Luis: “Para develar una tarja”. *La Jiribilla*. La Habana, 2010. [“Muestras quedan de la detenida lectura y revisión realizada por Lezama Lima, entonces asesor literario del Instituto, de varios de aquellos primigenios cuadernos, donde laboraron de modo activo y sobresaliente (cuantitativa y cualitativamente) otros miembros del ya para entonces extinto Grupo Orígenes: Fina García Marruz, Cintio Vitier y Lorenzo García Vega (este, trabajador del Instituto; los primeros, como colaboradores).”]

Jaime Caro, Gabriel (*Gadaka*): “Gabriel Jaime Caro y el Neoberraco americano”. *Churrunguis Tunguis*, miércoles 24 de febrero, 2010. [“Así nos vamos entendiendo entre semánticas que dejan de ser exclusivas de una academia para universalizarse. Un disfrute que hoy celebran poetas y escritores del Neobarroco como José Kozer, Eduardo Espina, León Félix Batista, Lorenzo García Vega, Roberto Echavarren, Jesús Blas Comas y los colombianos Carlos Enrique Ortiz, Julius, Santiago Pulgarín Mejía, Loli Cienfuegos, que junto a mí escribimos ahora el *Manifiesto del Neoberraco*.”]

Jiménez, Reynaldo: “Carlos M. Luis: la vida donde quiera que esté” (Entrevista). *Tsé-tsé*. Buenos Aires, octubre, 2003. [Sobre *Díaspora(s)* y Lorenzo García Vega]

Jiménez, Vicente: “Cintio Vitier y la reinención de Orígenes”. *Aguhla. Revista de Cultura*. Fortaleza, São Paulo (49), enero, 2006.

Jiménez, Vicente: “Lorenzo García Vega. *El oficio de perder*”. *Linden Lane Magazine*. Nueva York, (1-2): 3, primavera/verano, 2006.

Katchadjian, Pablo: “Taller de lectura y escritura de poesía” www.sociales.uba.ar/wp-content [“-poesía argentina del siglo XX: Leónidas Lamborghini, Osvaldo Lamborghini, Juan L. Ortiz, Susana Thénon, Héctor Viel Temperley, Néstor Perlongher, etc.; -poesía norteamericana del siglo XX: Charles Olson, e. e. cummings, Ezra Pound, T. S. Eliot, William Carlos Williams, John Ashbery; -nonsense: Cristian Morgenstern, Edward Lear, Lorenzo García Vega; -minimalismo/conceptualismo: Aram Saroyan, Vito Acconci, Ricardo Carreira; -la experimentación con métodos de escritura: Oulipo, Raymond Roussel, Joe Brainard, Georges Perec, Raymond Queneau; -la búsqueda de poesía donde no hay poesía: listas, enumeraciones, frases y textos encontrados, etc.”]

Kozer, José: “Homenaje a Lorenzo García Vega”. *Matanzas*. Matanzas, (2), 2011. [*Homenaje a Lorenzo García Vega* / “Bastón a siete geometrías nueve colores chillones / en mano y se tambalea porque / los tiempos actuales y las / constelaciones se tambalean. // Y sin embargo su sombra tanto en las paredes / como en el suelo permanece / todo el tiempo a medida que / avanza de habitación en / habitación erguida: hierática: / ¿qué, ajena a los reflejos, la / endereza? // Extenuado se sienta en el primer sillón a mano: / y pasa de la comadrita del / patio a la butaca del cuarto / a la banqueta alta (roja) del / comedor haciendo lo mismo / todo el tiempo, sentarse: / ojos vidriosos respiración / apenas y la cerviz doblada / por el peso de la edad el / calor brutal la necesidad / de no mirar astros ni / acontecimientos: nada / ajeno a su escritura le / incumbe una escritura / que de un año a la fecha / no traslada rimero de / palabras al papel. // Aún más extenuado después de la diaria construcción / *in mente* de la página página / y media que escribe para / verla irse borrando a medida / que la escribe cual el tatuaje / se borra al morir el cuerpo / sale a caminar por las calles / empedradas de su pueblo / natal pueblo de yaguas / jaboncillos jagüeyes el / caballo de madera de los / infantes y la potra que al / revés de los hechos del / mundo se monta al potro / ebúrneo o por exceso al / unicornio se le ve (lo ven / y lo saludan) (alzan los / sombreros de yarey) / pasar del brazo

de la / madre (a la derecha) / la cónyuge (a la / izquierda) no
imparte / Lorenzo García Vega / reparte y de la / distribución brotan
/ patacones platos / humeantes de yuca / con mojo mazos de /
tabaco pantalones / de dril con bajos se / dan vuelta donde el /
pueblo termina enfilan / de regreso cantando / (tres osamentas /
rumberas) cantan / tristuras y finuras de / la época va erguido /
Lorenzo astros a la / vista en correspondiente / equilibrio a su
propio / equilibrio y en lo que a / los tiempos que en su / momento
fueron aquellos / tiempos qué decir a qué / hablar o qué narrar.”]

Kozer, José: “Lezama: medir la luz en su balanza”. *Proyecto Patrimonio*, 2010. [“Hay poetas hispanoamericanos del siglo anterior que amo: los he leído y releído, cada uno en su zona de expresión, es un poeta que merece un sitio dentro de la poesía en lengua española de Hispanoamérica. De acuerdo: no le quito a ninguno el mérito ni el lugar. Y sin embargo, en muchos de esos poetas encuentro no una sino numerosas caídas retóricas que no tolero, incluso me irritan, me dan ganas de chillar diciéndoles pero por Dios a qué viene eso, si eres capaz de magníficos, extraordinarios versos, a qué viene esa bobería, esa banalidad, esa flojera en que el poema que has escrito, y publicado, ha caído. Nada que hacer, es así. Y siendo así, con todos mis respetos, me quedo con aquellos poetas que como Góngora (Quevedo no) Vallejo (no siempre) o entre los que todavía viven Gerardo Deniz o Lorenzo García Vega, al igual que Lezama, mantienen una consistencia y una calidad que siempre supera lo trivial”.]

Lage, Jorge L.: “Sin destino luminoso”. *Vercuba*, 1 de julio, 2011. [“Otra palabra clave es Playa. Frontera, territorio donde salir a flote. Por uno de los caminos de vanguardia, más temprano o más tarde llegamos a Playa Albina. No se puede remar más lejos. Allí está Lorenzo García Vega, un náufrago que habla solo, y si seguimos hablando de “poesía” es por inercia o mala costumbre. En otra orilla, Sigfredo Ariel se la juega alumbrando un poco el albinismo, poniéndolo a reaccionar con lo que aún queda de la luz bróder la luz: “Donde la crisis se duerme se levanta desayuna, casa que da al mar, hombre o mujer lo que tú quieras, posiblemente está Playa Amarilla. Otros le llaman arrecife. Otros la espera. Espera de no se sabe qué.” (“Escrito en Playa Amarilla”) En el mar, mientras tanto, decenas de poetas cubanos se ahogan página tras página.]

Lauro, Alberto: "Memorias y desmemorias de Cuba". *El Exégeta*, 5 de enero, 2011.

Lazo, Raimundo: *La literatura cubana. Esquema histórico (Desde sus orígenes hasta 1966)*. La Habana, Editora Universitaria, 1967.

Lesman, Robert: "The Motel's Trompe l'oeil: Repetition and Exile in Lorenzo García Vega's *Bicoca a pique*". *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*. (6-7): 1-24, Spring 2010.

Letras Libres: "Plural (1971-1976)". *Letras Libres*. www.letraslibres.com/index.php?art=23 Diciembre, 1976. ["*El Universal*, también de Caracas, publicó en diversas fechas, de julio a agosto, una serie de artículos y declaraciones en torno a la renuncia de los responsables de *Plural*. Lorenzo García Vega: "Lo importante es que con el sombrío suceso de *Excélsior* se cierra para nosotros la revista *Plural*, uno de los más importantes órganos culturales de Hispanoamérica... Esto es demasiado lamentable."]

Lezama Lima, Eloísa: *Una familia habanera*. Miami, Ediciones Universal, 1998.

Lezama Lima, José: ["Para Lorenzo García Vega"] "Primera glorieta de la amistad". [*Dador*]. *Poesía completa*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985, pp-329-330.

Lezama Lima, José: "Cuadernos de Apuntes (1939?-1958?)". *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*. Transcripción, selección, introducción y notas de Iván González Cruz. Madrid, Editorial Verbum, 2000. ["Lorenzo: -Los dos estudios sobre Rilke", p. 117; "Lorenzo G. Vega Sor Juana Inés de la Cruz / Esquilo. – Filosofía secreta. / Nro homenaje de "Sur". Emmanuel Mournier/ Sartre: teatro / Decameron (tomo 1ro)", p. 122; "Para Lorenzo García Vega" (versión manuscrita del poema homónimo de *Dador*), p.p. 126-127; "Libros prestados a Lorenzo G. V / SaintBeuve / Las Soledades / Grenier:- Hist. De la literatura francesa", p. 164.]

Lezama Lima, José: "Hay ellos y hay nosotros". *Revolución y Cultura*. La Habana, Época VI, (1): 4, enero-febrero, 2011. (Fragmento de «Me gusta saludar...», texto leído por José Lezama Lima el 24 de agosto de 1959 en el Palacio de Bellas Artes, en La Habana, para presentar el ciclo de conferencias *La poesía en los*

poetas de la nueva generación. El texto íntegro fue rescatado por *Casa de las Américas* No 195, abril-junio, 1994, pp. 89-91.) [“Dentro está, malhumorado, Lorenzo García Vega, que ya ha escrito *Espirales del Cuje*, uno de los mejores libros de la prosa cubana”.]

Lezama Lima, José: “Palabras de homenaje”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21/22): 16-17, verano/otoño, 2001.

Lezama Lima, José: “Ramón Meza: tersitismo y claro enigma” (Prólogo). Meza, Ramón: *Mi tío el empleado*. Málaga, Ediciones Dador, 1991. [“Todos debemos agradecer a Lorenzo García Vega el hallazgo de este primer bodegón anónimo de nuestra literatura. Anónimo y firmado, bodegón anónimo y claro enigma. Agradecerle también que no lo puso en una vitrina, sino en la mesa de las discusiones apasionadas, erizo sobre un mantel de seda. Diciembre y 1961.”]

Lezama Lima, José: “Un libro de Lorenzo García Vega”. *Tratados en La Habana*. La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1958.

Lezama Lima, José: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Prólogo de Eloísa Lezama Lima. Introducción de José Triana. Madrid, Editorial Verbum, 1998. [“Me preguntas por L. y su madre. Por su boda. Su matrimonio va entrando en esa zona de la costumbre que es su más firme sostén. Está trabajando con M. en la UNESCO, publicando la revista de ese organismo, preparando futuras ediciones de libros cubanos. Yo me he alegrado mucho del desenvolvimiento de su matrimonio, pues L. necesita siempre alguien que lo cuide, y eso únicamente lo pueden hacer una buena madre o una buena esposa. L. es muy indisciplinado pues con rapidez las cosas se le convierten en alucinación. Gana un sueldo bastante aceptable. Su esposa me parece fina, sencilla, hecha muy para él, dispuesta a darlo todo y a recibir lo que Dios quiera”, p. 51, 1961. / “La que también está muy graciosa es la hija de L. pero L. le ha dado muchos quebraderos de cabeza a su esposa, se enamoró de una empleada de la oficina, peo B., que es una muchacha excelente y que está muy enamorada de él, logró con la ayuda de Dios poner de nuevo su matrimonio a flote. L. luce muy nervioso y se mete en cada laberinto y después vira la cabeza muy asustado. Y así, hasta la otra, se caracola y luego se distiende”, p. 99, 1965. / “Ramona

Vega está en N. Y., pero no vive con el hijo, que vive con M. Lindner. Mis relaciones con el hijo se han deteriorado totalmente. No me ha escrito una carta desde que se fue. Es curioso como la gente puede borrar amistades de muchos años y olvidar lo que se hizo por ellos. Pero a mi edad las ingratitudes ya no se cuentan ni nos producen el menor accidente melancólico. Son cosas esperadas”, p. 171-172, 1972.]

Lezama Lima, José: *Diarios 1939-1949 / 1956-1958*. Compilación y notas Ciro Bianchi. La Habana, Ediciones Unión, 2001. [“Libros prestados a Lorenzo. / Quevedo / *Trilce – El satiricón – El doncel Erasmo – Herrera Reissig – Taller – G. de Torre – No. de Sur con Cabezas tormentosas*”, p. 87; “Libros prestados a Lorenzo: *Las olímpicas, De Profundis, Intenciones, Merli, Picasso, Rinaldini, La esencia del estilo gótico, Péguy: Pensamientos, La realidad y el deseo, Estética (Vasconcelos), Las flores del mal, El Ruiseñor.*”, p. 98] [Bianchi, Ciro: *Apéndice: “Asedio a Lezama Lima”, 'Del Curso délfico'*, pp. 161-164.]

Libertella, Héctor: “Lorenzo García Vega”. *Tsé-tsé*. Buenos Aires, (9-10), 2001.

Libertella, Héctor: *La arquitectura del fantasma*. Buenos Aires, Editorial Santiago Arcos, 2006 [Cuatro cartas a Lorenzo García Vega]

López Rivero, Sergio: “Con el miedo en el cuerpo”. *emilioichikawa*. 15 de marzo, 2011.

López Sacha, Francisco: “Aquí, allá y dondequiera” (Prólogo). VV.AA.: *Isla tan dulce y otras historias: Cuentos cubanos de la diáspora*. Compilación de Carlos Espinosa. La Habana, Editorial Letras cubanas, 2002. [F. L. S.: “Lo experimental, o mejor dicho, lo experimental puro, también tiene un sitio en esta colección. Lorenzo García Vega, el narrador más joven del grupo Orígenes, nos ha entregado una pieza imposible de catalogar. Este cuento o esbozo de un cuento recuerda por momentos a esos modelos desconcertantes de escritura de los que hicieron gala Virgilio Piñera y Ezequiel Vieta. La fuga del género y el intento de construir y desconstruir los elementos que lo integran, acercan al lector a una visión caleidoscópica de una historia que se niega a contarse y que exhibe su interioridad como un cúmulo de materiales dispuestos

para la mirada y no para la narración. Este cuento pretende sustituir con palabras la solidez y el color de un edificio, y su textura arquitectónica debe servir de base a un argumento que no aventura una línea de acción, ni siquiera una línea de sucesos, y mucho menos de desenlace. La voz del narrador es la única y certera guía en este laberinto. García Vega traspola al relato los valores no figurativos de la pintura y la arquitectura de vanguardia en una especie de ensayo real de las potencialidades que el lugar debe adquirir como foco de tensión. Este es un anticuento —si es que tal entidad existe— que confía su sentido a un problema futuro que todavía no se ha producido en el relato. Su autor nos dice con cierta ironía: miren, vean, observen, un cuento no es más que una escritura, un cuento no es más que una obsesión.”]

Lorenzo, Alejandro: “*Fuera de juego 30 años después*” (Entrevista a Heberto Padilla). *El Nuevo Herald*, Miami, 15 de febrero, 1998. [H. P.: “He conocido personalmente a Lorenzo García Vega, poeta que atacué en un artículo publicado en *Lunes de Revolución*. Amigos comunes insistían en que leyera a Lorenzo y yo a veces lo leía un poco por compromiso, o simplemente no lo leía. En fin, Lorenzo García Vega apareció ante mí como un ser humano sensible, lúcido y me conmovió. Aunque su literatura no sea la que me gusta hacer, es excelente. Y en estos tiempos que he visitado a esta ciudad, nos hemos visto y hemos compartido nuestras inquietudes literarias, momentos de la historia de nuestros respectivos destierros y, si se quiere, debo agradecer a Miami este reencuentro y esta reconsideración.”]

Luis, Carlos M.: “Antologías, diásporas poéticas y *Orígenes*”. *Cacharro(s). Expediente 1*, La Habana, julio-agosto, 2003.

Luis, Carlos M.: “Crónicas de un reencuentro”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21/22): 52-55, verano/otoño, 2001.

Luis, Carlos M.: “*Devastación del Hotel San Luis*, un ejercicio lúdico literario”. *El Nuevo Herald*. Miami, Mayo 11, 2008.

Luis, Carlos M.: “Mi amigo Lorenzo”. *El Nuevo Herald*. Miami, Domingo 13, noviembre, 2005.

Luis, Carlos M.: “Sobre Lezama, una vez más”. En: “Carlos M. Luis en París”. *William Navarrete*. Blog. 3 de junio, 2008.

Luis, Noemí: “Tarea para la casa”. *Tumiamiblog*. Blog, lunes, 19 de junio, 2006.

Machado, Nérvinson: “Mauricio Medo: «El concepto de autor ha sido disgregado hace rato»”. *Lóbulo temporal*. 13 de julio, 2011. [M. Medo.: “Libros como *Petites Poésies pour jours de pluie et de soleil*, de Edmond Jábés, toda la obra de Lorenzo García Vega, *los Papeles Salvajes de Marosa Di Giorgio* u otros como *Purgatorio*, de Raúl Zurita, *El Cutis patrio* de Eduardo Espina o *Demonia Factory* de Ernesto Carrión, son, constituyen, un desafío, y no para el lector, no interesa el lector, para lo que puede decir una escritura.”]

Macías, Juan Manuel: “Una charla de Juan Manuel Macías con Juan Andrés García Román”. *DVD Ediciones*. Barcelona, 4 de diciembre, 2011. [“a los españoles no les interesa la literatura escrita en nuestra lengua. Y no es una reclamación que se mire el ombligo. Hablo del español como lengua literaria y poética y pienso en Raúl Zurita, Watanabe, Lorenzo García Vega, Rafael Cadenas, Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela, Eduardo Milán, Martínez Rivas, Morábito... no son inferiores, sino superiores a un C. K. Williams (enorme poeta, eso no lo dudo) y sin embargo este último vende más que aquellos. ¿Por qué España es como es? Esa pregunta sí que es infinita. Pero eso que lo responda nuestro entrañable Vilas.”]

Manning, Sean: “The Power of the Indefinable: The Poetic Liberation of Juan Larrea and Lorenzo García Vega” (Inédito). [Sean Manning tradujo al inglés el cuento de L. G. V. “Siesta de hotel”, de *Cetrería del títere*. (*Pterodáctilo*. Department of Spanish and Portuguese, University of Texas at Austin, (10), Spring, 2011.)]

Manso, Geovannys: “Despiértame cuando llegue Eloísa con su hijo”. *Sentado en el aire*. (Blog de Juan Carlos Recio), Wednesday, August 25, 2010.

Martins, Floriano: “Carlos M. Luis y la trascendencia de los cánones (entrevista)”. *Agulha. Revista de Cultura*. Fortaleza, São Paulo, (27), agosto, 2002.

Martins, Floriano: “Surrealismo, Cuba, revistas&antologías: diálogo con Fernando Palenzuela”. *Agulha. Revista de Cultura*.

Fortaleza, São Paulo, (53), sep.-oct., 2006. [F. M.: “(...) un notable poeta y escritor cubano, mi amigo Lorenzo García Vega, quien siempre ha rechazado el surrealismo, autor de una excelente obra muy personal que admiro y respeto, aunque la misma resulta inclasificable. Un poeta suramericano me comentaba hace unos días, por correo electrónico, que después de todas las “invectivas antisurrealistas” presentes en sus libros, a Lorenzo le debe haber parecido un gazapo patafísico muy divertido figurar como surrealista, algo que él nunca fue, es, ni será. Esto último se lo atribuyo a desinformación que recibiste en tus investigaciones cuando preparabas el libro”. / R. P.: “Se pensarmos em aspectos como as enumerações caóticas, o humor negro, aquele tipo de fricção de imagens simultâneas, que encontramos na poesia de García Vega, me parece que ele soube muito bem mesclar as tensões que definem tanto surrealismo quanto cubismo, e aí já teríamos uma razão suficiente para sua inclusão em minha antologia”.]

Mascaró, Roberto: “Una entrevista” (Ida Vitale). Dossier. Poeta en Residencia.

cedros.residencia.csic.es/docactos/4398/.../dossier_de_prensa04398002.pdf Residencia de Estudiantes. *El País. Cultural* (2005), noviembre, 1993. [“R. M.: ¿Cómo describirías la situación de la poesía en Uruguay? I. V.: ¿Qué debo entender por «en Uruguay»? No me gusta esa disunción con la que las dictaduras estigmatizan lo que escapa a su control: durante el franquismo, la llamada «España peregrina» no existía dentro. Milosz desapareció de Lituania, Nabokov de la ex URSS, Cabrera Infante, Arenas, Florit, Lorenzo García Vega y otros muchos, de Cuba”]

Matanzas. Matanzas, (2), 2011 [“El colectivo de la revista artístico-literaria *Matanzas* se anticipa a La Noche de los Libros. Como antesala de lujo se presentará a las 2 de la tarde de este 1^{ero} de julio en la Galería de Arte Pedro Esquerré el segundo número del 2011 de esta magazine, que dedica su dossier homenaje a uno de los más relevantes poetas de América: Lorenzo García Vega. En este reconocimiento matancero se incluye una breve correspondencia entre el poeta y editor Alfredo Zaldívar y el propio García Vega; una entrevista de Alfredo Asensi a Vega, en torno a sus últimos trabajos; comentarios de Rito Ramón Aroche sobre *Vilis*, un libro de Lorenzo publicado en Miami en 1998 y unas palabras de José Kozer.”]

Medina Portillo, David: “*La fiesta innombrable*, de Nedda G. de Anhalt, Víctor Manuel Mendiola y Manuel Ulacia”. *Vuelta*. (192), noviembre, 1992.

Méndez, Roberto: “El centenario de Ramón Meza”. *Habana Radio*. 17 de junio, 2011. [“Tras su muerte en 1911 su obra cayó prácticamente en el olvido hasta 1960 cuando el escritor Lorenzo García Vega lo incluyó en su *Antología de la novela cubana*, editada por la Dirección General de Cultura.”]

Miraball Llorens, Elizabeth y Velasco Fernández, Carlos: “César López. De este lado está el poeta” (entrevista). *Cuba Ahora*, año XI, 5 de mayo, 2011. [C. L.: “La última moda ahora es Lorenzo García Vega, porque es el antagonista.”]

Mora, Vicente Luis: “Entrevista a Olvido García Valdés”. *Diario de lecturas*, miércoles 10 de octubre, 2007. [O. G. V.: “*Dos poetas iberoamericanos que le interesen*. -No puedo decir sólo dos; además, ni siquiera pide que estén vivos. Voy a ir diciendo algunos, según salen: Vallejo, Martín Adán, Lezama, Gabriela Mistral, Gilberto Owen, Haroldo de Campos, Juan L. Ortiz, Jaime Saenz, Jorge Eielson, Blanca Varela, Carlos Martínez Rivas, Arnaldo Calveyra, Ida Vitale, Lorenzo García Vega, Olga Orozco, Viel Temperley (se lo debo a *Las ínsulas extrañas*, no lo conocía), Eduardo Milán, Arturo Carrera, Mirta Rosenberg, Daniel Samoilovich, Liliana García, Mercedes Roffé, José Watanabe... Aparte de las preferencias personales, con América hay que tener en cuenta las lagunas, que me parecen enormes –es mucho más lo que desconocemos que lo que conocemos. Por qué me interesan. Cada uno por lo suyo. Por una lengua suya. Que compartimos todos, pero que es sólo suya. ¿En qué se parece la lengua de Vallejo a la de Lezama, más allá de que los dos escriben en castellano? En nada. ¿Qué tiene que ver la lengua (el mundo) de Eielson con la (el) de Lorenzo García Vega? Nada; son planetas distintos. ¿Qué tiene que ver la lengua (el mundo) de Carlos Martínez Rivas con la (el) de Olga Orozco...? Me interesan por eso, por todo lo que me dan: se trata de un puro amor interesado. (Y es bien raro, si se piensa, que la misma palabra –poesía– la usemos para lo que hacen todos ellos –y para lo que hizo Homero y Garcilaso y Juan de la Cruz-.)”]

Morejón Arnaiz, Idalia: “*Újule*. Revista de Arte y Literatura. Miami, n. 1-2, verano y otoño, 1994, 148 p.”. *Unión*. La Habana,

Año VII (19): 93-94. Abril-junio, 1995. [Carlos Victoria: “El poeta Esteban Luis Cárdenas, uno de los mejores del exilio, presentaba a los 49 años su primer libro, escrito en Cuba en los años 70 y publicado ahora gracias a los amigos, que pagaron la edición. Poca gente conoce a Esteban Luis Cárdenas. Allí estábamos los escritores ignorados de siempre, en un local de clases de ballet en La Pequeña Habana, que el generoso dueño había prestado. El acto tuvo un aire improvisado, muy a tono con nuestra trayectoria, que se ha trazado al garete. Esteban, inválido y prácticamente ciego por la secuela de varios accidentes, leyó algunos poemas. De repente Lorenzo García Vega, sin preámbulos, sin decir quién era él, pidió permiso para leer un homenaje a la poesía de Esteban. Con voz temblorosa, leyó su texto escrito a mano en unas páginas de libreta llena de tachaduras. Y Esteban, que nunca había visto a García Vega, no supo quien era aquel anciano que le rendía tributo. Muchos en el público tampoco supieron quien era él. O sea, uno de los mejores escritores de *Orígenes* leyó de forma anónima un elogio a un poeta desconocido, en un local un poco oscuro, un poco raro para esa ceremonia, porque fue imposible conseguir otro sitio para que un excelente poeta del exilio presentara su libro. Fue un instante de grandeza. Esa escena representa para mí todo el valor de *Orígenes*: el amor incondicional a la poesía, que se levanta sobre la indiferencia y la vulgaridad. La veneración ilimitada por los misterios del lenguaje. La confianza en que más allá de nuestras pequeñeces, de nuestra incorregible sensación de fracaso, tomar en serio la literatura no es un acto gratuito. Para mí y para mi generación, si es que existe mi generación, eso es *Orígenes*: la fe en que la escritura puede justificarnos”.]

Morejón, Idalia *et al* (Adriana Kanzepolsky, Efraín Rodríguez Santana, Daniel García, Marcelo Bonvicino y varios estudiantes): “Una conversación con Rolando Sánchez Mejías”. *Penúltimos días*, junio 19, 2008. [R. S. M.: “Lorenzo García Vega, que se siente casi como de *Diáspora(s)*...”]

Morejón, Idalia: “El grupo *Diáspora(s)*: nacionalismo, neovanguardia y experimentación”. *Diario de Cuba*. 27 de julio, 2011. [“se posicionan como herederos del grupo *Orígenes*, pero como antítesis, o sea, herederos de la disidencia origenista encarnada en la figura y la obra de Virgilio Piñera y de Lorenzo García Vega, cuya obra no obedece a nada de aquello que el origenismo consideró como sagrado. Su libro más polémico, *Los*

años de Orígenes, es precisamente eso: una labor de desacralización. De ahí que haya sido adoptada por los poetas de Diáspora(s), imbuidos de una nueva visión.”]

Moreno, María: “La mujer: ese oscuro objeto de Gonzalo Rojas”. *Página 12*, viernes 13 de mayo, 2011. [“El poeta Lorenzo García Vega, que se midió con Gonzalo Rojas durante un congreso de poesía en Caracas, lo hizo con astucia cubana. En su autobiografía recuerda haber estado preocupado: le tocaba leer después de Rojas, que había sido recibido y despedido con los rituales bravos y puestas de pie para aplaudir (el mismo García Vega lo había hecho desde la platea, quedando demostrada su primera astucia). Había elegido leer un fragmento de *Palíndromo en otra cerradura. Homenaje a Duchamp*, en cuya escritura imitaba el recurso de las barras usado por su homenajeado. Una coma se marca con la pausa y el continuum. Pero ¿cómo leer una barra? Se le ocurrió decir palito cada vez que se encontraba con una barra. Un ejemplo: “Mirar un poco más, mirar mariposas de la infancia. Palito. Como un mercurio que hiciera posible la destilación. Palito”. Una vanguardada, pero eficaz. Antes, Lorenzo García Vega había realizado frente al público un ejercicio de respiración que consistía en inclinarse hasta tocarse los pies, lo que el público, confundiéndolo con una reverencia, aplaudió a rabiar. Luego volvió a erguirse para declamar una frase del Che: “El deber de los intelectuales es suicidarse como clase”. Nuevo fervor, aplausos. En el duelo de la isla contra la montaña, lo astuto fue mostrarse decididamente abajo y ante esa enorme torrencialidad vital de Gonzalo Rojas, siquiera mencionar un suicidio, aunque más no fuera de clase. Las armas fueron, puede decirse, que chinas, ya que Gonzalo Rojas leyó su célebre *Pareja acostada en esa cama china largamente remota* y García Vega respondió con palitos.”]

Muñoz, Gerardo: “El Lezama Lima de la Familia Habanera”. *Puente Ecfático*. Blog., lunes, 18 de agosto, 2008.

Muñoz, Gerardo: “Juan Carlos Martínez: *The Painter of Cuban Ballads*. Miami, Cernuda Art, 2010.”, en “Cinco libros (ensayos) cubanos del 2010”. *Puente Ecfático*. Blog, miércoles, enero 12, 2011. [“Tanto Carlos M. Luis como el poeta Lorenzo García Vega, por citar dos nombres, se han ocupado de empobrecer una figura de la historia intelectual cubana [Carlos Enríquez] que sin dudas merece mucho más reconocimiento (y no solo en sus obras

pictóricas, sino también, como ha señalado en el pasado Duanel Díaz, en sus novelas rurales) y estudio entre nosotros”.]

Muñoz, Gerardo: “Lorenzo García Vega, el Poeta en el Publix”. *Puente Ecfático*. Blog, diciembre 21, 2008.

Navarrete, William: “Acuso recibo”. *William Navarrete*. Blog. 10 de agosto, 2008. [“Lorenzo García Vega se erige aquí como representante de un tipo de literatura apta para arqueólogos que descifran las tablillas cuneiformes de la Mesopotamia del 3 500 adC. Como se dice en francés: *voué à l'échec* (condenado al fracaso).”]

Néspolo, Matías: “Barataria destapa el otro «boom» latinoamericano”. *Ediciones Barataria, isla-barataria.blogspot.com/* 28 de octubre, 2009. [“Carola Moreno apuesta por los abuelos rebeldes del «boom» latinoamericano con su nueva colección de bolsillo «Humo hacia el sur». Precursores como el chileno Juan Emar o el peruano Martín Adán asaltan el catálogo de Barataria. Raros, incomprendidos y muchos de ellos todavía desconocidos fuera de sus países de origen. «Fueron malditos involuntarios, porque nadie entendía lo que estaban haciendo», dice la editora de Barataria, Carola Moreno. Se refiere a Juan Emar, Martín Adán o Macedonio, los grandes nombres de la vanguardia latinoamericana cuyo legado aún hoy permanece oculto. Moreno recupera esos nombres, junto a otros como el cubano Lorenzo García Vega o el guatemalteco Luis de Lión, en su nueva colección en formato económico (10 euros) Humo hacia el sur. «Todavía se tiene la idea errónea de que el boom latinoamericano surgió de la nada. La idea de esta colección es dar a conocer a los precursores de esa explosión literaria, los que la propiciaron», explica.”]

Nuez, Iván de la: “La semana en una imagen”. *Diario de Cuba*, 7, de abril, 2011. [“De una u otra manera, casi todo en este mundo está diseñado para los ganadores; lo que no deja de ser una situación curiosa, pues son poquísimos. Entre tantos cursos de postgrado y tantos manuales para emprendedores que alientan la mística del triunfo, no estaría mal que, alguna vez, se nos enseñara a perder. Tal es el legado de Lorenzo García Vega en su biografía circular, titulada, precisamente, *El oficio de perder*. Un oficio bastante más complejo que el hecho circunstancial de haber perdido una

"competencia". Porque lo tratado allí no es un desenlace puntual, sino un destino —un rumbo en el sentido náutico que tiene, también, la palabra *derrota*. *Saber perder* es, por otra parte, la más reciente novela de David Trueba. Está situada en las antípodas del libro de García Vega, pero coincide, algo, en concebir la derrota como un ancla persistente de la que no pueden zafarse los sueños.”]

Otoniel Rosa, Luis: “Otoniel reseña a Margarita Pintado y Lorenzo García Vega (Puerto Rico y Cuba)”. *El Roommate*, febrero 22, 2011.

Palenzuela, Fernando: “Imagen del reverso”. García Vega, Lorenzo: *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas. Fragmento de una Construcción 1936*. Miami, Colección La Torre de Papel, Poesía, 1993. [“Imagen del reverso. *Lorenzo García Vega, / Reclinado en su sillón verde, / Contempla la playa albina, / El tiempo como un lagarto de cenizas, / La oscuridad que pasa: / Las provocaciones de lo insólito / En la claridad inhabitable, / Más allá de todo lo elegido / Ya ha escuchado lo oscuro. / Cielo abajo. / Inasible. / El primer sol, la última luna.*”]

Pancrazio, James J.: “La temporalidad del canon: la narrativa y la poesía en Cuba”. *Cuban Studies*. (37), University of Pittsburgh, USA, pp. 116-117, 2006.

Parajón, Mario: “Prólogo”. García Vega, Lorenzo: *Ritmos acribillados*. Nueva York, 1972.

Pardo, Carlos: “José-Miguel Ullán”. (Entrevista). *Poesía digital*, [“*Usted ha prestado mucha atención, tanto en su escritura como en las tareas de edición, a la poesía hispanoamericana. ¿Cree que seguimos sin tener ni idea de lo que sucede en nuestro idioma al otro lado del Atlántico?* Creo, desde luego, que la escritura de poetas fundamentales no ha germinado entre nosotros. Pienso en Jaime Saenz, Martín Adán, César Moro, Eielson, Gorostiza, Owen... Y en autores aún vivos, como Nicanor Parra, Lorenzo García Vega, Orlando González Esteva, José Kozler, Gerardo Deniz, Coral Bracho o Eduardo Milán.”]

Parra, Guillermo: “Lorenzo García Vega”. *Venepoetics*, 13 de enero, 2006.

Parra, Guillermo: “*Los años de Orígenes*”. *Venepoetics*, 9 de julio de 2006.

Paz, Luis de la: “*Inestable*” (Sobre Pablo de Cuba). *La Revista del Diario*, 7 de julio, 2011. [“Durante un tiempo conceptué las complejas formas con que algunos escritores cubanos contemporáneos se expresan, como resultado de circunstancias políticas (represión intelectual y hasta autocensura). Pero ya no estoy tan seguro de que eso sea así, al menos como factor único. Tiendo a pensar ahora en una predisposición, más bien en un desprendimiento lingüístico, que tiene su trono en las voces de José Lezama Lima, en primer lugar, y de Lorenzo García Vega, quizás este último el más lezamiano de todos los antilezamianos. De manera que los seguidores del Maestro (para ser justo, de los Maestros), han encontrado en la asmática cadencia de Lezama y en las complejas construcciones de ambos, el camino a seguir para intentar alcanzar su definición mejor.”]

Pérez Olivares, José: “Alcanfor y diente de perro” (Sobre *El oficio de perder*). *Renacimiento. Revista de Literatura*. Sevilla, (47-50), 2005.

Pintado Burgos, Margarita: “«Abstract duck», un poema visual para Lorenzo” (iphone film de Margarita Pintado). *Ping Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar)*. Tuesday, february 1, 2011.

Pintado Burgos, Margarita: “Desvíos y desvaríos de un escritor no-escritor: Lorenzo García Vega y la antiescritura”. *18th Colloquium on Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Linguistics Department of Spanish and Portuguese, The University of Texas at Austin, “Merging Textualities, Emerging Paradigms in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Linguistics”*, November 13th-14th, 2009. www.scribd.com/doc/.../18th-Colloquium-Final-Program

Pintado Burgos, Margarita: “El otro *Orígenes*: negación y reverso”. *La Habana Elegante*, segunda época, (47), primavera-verano, 2010.

Pintado Burgos, Margarita: “Lorenzo García Vega, homenaje a sí mismo: el diario y la memoria de la resistencia” (fragmento). *Inactual*, 2 de diciembre de 2010.

Pintado Burgos, Margarita: “Lorenzo García Vega: Por una anti-escritura”. *Inactual*. Blog de Pablo de Cuba Soria, 20 de octubre de 2010.

Pintado Burgos, Margarita: “Lorenzo García Vega: un paisaje imposible”. *Diario de Cuba*. Madrid, 31 de marzo, 2012.

Pintado Burgos, Margarita: “Margarita reseña a Lorenzo García Vega (Cuba)” (Sobre *Son gotas del autismo visual*. Mata-Mata, 2010) *El Roommate*, blog, febrero 17, 2011.

Polanco, Belén: “El cubano Lorenzo García Vega habla de su 'oficio de perder' en el exilio”. *ADN.es*, 19 de abril, 2009.

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

Ponte, Antonio José: “El más exiliado de los exiliados”. *La Nación*, sábado 20 de octubre, 2007.

Ponte, Antonio José: “Los malditos años de Orígenes”. *La Nación*, Buenos Aires, 2005.

Ponte, Antonio José: “Mapping Orígenes: On Antonio José Ponte's *El libro perdido de los origenistas*”, en VV.AA.: *Cuba and New Origenismo*. Compilación, introducción y notas de James Buckwalter-Arias, Nueva York, Tamesis, 2010.

Ponte, Antonio José: “Por *Los años de Orígenes*”. *Unión*. La Habana, VII (18): 45-52, enero-marzo, 1995.

Ponte, Antonio José: “Prólogo” en García Vega, Lorenzo. *El oficio de perder*. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2005, y en *La Habana Elegante*. Revista digital, (38), verano, 2007.

Ponte, Antonio José: “Un cultivador del *stapstick*”. *Cubaencuentro*. *Encuentro en la Red*. Periódico digital, 2008.

Prado, Carlos: “José-Miguel Ullán” (entrevista). *Poesía digital*, años 5 [J. M. U.: “Creo, desde luego, que la escritura de poetas fundamentales no ha germinado entre nosotros. Pienso en Jaime Saenz, Martín Adán, César Moro, Eielson, Gorostiza, Owen... Y en autores aún vivos, como Nicanor Parra, Lorenzo García Vega,

Orlando González Esteva, José Kozer, Gerardo Deniz, Coral Bracho o Eduardo Milán”.]

Prats Sariol, José: “Bochinche, actual canon literario cubano”. *emilioichikawa*, jueves, septiembre 17, 2009. [“Lo sensato es considerar a García Vega (1926), según un sentido cronológico — no de poética autoral y sí estilístico—, dentro de la generación siguiente: los nacidos alrededor de 1930, por tomar una fecha en el medio. Lezama nació en 1910, dieciséis años antes, que en la juventud resultan abrumadores. En la generación siguiente el lenguaraz poeta exiliado no es una figura menor sino imprescindible, se aprecia mejor. Lamentablemente, el tema de su fértil influencia en algunos poetas jóvenes, tiene más de “deicidio” contra el espíritu teleológico origenista (sobre todo contra Cintio Vitier) que de asimilación de un iconoclasta talentoso. En la historia de la literatura cubana a este surrealista tardío prefiero leerlo junto a Heberto Padilla (1932), y ya sin fecha —como sugiere Jorge Luis Arcos— junto a la agridulce locura de Manuel de Zequeira y Arango (1764-1846)”.]

Prats Sariol, José: “Gaztelu: entre la epístola y el evangelio”. *Vitral* (58), año X (58), nov.-dic., 2003 [“no así para Lorenzo García Vega y su pamplinoso, resentido libelo *Los años de Orígenes*”.]

Princeton University Library. Manuscripts Division: “Enrique Fierro and Ida Vitale. Papers, 1935-2008 (bulk 1980-2008): Finding Aid / C1249”. findingaids.princeton.edu/getEad?eadid=C1249&kw= [Referencias a textos de Lorenzo García Vega: “Encuentros con Héctor Libertella”, y otros]

Prom, Patricio: “Prólogo”. García Vega, Lorenzo: *Vilis y Palíndromo en otra cerradura (homenaje a Duchamp)*. Sevilla, Ediciones Barataria, 2011. [Ediciones Barataria: “*Vilis y Palíndromo en otra cerradura (homenaje a Duchamp)* son dos libros que representan perfectamente la vanguardia literaria latinoamericana y la estética de uno de los más grandes escritores cubanos de esa vanguardia. Ambos son bitácoras de sueños llevados al plano de la ficción, libros experimentales de difícil catalogación genérica. En *Vilis* nos encontraremos con una ciudad imaginaria, ciudad de múltiples barrios. *Palíndromo en otra cerradura*

(*homenaje a Duchamp*) recrea el paisaje degradado de Playa Albina (Miami), lugar donde vive actualmente el autor.”]

Pterodáctilo: “Entrevista a Rafael Rojas”. *Pterodáctilo. Revista de arte, literatura, lingüística y cultura*. Department of Spanish and Portuguese. The University of Texas at Austin, (6), Spring, 2009. [«De manera que la reivindicación de *Orígenes* se produjo como una clara voluntad de reforzar la legitimación del Estado cubano. Y eso produjo una reacción de parte de toda nuestra generación. Unos tuvieron una reacción más radical yo diría, como es el caso de Rolando Sánchez Mejías, que propuso un abandono total del legado de *Orígenes* una vez que el Estado cubano comenzó a incorporarlo. Hubo otros escritores que se separaron fuertemente de la corriente nacionalista y católica del origenismo y buscaron más bien identidades con las disidencias de *Orígenes*, como Virgilio Piñera o Lorenzo García Vega (estoy pensando en el caso de Antonio José Ponte); y yo creo que otros lo que intentamos fue complejizar lo que Vitier llamaba “el mensaje central” de *Orígenes*, o sea, tratar de entender que en *Orígenes* había diversas poéticas, diversas poéticas de la propia historia de Cuba, que es lo que yo trabajo en *Motivos de Anteo*»]

Revista Ping Pong: “Ángel Cerviño (Presencias reales: poesía española actual)”. *Revista Ping Pong*. Santo Domingo, 19 de mayo, 2011. [*Revista Ping Pong* ¿Qué relación mantienes con la poesía latinoamericana? Ángel Cerviño- Soy un ferviente y apasionado lector de poesía hispanoamericana, de hecho creo que si hubiera que bucear entre las influencias más claras en mi propio trabajo, aparecerían sobre todo poetas hispanoamericanos: Rodrigo Lira, Juan Luis Martínez, Lorenzo García Vega, Jorge Eduardo Eielson, Raúl Zurita, Mario Santiago Papasquiaro (el inolvidable Ulises Lima de Bolaño), o el nadaísta Jaime Jaramillo Escobar. Creo que movimientos sesenteros como el Nadaísmo colombiano, el Infrarrealismo mexicano, y buena parte de la escena poética chilena de lo años 70-80 (Lihn, Lira, Martínez, Zurita, el siempre joven Parra) han inyectado a la poesía hispanoamericana unos aires de modernidad que hasta hace bien poco se echaban en falta en la poesía hecha en España.”]

Revista Ping Pong: “Izaskun Gracia (Presencia reales: la poesía española actual)”. Santo Domingo. 5 de julio, 2011. [*Revista Ping Pong* ¿En estos momentos conoces o tienes referencias de la poesía

dominicana y/o caribeña? Izaskun Gracia -De la República Dominicana he leído a Domingo Moreno Jimenes y José Alejandro Peña. Dentro de la poesía caribeña, he leído, sobre todo, a autores cubanos, como Octavio Armand, José Kozér, Damaris Calderón, Lorenzo García Vega, Soleida Ríos... De otros países caribeños, he leído a Tania Montenegro (Nicragua), Luis Chaves (Costa Rica)...”]

Revista Ping Pong: “Juan Andrés García Román (Presencias reales: la poesía española actual)”. *Revista Ping Pong*. Santo Domingo, 17 de mayo, 2011. [“Cuba me interesa mucho. Lorenzo García Vega o Reina María Rodríguez son maestros”.]

Revista Ping Pong: “Pablo López Carballo (Presencias reales: la poesía española actual)”. *Revista Ping Pong*. Santo Domingo, 16 de junio, 2011. [“Sigo a autores como Lorenzo García Vega, Reina María Rodríguez o José Kozér...”]

Revista Ping Pong: “Daniel Bencomo (Presencias reales: la poesía mexicana actual)”. *Revista Ping Pong*. Santo Domingo, 4 de septiembre, 2011. [*Revista Ping Pong*: “¿Cuáles opinas que son los referentes literarios a los que miras en tu poética? Daniel Bencomo: Siempre cambian, aunque me agrada muchísimo la intención de volver un poema una entidad inacabada, abierta a distintas lecturas, cuyo hablante lírico es más complejo que un simple ego; me gusta que además el poema se muestre —como la poesía de toda época— como un dispositivo inteligente y humanamente difícil: como ejemplos entre muchos otros y muy distintos entre sí, pienso en Adam Zagajewski o la obra más reciente de Lorenzo García Vega.”]

Rodríguez Blanco, Ormani: “Se trata de perder” (Sobre *El oficio de perder*). *Bifronte*, año 1 (I): 12, 2005.

Rodríguez Santana, Efraín: “De todas las ciudades del mundo, São Paulo. Y de São Paulo, estos rincones”. *Diario de Cuba*, 24 de agosto, 2011. [«En uno de sus eventos internacionales conocí a Lorenzo García Vega y su esposa Marta, fueron días inolvidables, con ellos recorrí la ciudad, pude escuchar a Lorenzo, lo vi comer opíparamente y tomar unas deliciosas caipirinhas de "pinga". São Paulo me brindó la posibilidad de estar con el poeta vivo más grande de la poesía cubana.»]

Rodríguez Sardíñaz, Orlando (Rossardi) y Barquet, Jesús: “Poesía cubana”. *cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_08/pdf/literatura11.pdf*.

Rodríguez, Antonio Orlando: “Los autores 'indies' de la literatura cubana”. *El País*, sábado 25 de julio, 2009. [“En la literatura cubana del exilio también hay creadores con el cada vez más infrecuente don de no parecerse a nadie. El más notorio es Lorenzo García Vega, el benjamín del grupo Orígenes, autor de *Los años de Orígenes*, *No mueras sin laberinto*, *El oficio de perder* y otras obras. Salió de La Habana en 1968 y, después de vivir en Madrid, Nueva York y Caracas, terminó radicándose en Miami, un lugar que, según su experiencia, puede volver microscópica a la gente. Su vocación cubista, su sintaxis desafiante y su peculiar concepción del acto de escribir lo convierten en un poeta y narrador casi fantasmagórico, difícil de vincular con un estilo o movimiento. / Ganador en 1952 del Premio Nacional de Literatura, portero de Gucci en Manhattan y bag boy de la cadena de supermercados Publix en Miami, García Vega ha sido quizás el más persistente de nuestros autores; un "no-escritor" -según su autodefinición- alérgico a la farándula literaria, un hueso a veces duro de roer (de leer) hasta para los avezados.”]

Rodríguez, Reina María: “Las sobras de un sublime cadáver”. *El País / Babelia*. Madrid, sábado 22, agosto, 2009. [“la mirada desde un motel es una ilusión de ver, todavía, una nueva perspectiva para Lorenzo García Vega, que a sus años, sabe que lo actual no tiene edad, no tiene presente, y busca más un modo de ver que un ser”.]

Rojas, Rafael: “Chapter 6. El Derecho de Nacer: Legitimidad, historia y literatura en Cuba (1952-1976)”. VV.AA.: *Cuba Futures: Historical Perspectives*. (www.scribd.com/doc/61997769/64/Chapter-6), Edited by M. Font. Bildner Center for Western Hemisphere Studies, pp. 134-137.

Rojas, Rafael: “El joven poeta lector”. *Libros del crepúsculo. Filosofía, historia, literatura y política*. Blog de Rafael Rojas, jueves 21 de octubre de 2010,

Rojas, Rafael: “La interpretación histórica de la literatura”, *Libros del crepúsculo. Filosofía, historia, literatura y política*. Blog de Rafael Rojas, viernes 22 de octubre de 2010.

Rojas, Rafael: “Newton huye avergonzado”. *República de las Letras*. Madrid (114): 59-71, octubre, 2009. (Este texto, en lo que atañe a Lorenzo García Vega, es más amplio que el contenido en su libro *Motivos de Anteo*. Ed. cit.)

Rojas, Rafael: “Tomás Estrada Palma en *Paradiso*”. *Libros del crepúsculo. Filosofía, historia, literatura y política*. Blog de Rafael Rojas, viernes 5 de noviembre de 2010.

Rubio, Alejandro: “Oswaldo Reynoso. *En octubre no hay milagros*”. *Inrocks libros*, 27 de enero, 2010. [“esta novela es una demostración elegante de que en Latinoamérica la triangulación astronómica de vanguardia, realismo y estructura social ha creado una literatura única y apetecible; Reynoso se suma a una lista de nombres entre los que se cuentan Reynaldo Arenas, Andrés Caicedo, Lorenzo García Vega, Gonzalo Millán, Lucho Hernández, Fernando del Paso, Juan José Saer, Manuel Puig: escritores de los 60 y 70 (con la excepción de García Vega, un adelantado y un sobreviviente, un sonriente galápagos) crispados por la primera ola de globalización cultural, la excentricidad de sus escrituras y el mentís craso de un continente oprimido por el autoritarismo cívico-militar.”]

S/A: “Algunas cuestiones sobre César Aira” (Entrevista a Laura Estrin). *Escrito en las mangas*, 20 de abril, 2011. [“como dice Lorenzo García Vega: 'el que no entiende es porque es muy bruto. Y, ya se sabe, casi todo el mundo es muy bruto'...”]

S/A: “*Erogando trizas donde gotas de lo vario pinto*. Lorenzo García Vega. Ediciones La Palma”. *Ediciones La Palma*. www.edicioneslapalma.com/libros/vega [Margarita Pintado Burgos: “García Vega escribe dentro de una tradición postvanguardista esmerada en la creación de textos que, siguiendo las palabras de Gilles Deleuze, se brindan únicamente a la experimentación, y no a la interpretación”] [“LORENZO GARCÍA VEGA (Jagüey Grande, Cuba, 1926) es el más atípico representante –así como uno de los más acerbos críticos– del llamado Grupo Orígenes fundado por José Lezama Lima, y uno de los autores más lúcidos y singulares de toda la literatura cubana. Su trabajo comprende libros de poesía, ensayos, novelas, diarios y memorias, si bien difícilmente se atiene a clasificaciones de naturaleza genérica.”]

S/A: “Fina García-Marruz y el resplandor del mar”. *Proceso.com.mx*. 21 de mayo, 2011. [“Fina García Marruz no es, como se ha dicho, la última sobreviviente del grupo reunido por José Lezama Lima en torno a la revista *Orígenes* (1944-1956), pues en Miami se encuentra Lorenzo García Vega. Hasta edad muy avanzada, García Vega se ganó la vida con un trabajo insólito para una persona de su prestigio y de sus años: cerillo en un supermercado. Se ignora si esta circunstancia se debió a un abandono por parte de las instituciones del exilio que bien pudieron ayudarlo, o si el escritor prefirió la libertad muy lezamiana de no tener a nadie a quien deberle nada.”]

S/A: “*Inestable* (Ed. Silueta, Miami), de Pablo de Cuba Soria (Poesía)”. *Miami Crítica*, julio, 2011. [“En definitiva, la postmoderna popularidad de las formas del arte desmiente la especialización de la sensibilidad artística; pero la construcción es otra cosa, y Pablo no surge de la nada sino en medio de un valle fértil, donde la experimentación y el retruécano ya son el canon; un resultado que responde a la progresión del más auténtico surrealismo, con figuras canónicas como Don Lorenzo García Vega y José Kozer.”]

S/A: “La poesía visual a través de la palabra de Lorenzo García Vega”. *ABC*, miércoles, 6 de mayo, 2009.

S/A: “Lorenzo García Vega”. *EcuRed*. www.ecured.cu/index.php/ [“Escritor cubano. Se le considera entre «raros» de la literatura de habla hispana. Desde que en 1948 publicara el poemario *Suite para la espera* (La Habana, Ediciones Orígenes) comenzó a revelarse lo que hoy resulta una escritura enrarecida, extraña, burlona de torpes encasillamientos.”]

S/A: “*No mueras sin laberinto*. Lorenzo García Vega. Bajo la Luna”. [“Leer la poesía del cubano Lorenzo García Vega - integrante más joven del mítico grupo Orígenes y miembro del consejo de redacción de la revista de ese mismo nombre, creada y dirigida por el no menos mítico Lezama Lima- es sumergirse en un laberinto, la mayor de las veces onírico, y dejarse llevar por el desconcierto que provoca la sorpresiva y extravagante asociación no sólo de imágenes sino de reflexiones. Su obra parece construida en el sentido arquitectónico, como un juego para armar pautado por observaciones minimalistas y recuerdos semejantes a piezas o caja

que se engarzan con la libre y rigurosa arbitrariedad de alguien que descubre el orden que reside en el caos.”]

S/A: “Orígenes in Context”. *Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies*. The University of Texas at Austin, 2003. [“Lorenzo García Vega may be the most powerfully acerbic underground writer in Miami today, a type of "secret" cult poet read mostly by small postmodern intellectual communities in Habana, Caracas, and Buenos Aires.”]

S/A: “Para disfrutar la lectura”. *lanacion.com*, lunes 1 de agosto, 2011. [“*No mueras sin laberinto*, por Lorenzo García Vega (Bajo la luna). Surgido del grupo Orígenes, que capitaneaba José Lezama Lima, este poeta cubano radicado en Miami ha construido una obra poética insólita, que se opone en sus comienzos a aquel grupo literario, que ancla en zonas más cercanas a las "escrituras malas" como la de Macedonio Fernández. *No mueras sin laberinto*, en que lo onírico se funde con la reflexión siempre sorprendente, es un magnífico ejemplo de esta obra que comienza a ser reconocida en toda América Latina.”]

S/A: “Revista honra a escritor cubano”, *El Nuevo Herald*, Miami, febrero 25, 2002. [“La revista argentina *Diario de Poesía*, una de las publicaciones literarias más prestigiosas de América Latina, rinde homenaje en su último número al autor cubano Lorenzo García Vega, 'miembro del grupo Orígenes, extraordinario escritor y testigo excepcional de la historia cubana contemporánea', publicando además largos fragmentos de su libro inédito de memorias *El oficio de perder*. Con sus cerca de 400 apretadas páginas, (...).”]

S/A: “Victoria en lo interior”. *El Nuevo Herald*, Miami, setiembre 20, 1992.

Saíenz, Enrique: “1.4. Poetas en la emigración”. VV.AA.: *Historia de la literatura cubana*. Tomo II. La Habana, Editorial Letras Cubanas, Instituto de literatura y lingüística, 2008, pp. 150-151.

Saíenz, Enrique: “La poesía de Lorenzo García Vega o la experiencia del reverso” (Prólogo). García Vega, Lorenzo: *Lo que voy siendo. Antología poética*. Selección y prólogo de Enrique

Saínz. La Habana, Torre de Letras, 2008; Matanzas, Ediciones Matanzas, 2009.

Saínz, Enrique: “La poesía de Lorenzo García Vega: el otro discurso”. VV.AA.: *Vigencia de Orígenes*. La Habana, Editorial Academia, 1995.

Saínz, Enrique: “Lezama el conversador”. *tumasyoblog*, lunes 15 de noviembre, 2010. [“Cuando leí *Los años de Orígenes*, de Lorenzo García Vega, acaso el más cercano discípulo de Lezama, me conmovió grandemente la imagen que su autor tenía de su maestro, una imagen que subyace dentro de aquella gigantesca selva de objeciones, rencores, recriminaciones, infinidad de recuerdos felices o amargos. Es la imagen de un incomparable fabulador que nos abre el universo múltiple e inagotable y nos dice cuan hermoso es el fruto de la cultura más allá de los horrores de la devastación y la muerte que el hombre comete a diario contra sí mismo”.]

Saínz, Enrique: “*Suite para la espera: herencia vanguardista*”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21/22): 33-37, verano/otoño, 2001.

Saínz, Enrique: *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001. (Sobre Lorenzo García Vega, pp. 98-100, y p. 119.)

Salgado, César A.: “Orígenes ante el cincuentenario de la República”, en VV.AA.: *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*. Madrid, Editorial Colibrí, 2004.

Salgado, César A.: “The Novels of *Orígenes*”. *New Centennial Review*. (2): 201-230, Febrero, 2002.

Sandoval, Marta: “Oficio suicida”. *elPeriódico*. Guatemala, domingo 5, septiembre, 2010. [“Para Leandro Asoli, un argentino radicado en Guatemala, que aquí no se leyeran a César Aira era imperdonable. Nos estábamos privando del placer de leer a unos de los mejores escritores argentinos de los últimos tiempos. “Para mí, poder difundir las obras de César Aira, Francisco Garamona, y Lorenzo García Vega, entre otros, era una cuestión vital. Sus libros me formaron, no sólo como editor sino como artista”, comenta. Por

eso nació Mata-Mata editorial en 2008, con la idea de publicar libros en Guatemala y lanzarlos a toda Latinoamérica.”]

Santí, Enrico Mario: “Entrevista con el grupo Orígenes”. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Vol. II: Prosa. Madrid, Espiral/Fundamentos, 1984. [Cintio Vitier, sobre Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega y la religión, pp. 172-173] [Jorge Luis Arcos: En un email fechado el sábado 23 de julio, 2011, me escribe García Vega: “¿Ateo? No sé. Por lo menos, no tengo ninguna relación con el ateísmo de Virgilio. No tengo nada que ver con Virgilio. Ni me interesa ese mundo. Ahora doy vueltas en torno a los gnósticos. Esos muchachos me interesan. ¿Ateo? Dije que le pediría a Dios que me dejara morir como un ateo. ¿Estaba haciendo literatura? Probablemente, yo soy un literatoso. Pero..., sea como sea, lo que entiendo por morir como un ateo me acerca hasta el cajón de plomo donde encerraron a Osiris, prefiguración, según dicen de Cristo. Quizás sueño con el ateísmo como con un ascetismo total. En estas dos veces que he estado en un hospital, me he encontrado con la caja de plomo de Osiris-Cristo. Me ha dejado patidifuso. No se parecía al mariconazo católico del Sagrado Corazón, con sus ojos azules. Era otra cosa. Era un descuartizado en una caja de plomo. Pero no sigo, no vaya a ser que Finita se entere de lo que estoy diciendo, y la joda Lorenzo”. En otro email, este fechado el 25 de julio de 2011, García Vega agrega: “Sí, creo que hay que romper con toda esa estereotipia del No de Virgilio, y del ateísmo frente a... ¿frente a qué? El más connotado ateo era Gastón Baquero, el jefe de redacción de un periódico católico, y Cintio y Fina parece que no se enteraron nunca. / No sé si te conté, en Madrid, que una vez Lezama, en el tumbadero que tenía en su finquita, los domingos por la noche Gastón, se quedó patidifuso cuando éste, en una confesión de madrugada (y es para que se le pare el pelo a uno, pensar en esa escena), le dijo que él no creía en Dios ni en la paz de los sepulcros / Años más tarde, en Madrid, yendo a tomarnos un helado de turrón, le solté a Gastón la pregunta: -Gastón, ¿tú eres ateo? Pero Gastón, con una sonrisa, me dijo: Muchacho, ¿de dónde tú has sacado eso?”]

Sarusky, Jaime: “Claroscuros de Lezama. De los recuerdos de Agustín Pi”. *La Gaceta de Cuba*. La Habana, julio-agosto, 2004. [Citado por Díaz, Duanel. *Límites del origenismo*. Ed. cit.: “En una entrevista publicada recientemente, Agustín Pi afirma, por su parte, que al lanzarse a decir horrores del Grupo Orígenes, de Lezama

(García Vega) ha ganado un punto en la mafia de Miami. Todo lo que dice es horrible desde el punto de vista ético”. Y comenta Díaz: “Cabría preguntarse si los 'horrores' que también dice García Vega de Miami le haya otorgado otro 'punto' con aquella 'mafia'.”]

Saumell, Rafael E.: “*Tres más dos: Cinco poetas cubanos*”. *Linden Lane Magazine*. Nueva York, (1-2): 33, primavera/verano, 2006.

Saunders, Rogelio: “Cuerdas para Lorenzo / La escritura en falta I / II: Escritura y falta”. *La Habana Elegante*. Segunda época, revista digital, (38), verano, 2007.

Saunders, Rogelio: “La escritura en falta”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (50): 188-190, otoño, 2008.

Saunders, Rogelio: “Lezama Lima, el oscuro espejo de la poesía”. *Diario de Cuba*. 12 de junio, 2011. [“una vez que hay José Lezama Lima (que hay Felisberto Hernández, que hay Lorenzo García Vega), se ha abierto una puerta invisible en la humareda del mediodía.”]

Savino, Hugo: “Problemas, efectos y recepción de la traducción de las obras de Henri Meschonnic en la Argentina y América Latina”. *Ecos de Babel*. 2010. [“Contra los poetas pomposos del pseudo-barroco, contra los bombines como dice el poeta Lorenzo García Vega. Que no saben nada del sombrero melón de Mallarmé. Y no es el mismo sombrero. El de García Vega es el de la solemnidad estragante. Pero tiene tanto humor como el de Mallarmé.”]

Silva, María Guadalupe: “La novela y el relato de los orígenes. Sobre *Paradiso* de José Lezama Lima”. *Temas*. La Habana, (59), julio-septiembre, 2009. [“En un doble movimiento, centrípeto y centrífugo, Lezama hace provenir todo su proyecto literario del mandato materno. Situación que Lorenzo García Vega ridículamente juzgó edípica e indigna de un hombre adulto, pero que encierra toda una concepción poética, para la cual la literatura constituye una justificación existencial”.]

Singler, Christoph: “*El Oficio de perder según Lorenzo García Vega: la escritura frente a la imagen*”. *Journée d'études sur Art & Littérature en Amérique Latine*, organisée par le CETT (Université

de Metz) et l'EFISAL (EHESS-CNRS), Paris, EHESS, 5 mars 2004 (inédito).

Singler, Christoph: "Las memorias de Lorenzo García Vega", in *Actes du Congrès des Hispanistes Allemands*, atelier sur nouvelles écritures autobiographiques, qui a eu lieu en mars à Dresde, 2007 (à paraître).

Singler, Christoph: "Los trebejos de la imagen y las memorias de Lorenzo García Vega" *5th International Congress for Cuban Studies*, Florida International University, Miami, 29 oct.-2 nov. 2003 (inédito).

Singler, Christoph: "L'utopie fatiguée. La paperasse du Notaire selon Lorenzo García Vega" in *Actes du Colloque international sur les Sceptiques et détracteurs face aux conceptions de l'être humain pour une cité idéale (XVIIIe-XX siècle)*, organisé par le Laboratoire Littérature et Histoire des Pays de Langues Européennes EA 3224, Université de Franche-Comté, 22-24 mai 2003.

Singler, Christoph: "Contra las ficciones, la imagen. *El oficio de perder*, de Lorenzo García Vega". *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique el Luso-Bresilien*. Toulouse, (86): 215-228, 2006, y en *L'Amérique latine et l'histoire des sensibilités*. Gilard Jacques, ed. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique el Luso-Bresilien, 86, 2006.

Singler, Christoph: "Despedidas postergadas, despedidas prolongadas: literatura y artes cubanas contemporáneas". Freie Universität, Berlin, 2009 (inédito).

Singler, Christoph: "El olor a yodo, el notario y la vanguardia: *El oficio de perder* de Lorenzo García Vega". www.hispanistica.de/fileadmin/verband/.../hispanistentag_2007_reader.pdf XVI Congreso de la Asociación Alemana de Hispanitas, Universidad Técnica de Dresde, 28-31 de marzo de 2007 (inédito). [“En 1975 Lorenzo García Vega provocó una polémica con su libro sobre *Los años de Orígenes*, grupo poético alrededor de Lezama Lima, del cual fue el miembro más joven. Sus memorias publicadas en 2004 bajo el título *El oficio de perder* arrancan con su infancia, el nacimiento de su vocación de «notario» o sea de «no escritor», hasta su experiencia de la muerte cercana. En este texto relaciona su

obra con una cultura condenada al fracaso y define el espectro de lo posible como una literatura menor, excéntrica y marginal, abriendo como vía posible una estética pop, incluyendo la dimensión auto-irónica de esta estética. Nacido en 1926, se define a sí mismo como último vanguardista, «o sea un *antique*». Desfasado y repetitivo, oscilando entre humor corrosivo y desesperación cruda, evita tanto el escollo de la «autoficción» (autojustificativa) como el recuento de una vida por significativa o emblemática que sea. En cambio, elabora una trayectoria fragmentada restándole coherencia, a no ser que se trate de una serie de obsesiones cifradas en unos cuantos momentos clave, fijados en la memoria alrededor de imágenes clave, para construir una nueva estética de la escritura autobiográfica, basada en la (auto)crítica cultural de Cuba, pero válida – creo – igualmente para América Latina.”]

Singler, Christoph: "El olor del mulo: Lorenzo García Vega sobre poesía y mestizaje en Cuba", *Séminaire sur Literatura y mestizaje en América Latina: estética e ideología*. CRLA Université de Poitiers, 12 décembre, 2005 (inédito).

Sosa, Manuel: "Lorenzo García Vega: Lo cubano en el reverso". *La finca de Sosa*. Blog. 20 de junio, 2008.

Sur de Babel: "Entrevista con Lucía Mazzinghi". *Sur de Babel*. 1 de octubre, 2010. ["*SdB*: ¿Ahora estás escribiendo algo? *L.M.*: Sí, una novela sobre un músico que se llama Carmelo. (...) Carmelo nació así: estaba leyendo un libro de Lorenzo García Vega, un cubano que me encanta, y había una imagen dentro del libro que se llama *Los años de orígenes*, la imagen de un pianista tocando el piano en un cine mudo de La Habana. Estaba la palabra *silente* que me encanta y alguna otra cosita, no sé qué pero algo de lo que leí me tocó y escribí en mi libreta un fragmento sobre un músico que lo único que le importa es tocar, si no toca, no es.”]

Tabarovsky, Damián: "¿Cómo no escribir una biografía?". *Perfil*, domingo 2 de septiembre

Terrero Escalante, César Augusto: "Lorenzo García Vega. *El oficio de perder*". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2006.

Teufel, Zum: “lo que se entiende por grad studies”. *ceso de no aullar*, lunes 11 de mayo, 2009.

Triff, Alfredo: “La *grave* influencia del pasado”. *tumiamiblog*. Monday, February 26, 2007.

Újule. Revista de Arte y literatura, Homenaje a Lorenzo García Vega. Número 0, Segunda generación, Primavera del 2005, Miami, Editorial La Torre de Papel, 2005. [Con artículos de Lorenzo García Vega, Carlos A. Díaz Barrios, Ignacio T. Granados, Carlos M. Luis, Fernando Palenzuela, Carlos Victoria, José Kozzer, Gloria Leal, Pablo de Cuba Soria, Vicente Jiménez, Rafael Cippolini y otros.]

Valdés, Berardo: *Panorama del cuento cubano*. Miami, Ediciones Universal, 1976.

Valdés, Zoe. “*Poemas para penúltima vez*”. *Blog de Zoe Valdés*. 12 de marzo 2008.

Valenzuela, Alfredo: “Salen las memorias del fundador de *Orígenes*”. *Diario de Córdoba*, jueves, 28 de abril, 2011.

Venegas, Camilo: “Las espirales del regreso”. *El Fogonero*, martes 3 de junio, 2008.

Victoria, Carlos: “Comentarios de un oidor o Lorenzo García Vega en su *Florida room*”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid, (21/22):48-51, verano/otoño, 2001.

Victoria, Carlos: “De Mariel a los balseros. Breve historia de una insatisfacción”. arch1.cubaencuentro.com/pdfs/15/15cv70.pdf [“Otra motivación, que ahora recuerdo con tristeza, es que nos encontramos con que los mejores escritores cubanos que se hallaban exiliados en Estados Unidos vivían también insatisfechos, totalmente ignorados, publicando sus obras con dinero de sus bolsillos. Me refiero a Lino Novás Calvo, Enrique Labrador Ruiz, Carlos Montenegro, Lydia Cabrera y Lorenzo García Vega. De ellos ya sólo queda García Vega, que por cierto aún trabaja cargando víveres en un Publix de Miami; el resto murió en la insatisfacción y el olvido. // Verlos a ellos en los años 80, viejos y muchas veces amargados, jamás invitados a un evento cultural de verdadera importancia, jamás mencionados en ninguna parte a no

ser muy de tarde en tarde en los diarios locales, jamás reconocidos por las universidades norteamericanas, ni siquiera las universidades del sur de la Florida; ver que sus antiguos libros, sus obras famosas, jamás volvieron a ser reeditadas por casas de prestigio, y que sus nuevos textos sólo aparecían en las editoriales sin resonancia alguna del exilio; verlos así, repito, era para nosotros un estímulo (si ellos, los maestros, no se habían dado por vencidos, con más razón nosotros debíamos persistir), pero a la vez era un siniestro aviso: era posible que al igual que a ellos el olvido también nos devorara, y que la insatisfacción, y hablo de nuevo de esa insatisfacción extrema, fuente de parálisis, de esterilidad y (en su fase más aguda) de muerte, terminara también por devorarnos.”]

Victoria, Carlos: “*Espirales del cuje, laberíntico y crujiante*”. *El Nuevo Herald*, Miami, noviembre 13, 2005.

Victoria, Carlos: “La 'Vilis' de Miami”. *El Nuevo Herald*, Miami, mayo 17, 1998.

Vitale, Ida: “*El oficio de perder, No mueras sin laberinto y Papeles sin ángel*, de Lorenzo García Vega”. *Letras Libres*, marzo, 2007.

Vitier, Cintio: “Jorge Mañach y nuestra poesía”. *Diario de la Marina*. La Habana, 26 de octubre, 1949, p. 4. [C.V.: “¿O Lorenzo García Vega, estallante de intuiciones y epifanías?”]

Vitier, Cintio: “Recuento de la poesía lírica en Cuba. De Heredia a nuestros días”. (*Revista Cubana*. La Habana, XXX: 111-118 octubre-diciembre, 1956). *Obras 3. Crítica 1*. Prólogo de Enrique Saíenz. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2000.

Vitier, Cintio: *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*. La Habana, Ucar García, 1952.

Vitier, Cintio: *De Peña Pobre. Memoria y novela. Trilogía*. Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S. A., 1997. (1ra edición: La Habana, Letras Cubanas, 1980). [C. V.: “...la pequeña comunidad de amigos, entre los que se contaba el más joven, entrevistado por *Kuntius* en la casa de Trocadero, a la que el neófito asistía regularmente, a la hora del crepúsculo, como devoto del Maestro. Siendo todavía casi un adolescente, sus grandes ojos grises como abrigados por lágrimas, su risa nerviosa que lo

sacudía todo como a un fotingo cuando le daban «cranque», sus labios mordidos un poco al estilo del Maestro, pero, si uno se fijaba bien, con neurosis más recortada y centrípeta, el peinado de viejo notario de provincia y la holgada ropa del cuarentón aburrido del casino, denotaban una extraña vocación de anacronismo que con el tiempo se revelaría como fatalidad de desajuste y de rencor. Así lo llamaría *Kuntius*, usando su palabra preferida, *Rencor*, aunque también se le podía llamar *Reverso* o *Destartalo*. Este joven ardía como una llama atormentada, oculta y fija”, p. 85. La primera parte de *De Peña Pobre*, titulada igual que la novela, y al que pertenece este fragmento, fue escrita entre noviembre de 1976 y enero de 1977, según su autor.]

Vitier, Cintio: *Diez poetas cubanos (1937-1947)*. La Habana, Ediciones Orígenes, 1948.

Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía*. La Habana, 1958; *Obras 2. Lo cubano en la poesía*. Edición definitiva. Prólogo de Abel. E. Prieto. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998.

Winks, Christopher: “A Labyrinth Before Dying. Lorenzo García Vega's Neo-Baroque Poetics” (Inédito, copia digital). Department of Comparative Literature, Queens College / CUNY. [«Rejecting the Origenista aim to compose a *curriculum cubensis* or Cuban literary canon, García Vega claims as ancestors and inspirations the literary Cubism of Max Jacob, Surrealism, Pop Art, the ludically reiterative language-games of Gertrude Stein, Marcel Duchamp's profoundly anti-philosophical anti-art, the conceptual/performance art of Joseph Beuys, the musical experimentalism of John Cage, Conlon Nancarrow, Karlheinz Stockhausen, and Giacinto Scelsi, and kitsch objects from the plastic world of Albino Beach. He avails himself of the insights of psychoanalysis in its Zen variant (marking a further distance from Orígenes, which dismissed Freud as “boring,” as Fina García Marruz put it). In proudly affirming his “chronic immaturity” and consequent refusal to submit to the tyrannical hierarchy of Form, he situates himself in the current of literary negation defined by Witold Gombrowicz and the Cuban writer Virgilio Piñera. The dead-pan, mechanistic yet efflorescent writing procedures of Raymond Roussel, whom García Vega admires because “what he writes looks dumb, but it actually isn't” (personal conversation), are perceptible in García Vega's verbal neurosis, which in its realization that not everything can be said

with absolute precision seeks to counteract this by dint of obsessive repetition, reconfiguration, and reworking of a certain number of phrases for long stretches. Like Gertrude Stein, he bangs repeatedly at the door of language to see what might lie behind it. Like Fernando Pessoa, he deploys heteronyms, notably “Doctor Phantom,” the anti-protagonist of the sequence “Phantom Plays the Game,” who incarnates García Vega’s own sense of himself after definitively moving to Albino Beach, “Vilis,” an oneiric urban heteronym existing parallel to Miami, and the “Constructor of Boxes” (who is also a demented Hungarian mulatto from García Vega’s natal Jagüey Grande).»]

Zambrano, María: “La Cuba secreta”, en *Orígenes*. La Habana, V (20): 3-9, invierno, 1948, y en Zambrano, María: *La Cuba secreta y otros ensayos*. Introducción y compilación de Jorge Luis Arcos. Madrid, Endymion, 1996, y en *Islas*. Edición de Jorge Luis Arcos. Madrid, Verbum, 2007.

Zavala, Oswaldo: “El otro Absalón: Gastón Baquero y la desintegración del grupo *Orígenes*”. *Pterodáctilo. Revista de arte, literatura y cultura*. Department of Spanish and Portuguese, The University of Texas at Austin. (3) 58-64.

Bibliografía general consultada

Abreu, Alberto: *Virgilio Piñera: un hombre, una isla*. La Habana, Ediciones Unión, 2002.

Adorno, T. W.: *Prismas*. Barcelona, 1962.

Aguilera, Carlos A. y Fowler, Víctor: “El estado origenista”. (Entrevista a Carlos M. Luis). *Diáspora(s). Documento 3*. La Habana, 1999.

Aguilera, Carlos A.: “Epílogo”. *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001*. Compilación de Carlos A. Aguilera. Prólogo de Lorenzo García Vega. México, D. F., Aldus, 2002.

Aira, César: Prólogo a *Diez*, de Juan Emar. Buenos Aires, Mansalva,

Albin, María C.: “La poética de la ausencia en Severo Sarduy y José Lezama Lima”. *Revista de estudios hispánicos*. Vol. 35 (1): 49-72, 2001.

Aparicio, Pedro Juan: *La mitad del diablo*. Madrid, Páginas de Espuma, 2005.

Aparicio, Pedro Juan: “Poética cuántica”, en: Andrés-Suárez, Irene y Rivas, Antonio (eds.) *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto, 2008.

Aparicio, Pedro Juan: “Materia oscura y literatura cuántica”, en: Montesa, Salvador (ed.) *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Málaga, Universidad de Málaga, 2008.

Arcos, Jorge Luis: “Notas sobre Cuba y España: diáspora, literatura y mitologías nacionales”. *El tono de la voz*. 14 de abril, 2008.

Arcos, Jorge Luis, y Rodríguez, Efraín: “Cartas sobre dos poetas suicidas: Ángel Escobar y Raúl Hernández Novás”. *Revista*

Encuentro de la Cultura Cubana. Madrid, (45-46): 50-66, verano/otoño, 2007.

Arcos, Jorge Luis: “El señor Barroco José Lezama Lima”. *Desde el légame. Ensayos sobre pensamiento poético*. Madrid, Editorial Colibrí, 2007.

Arcos, Jorge Luis: “Estudio preliminar. Las islas o las catacumbas creadoras de María Zambrano”. Zambrano, María: *Islas*. Introducción y compilación de Jorge Luis Arcos. Madrid, Editorial Verbum, 2007.

Arcos, Jorge Luis: “Julián del Casal y Juana Borrero”. *Revista de Literatura Cubana*. La Habana, años XIV-XV (27-29): 14-20, jul., 1996-dic., 1997.

Arcos, Jorge Luis: “La poesía de Raúl Hernández Novás. Para una poética de la materia”. *Anuario L/L*. La Habana (23): 41-84, 1992.

Arcos, Jorge Luis: “La poesía de Raúl Hernández Novás” (Prólogo). Hernández Novás, Raúl: *Poesía*. La Habana, Casa de las Américas, 2007.

Arcos, Jorge Luis: “El cosmos intertextual de «Sobre el nido del cuco» de Raúl Hernández Novás”. *Unión*. La Habana, (43): 2-12, Abril-Junio, 2001.

Arcos, Jorge Luis: “María Zambrano y Virgilio Piñera o el diálogo de la intensidad”. *República de las Letras*. Madrid, (114): 185-190, octubre, 2009.

Arcos, Jorge Luis: “Orígenes: ecumenismo, polémica y resistencia”, “La poesía de José Lezama Lima: para una relectura de su aventura poética”, “*Del naufragio, la oscura sed*. Sobre el viaje en la poesía cubana”, “De la máscara y la identidad”, “*La isla en peso*, de Virgilio Piñera”. *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético*. La Habana, Ediciones Unión, 2004.

Arcos, Jorge Luis: *En torno a la poesía de Fina García-Marruz*. La Habana, Ediciones Unión, 1990.

Arcos, Jorge Luis: *La solución unitiva. Sobre el pensamiento poético de José Lezama Lima*. La Habana, Editorial Academia, 1990.

Arcos, Jorge Luis: *Orígenes. La pobreza irradiante*. La Habana, Letras Cubanas, 1994.

Arcos, Jorge Luis: "Lezama Lima: Para una relectura de *Oppiano Licario*". *Diario de Cuba*. 5 de octubre, 2010.

Arenas, Reinaldo: *Antes que anochezca*. Barcelona, Tusquets Editores, 1992.

Arrufat, Antón: "Barómetro de *Ciclón*". *Unión*. La Habana, Año VIII (25): octubre-diciembre, 1996.

Arrufat, Antón: "Virgilio Piñera y la escritura de la negación". *Unión*. La Habana, Año VII, (19): 54-59, abril-junio, 1995.

Arrufat, Antón: *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana, Ediciones Unión, 1994.

Baquero, Gastón: *La patria sonora de los frutos. Antología poética*. Selección, prólogo, notas y compilación del apéndice de Efraín Rodríguez Santana. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001.

Barquet, Jesús J.: *Consagración de La Habana. Las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano*. Miami, University of Miami, Iberian Studies North-South Center, 1992.

Barthes, Roland: "La muerte del autor". *El susurro el lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987.

Basile, Teresa: "Interiores de una isla en fuga. El «ensayo» en Antonio José Ponte". VV.AA.: *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Teresa Basile (compiladora). Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2009.

Beguín, Albert: "Poesía y ocultismo". *Unión*. La Habana 9 (3): 63-72, septiembre, 1970.

Beguín, Albert: *El alma romántica y el sueño*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1992.

Benítez Villalba, Jesús. “La prosa en Cuba durante las vanguardias”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid, Vol. 26 (2): 161.172, 1997.

Bloom, Harold: “Freud: una lectura shakesperiana”. *El canon occidental*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1995.

Bloom, Harold: *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

Boletín Ramón. Madrid, (16), primavera, 2008. (Sobre Ramón Gómez de la Serna)

Borges, Jorge Luis: “El Aleph”, “La casa de Asterión”. *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé Editorss, 1976.

Borges, Jorge Luis: “Nueva refutación del tiempo”, “Kafka y sus precursores”. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1960.

Borges; Jorge Luis: *Obra poética. 1923/1985*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1989.

Borges, Jorge Luis y Casares, Bioy: *Cuentos breves y maravillosos*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1957.

Buckwalter-Arias, James: *Cuba and the new Origenismo*. USA, Tamesis, 2010.

Calabrese, Omar: *La era neobarroca*. Madrid, Editorial Cátedra, 1989.

Calomarde, Nancy: “¡Cómete este libro, Lezama!” *Diario de Cuba*, 12 de febrero, 2011.

Campos, Haroldo *et al*: *30 años de poesía de vanguardia 1963/1993. Memoria*. Brasil, Belo Horizonte, Secretaría Municipal de Cultura, 1993.

Campos, Haroldo de: “Poesía y modernidad. De la muerte del arte, la constelación: el poema posutópico” (Trad de Néstor Perlonguer). *Vuelta*. México, (95): 23-30, 1985.

Campos, Haroldo de: “De la razón antropofágica. Diálogo y diferencia en la cultura brasileña” (Trad. De Eduardo Milán). *Vuelta*. México, julio 1982, pp. 14-19.

Campos, Haroldo de: “Barroco, neobarroco, transbarroco”. Prefacio de Daniel, Claudio: *Jardim de Camaleões a poesia neobarroca dua America Latina*, Iluminuras, 2004.

Campos, Haroldo de: “De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*. 40 años de actividad poética en Brasil”. *Vuelta*, México, (177): 19-27, agosto, 1991.

Campos, Haroldo de: “Tradición, traducción, transculturación y excentricidad”. *Club de traductores literarios de Buenos Aires*, miércoles 9 de marzo, 2011.

Cardenal, Ernesto: *En Cuba*. Ediciones Carlos Lohlé, 1972.

Cardenal, Ernesto: *Vida perdida*. Memorias. Tomo 1. Nicaragua, Ananá Ediciones Centroamericanas, 1999.

Cardenal Ernesto: *Revolución perdida*. Barcelona, Editorial Trotta, 2004.

Castro Flórez, Fernando: “Tribulaciones y lecciones de sombras [De vuelta a la “era” neobarroca]”. *Una “verdad” pública. Consideraciones críticas sobre el arte contemporáneo*. www.scribd.com/doc/60141282/unaverdadpublica-libro

Catelli, Nora: “Espacio público y alianza masculina en la vida americana: José Lezama Lima”. *Scriptura*. Barcelona, (19-29): 201-218, 2008.

Cervera Salinas, Vicente: “Los cuentos de Virgilio Piñera en el 'aire frío' cubano”. *Monteagudo*, 3ra Época, (4): 47-64, 1999.

Cirlot, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1969.

Cortázar, Julio: “Para llegar a Lezama Lima”. VV.AA.: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Selección y notas de Pedro Simón. La Habana, Casa de las Américas, 1970.

- Cortázar, Julio: *Los Reyes*. Buenos Aires, Gulab, Aldabakor, 1949.
- Cortázar, Julio. “Del cuento breve y sus alrededores”. *Último round*. México, Siglo XXI, 1984.
- Coyra, René: “Residuos de la fe: para una lectura razonada de la poesía cubana de los noventa”. *Cuba Literaria. Portal de Literatura Cubana*, 3 de septiembre, 2008.
- Cristófani Barreto, Teresa: “La poética silenciada de Virgilio Piñera”. *Unión*. La Habana, (25): 16-21, octubre-diciembre, 1996.
- Cristófani Barreto, Teresa; Gianira, Pablo; y Samoilovich, Daniel: “Virgilio Piñera. Cronología desde la obra de Piñera (1912-1979)”. www.islaternura.com/.../VirgilioPinaera1245autoBIO.htm / *Diario de Poesía*. Buenos Aires, Rosario, (51), Primavera, 1999. [Incluye Dossier sobre Virgilio Piñera]
- Dávila, Arturo: “El neobarroco sin lágrimas: Góngora, Mallarmé, Alfonso Reyes *et al.*” *Hipertexto. Online Journal*, UTPA The University of Texas-Pan American, Department of Modern Languages and Literature, (9): 3-35, invierno, 2009.
- Díaz Martínez, Manuel: *Sólo un leve rasguño en la solapa*. Logroño, AMG. Breton, 2002.
- Díaz, Duanel: “Clase muerta, vanguardia, literatura menor”. (Sobre *Memorias de la clase muerta*. Ed. Cit.). *Cubaencuentro*, lunes 23 de agosto, 2004.
- Díaz, Duanel: “De la casa del *ser* al callejón de las *ratas*: *Diáspora(s)* y la «literatura menor»”. *La Habana Elegante. Segunda época*.
- Díaz, Duanel: *Límites del origenismo*. Madrid, Editorial Colibrí, 2005.
- Díaz, Duanel: *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*. Madrid, Editorial Colibrí, 2009.

Diego Fernández, Luis: “La transgresión latinoamericana” (Sobre “El barroco y el neobarroco”, de Severo Sarduy). *Revista de Cultura (Clarín.com)*, jueves 1 de septiembre, 2011.

Diego, Eliseo: *Obra poética*. Compilación de Josefina de Diego. Prólogo de Enrique Saíenz. La Habana, Ediciones Unión, Editorial Letras Cubanas, 2001.

Dorta, Walfrido: “Estaciones, estados, documentos: panorama de la poesía cubana en los '80 y los '90 del siglo XX”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 31, 2002, pp. 17-38.

Eagleton, Terry: “Psicoanálisis”. *Una introducción a la teoría literaria*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1998.

Eplee, Juan Armando: “Ensayo sobre el mini-cuento en Hispanoamérica”. *Obsidiana*. Santiago de Chile, (3): 33-35, noviembre, 1984.

Eplee, Juan Armando: “Introducción: Brevísimas relaciones sobre el cuento brevísimo”. VV.AA.: *Brevísimas relaciones. Antología del microcuento hispanoamericano*. Santiago de Chile, Mosquito comunicaciones, 1990.

Espinosa Domínguez, Carlos: *Cercanía de Lezama*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.

Espinosa Domínguez, Carlos: *El peregrino en comarca ajena. Panorama crítico de la literatura cubana del exilio*. Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2001.

Fernández Fe, Gerardo: “Una belleza siniestra y fría” (Sobre Virgilio Piñera). *República de las Letras*. Madrid, (114): 91-145, octubre, 2009.

Fernández Granados, Jorge; Mendiola, Víctor Manuel; y Milán, Eduardo: “¿Está en crisis la poesía?”. *Letras Libres*, diciembre, 2004.

Fernández López, José Antonio: “En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe”. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. (48), noviembre, 2006.

Fernández, Macedonio: *Museo de la Novela de la Eterna*. Edición crítica. Ana María Camblong, Adolfo de Obieta (Coordinadores). Madrid, Allca XX / F. C. E., Colección Archivos, 2006. / *Museo de la Novela de la Eterna (Primera novela buena). Obras completas*. Volumen 6. Ordenación y notas: Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2010.

Fornet, Ambrosio: “Lezama, editor”. *La Jiribilla*. La Habana, Año IX, diciembre 2010.

Foucault, Michel: *Qué es un autor*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985.

Fowler, Víctor: “La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente”. *Casa de las Américas*. La Habana, (215): 11-15, abril-junio, 1999.

Fowler, Víctor: “Otra lectura de Piñera”. *Unión*. La Habana, Año XIII (46): 16-28, junio, 2002.

Fuente, Héctor Ponce de la: “Severo Sarduy o el sentido de saber de dónde son los cantantes”. *CyberHumanitatis*. Universidad de Chile, (23), invierno, 2002.

García Lorenzo, Gelsys M.: “Underground: un artículo trash”. (Sobre *Diáspora(s)*, *Cacharros(s)*, etc.). *Revista Voces*, (3), 14 de noviembre. 2010.

García, Gabriela: “La rara integridad de José Lezama Lima” (Entrevista a Julio Ortega). *El Boomeran(g)*, 9 de enero, 2011.

García-Marruz, Fina: *Ensayos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2003.

García-Marruz, Fina: *Hablar de la poesía*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.

García-Marruz, Fina: *Las miradas perdidas*. La Habana, Úcar García, S. A., 1951.

García-Marruz, Fina: *Obra poética*. Tomo I y Tomo II. Prólogo de Enrique Saínz. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2008.

Garrandés, Alberto: *La poética del límite*. (Sobre Virgilio Piñera). La Habana, Instituto Cubano del Libro, Editorial Letras Cubanas, 1993.

Gombrowicz, Witold: “Contra los poetas”. *Ciclón*. La Habana, septiembre, 1955.

Gombrowicz, Witold: *Contra las poetas*. Buenos Aires, Sequitur, 2006.

Gombrowicz, Witold: *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*. Tusquets, 1997.

Gombrowicz, Witold: *Diarios. 1953-1969*. Seix Barral Editorial, Biblioteca Formentor, 2005.

Gómez de la Serna, Ramón: *Lo cursi y otros ensayos*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1943.

Gómez de la Serna, Ramón: *Greguerías*. Madrid, Cátedra, 1988.

Gómez, Juan Carlos: “Witold Gombrowicz y la inmadurez”. *Cinosargo*, 29 de diciembre, 2008.

Gómez, Juan Carlos: *Gombrowicz, este hombre me causa problemas*. Prólogo de César Aira. Buenos Aires, Interzona editora s. a., 2004.

Goncharov, Ivan A.: *Oblómov*. Barcelona, Alba, 1999.

González Echevarría, Roberto: “La prole de Celestina”. *La prole de Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. Madrid, Editorial Colibrí, 1999.

González Echevarría, Roberto: “Són de La Habana: la Ruta de Severo Sarduy”. *Revista Iberoamericana*, pp. 725-740.

González Echevarría, Roberto: *La ruta de Severo Sarduy*. U.S.A., Hanover, Ediciones del Norte, 1987.

Guerrero, Gustavo: “Lezama Lima: una posteridad disputada. Rectificaciones. Neobarroquismos y neobarrosismos”. *Letras Libres*, febrero, 2011.

Guerrero, Gustavo: “Severo Sarduy”. *Letras Libres*, septiembre, 2003.

Harpur, Patrick: *El fuego secreto de los filósofos. Para una historia de la imaginación*. Girona, España, Atalanta, 2006.

Heller, Ben A.: *Assimilation/Generation/Resurrection. Contrapuntal Readings in the Poetry of José Lezama Lima*. EE.UU., Bucknell University Presses, 1997.

Hernández Busto, Ernesto: “El viaje frustrado de Cintio Vitier”. *Penúltimos días*, 12 de junio, 2007.

Hernández Busto, Ernesto: *Inventario de saldos. Apuntes sobre literatura cubana*. Madrid, Editorial Colibrí, 2005.

Hernández, Felisberto: *Obras Completas*. México, Siglo XXI, 1993.

Hernández Montecinos, Héctor: “Prólogo a «4M3R1C4», por Héctor Hernández Montecinos” (“Las Nobles Verdades sobre Umm el-Qaab Et Kindle”). *La Semidifusa*, 30 de agosto, 2010.

Hernández Novás, Raúl: “Vida de un poeta”, en Vallejo, César. *Poesía Completa*. Edición crítica y estudio introductorio de Raúl Hernández Novás. La Habana, Ed. Arte y Literatura, Casa de las Américas, 1988.

Hernández Novás, Raúl: *Poesía*. Introducción de Jorge Luis Arcos. La Habana, Casa de las Américas, 2007.

Hulin, Michel. *La mística salvaje. En los antípodas del espíritu*. Madrid, Ediciones Siruela, 2007.

Iriondo Aranguren, Mikel: “Witold Gombrowicz. La inmadurez, la forma y otras consideraciones”. *Enrahonar*. (38/39): 68-88, 2007.

Kansepolsky, Adriana: *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004.

Koch, Dolores M.: “El micro-relato en México: Torri, Arreola y Monterroso”. VV.AA.: *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*. Merlin H. Forster y Julio Ortega, editores. México, Ediciones Oasis, 1986.

Kozer, José: *Mezcla para dos tiempos*. México, Editorial Aldus, Colección La Torre inclinada, 1999.

Lagmanovich, David: *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia, Menoscuarto, 2006.

Lemaître, Monique J.: *Viaje a Trilce*. México, Plaza y Valdés editores, 2001.

Lezama Lima, José: "A Carlos Meneses" (3 de agosto, 1975, pp. 243-244; 22 de agosto, 1975, pp. 245-246). *Como las cartas no llegan...* Introducción, selección y notas: Ciro Bianchi Ross. La Habana, Ediciones Unión, 2000. [Sobre el Barroco]

Lezama Lima, José: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Madrid, Editorial Verbum, 1998.

Lezama Lima, José: *El reino de la imagen*. Selección, prólogo y cronología de Julio Ortega. Caracas, Biblioteca Ayacucho No. 83, 1981.

Lezama Lima, José: *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*. Selección y prólogo de Iván González Cruz. La Habana, editorial Letras Cubanas, 1993.

Lezama Lima, José: *Imagen y posibilidad*. La Habana, Letras Cubanas, 1981.

Lezama Lima, José: *La cantidad hechizada*. La Habana, Ediciones Unión, 1970.

Lezama Lima, José: *La expresión americana*. La Habana, Instituto Nacional de Cultura, 1957.

Lezama Lima, José: *Oppiano Licario*. La Habana, Editorial Arte y literatura, 1977.

Lezama Lima, José: *Paradiso*. Edición crítica. Cintio Vitier, coordinador. Madrid, Colección Archivos, 1996.

Lezama Lima, José: *Poesía completa*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.

López Lemus, Virgilio: *La imagen y el cuerpo: Lezama y Sarduy*. La Habana, Ediciones Unión, 1997.

López, César: “*Oppiano Licario* o tres notas para un final presto”. *Unión*. La Habana, Año XII (44). 25-26, Julio-Diciembre, 2001.

López Segrera, Francisco: “Psicoanálisis de una generación, III, conclusiones”. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. La Habana, (2): 101-128, mayo-agosto, 1970.

Luis, Carlos M.: “El surrealismo y lo maravilloso”. *Agulha. Revista de cultura*. Fortaleza, São Paulo, (59), setiembre/octubre, 2007.

Luis, Carlos M.: “Lezama Lima y el surrealismo /Primera parte: André Breton y Lezama Lima, un acercamiento posible”. *Agulha. Revista de cultura*. Fortaleza, São Paulo, (67), enero-febrero, 2009.

Luis, Carlos M.: *El oficio de la mirada. Ensayos de arte y literatura cubana*. Miami, Ediciones Universal, 1998.

Mallea, Eduardo: *Historia de una pasión argentina*. Prólogo de Francisco Romero, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939.

Mañach, Jorge: “Indagación del choteo”. *Ensayos*. Selección y prólogo de Jorge Luis Arcos. La Habana, Letras Cubanas, 1999.

Mañach, Jorge: “Vanguardismo”. VV.AA.: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia hispanoamericana*. Nelson Osorio editor. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.

Maritain, Jacques y Raïssa: *Situación de la poesía*. Buenos Aires, Ediciones Desdée, Dedebec, 1946.

Marqués de Armas, Pedro: “Relato Piñera”. *Unión*. La Habana, Año XIII (47): 36-38, Julio-Septiembre, 2002.

Marqués de Armas, Pedro: “Estertores de Julián del Casal”. *La Habana Elegante, segunda época*, (45), primavera, 2009.

Marqués de Armas, Pedro: “Literatura y totalitarismo (Notas sobre la experiencia *Diáspora(s)*)”. *La Habana Elegante. Segunda Época*, (49), primavera-verano, 2006.

Marqués de Armas, Pedro: “Orígenes y los ochenta”. *Diáspora(s). Documentos 1*. La Habana, septiembre, 1997.

Marqués de Armas, Pedro: “Virgilio Piñera: entre lúdico y agónico”. *Diáspora(s). Documentos 4/5*. La Habana, noviembre, 1999.

Marqués de Armas, Pedro: “Toda esa gente en aprietos. Prólogo al lector portugués”. *La Habana Elegante. Segunda Época*. (47), Primavera-verano, 2010. [Prólogo a VV.AA.: *Poesía cubana contemporánea. Dez poetas*. Seleccao, prefacio y notas: Pedro Marqués de Armas; traduçao: Jorge Melícias. Lisboa, Antígona, 2009.]

Marqués de Armas, Pedro: *Fascículos sobre Lezama*. La Habana, Letras Cubanas, 1994.

Martins, Floriano: “La modernidad de la poesía en Hispanoamérica”.

www.paginadigital.com.ar/articulos/.../lamodernidad.html

Mascaró, Roberto: “La poesía siempre parte de cero” (Entrevista a Roberto Echevarren). *Mansalva*,

www.mansalva.com.ar/seccion_libros/19.php

Mataix, Remedios: “Orígenes. Una vanguardia sin vanguardismo”. *Barataria. Pliegos de la Ínsula*. (4): 51-70, 1997.

Mataix, Remedios: *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*. Murcia, Edición de la Universidad de Lleida, 2000.

Mateo Palmer, Margarita: *Paradiso: la aventura mítica*. La Habana, Letras Cubanas, 2002.

Milán, Eduardo: “30 años de poesía de vanguardia 1963/1993. Memoria de Haroldo de Campos et al”. *Vuelta*. México, (208): 44-45, marzo, 1994.

Milán, Eduardo: “Un novelezco lezamiano”. *Revista de la Universidad de México*. México, 38 (13): 44-46, mayo, 1982.

Morán, Francisco: “La generación cubana de los ochenta: un destino entre las ruinas”. *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, (588): 15-30, junio, 1999.

Morán, Francisco: *Julián del Casal o los pliegues del deseo*. Madrid, Editorial Verbum, 2008.

Morán, Francisco: “Cintio Vitier y el programa nacional de vacunación martiana”. *Diario de Cuba*. 31 de julio, 2011.

Morejón Arnaiz, Idalia: “Arqueología del no saber: intelectuales y política en Cuba, 1989-2005”. *Cubista Magazine*, verano, 2006.

Morejón Arnaiz, Idalia: “*Epure si muove*: Las transformaciones de la norma poética en Cuba”. VV.AA.: *Cuba. Poesía, arte y sociedad. Seis ensayos*. Madrid, Editorial Verbum, 2006.

Morejón Arnaiz, Idalia: “O grupo Diáspora(s): nacionalismo, vanguardia e experimentação”. *Agulha Hispânica*. Fortaleza, (9), mayo, 2011.

Morejón, Idalia: “Nativos excéntricos: la subversión de la nacionalidad.” *Crítica. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, miércoles 18 de mayo, 2011.

Moreno Sanz, Jesús: *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano. El eje del hombre y lo divino, los inéditos y los restos de un naufragio*. 4 volúmenes. Madrid, Editorial Verbum, 2008.

Nante, Bernardo: “*Aurora Consurgens* o *El Nacimiento de la Aurora*. Una lectura junguiana”. *El Hilo de Ariadna*. Buenos Aires, (2), 2007.

Ortega, Julio: “Una coherencia de la expansión poética”. *Revista de Bellas Artes*. México, (27): 81-85, mayo, junio, 1969.

Ortega, Julio: “La Biblioteca de José Cemí”. *Revista Iberoamericana*. Universidad de Pittsburgh, 41 (92-93). 509-522, julio-diciembre, 1975.

Osorio, Nelson: "Contribución a una bibliografía sobre el vanguardismo hispanoamericano." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 8 (15): 141-150, 1982.

Padilla, Heberto: "La poesía en su lugar". *Lunes de Revolución*. La Habana, (38): 5-6, 7 de diciembre, 1959.

Padilla, Heberto: *Fuera del juego*. Edición conmemorativa 1968-1998. Miami, Ediciones Universal, 1998.

Padilla, Heberto: *La mala memoria*. Barcelona, Plaza y Janes, 1989.

Paz, Octavio: *El arco y la lira*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1986.

Paz, Octavio: *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona, Seix Barral, 1990.

Paz, Octavio: *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1987.

Paz, Octavio: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México, D. F., Editorial Era, 1973.

Pellegrini, Aldo: "La poesía surrealista". VV. AA.: *Antología de la poesía surrealista de la lengua francesa*. Estudio preliminar, selección, notas y traducción de Aldo Pellegrini. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961; Editorial Argonauta, 2006.

Perèc, Georges: *La vida instrucciones de uso*. Madrid, Editorial Hachette, 1987.

Pereira, Manuel: "El Curso delfico". Lezama Lima, José.: *Paradiso*. Edición crítica. Ed. cit.

Pereira, Manuel: "Si es un joven poeta, déjalo pasar". VV.AA.: *Cercanía de Lezama*. Edición de Carlos Espinosa. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.

Pérez León, Roberto: *Tiempo de Ciclón*. La Habana, Ediciones Unión, 1995.

Pessoa, Fernando: *Libro del desasosiego*. Barcelona, Seix Barral, 1986.

Piñera, Virgilio: “Cada cosa en su lugar”. *Lunes de Revolución*. La Habana, (39): 11-12, 14 de diciembre, 1959.

Piñera, Virgilio: “Freud y Freud”, “Opciones de Lezama”, “Ballagas en persona”, “*Terribilia meditans*”, “Gombrowicz por él mismo”. *Poesía y crítica*. Prólogo de Antón Arrufat. México, D. F. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Piñera, Virgilio: “La vida tal cual”. *Unión*. La Habana, (10), abril, 1990.

Piñera, Virgilio: *La isla en peso. Obra poética*. Prólogo de Antón Arrufat. La Habana, Ediciones Unión, 1998.

Piñera, Virgilio: *Cuentos*. Madrid, Alfaguara, 1983.

Ponte, Antonio José: “Lezama en los archivos de la Stasi”. «Dossier: Cien años de José Lezama Lima». *Diario de Cuba*, 10 de junio, 2011.

Ponte, Antonio José: *Poesía (1982-1989)*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1991.

Ponte, Antonio José: “Un paréntesis de ruinas”. *La fiesta vigilada*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2007.

Prats Sariol, José: “El Curso délfico”. *Casa de las Américas*. La Habana, (152), septiembre-octubre, 1985.

Prats Sariol, José: *Lezama Lima o el azar concurrente*. Madrid, Confluencias, 2010.

República de las Letras. Revista de la Asociación Colegial de Escritores de España. Madrid, (114), octubre, 2009 (Número dedicado a Virgilio Piñera).

Reyes, Arturo: “Surrealist influence in Latin American poetry”. www.arturoreyes.com/.../Surrealist%20influencia%20in%20

Ríos Ávila, Rubén: “La imagen como sistema”. VV. AA.: Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Tomo I. Poesía. Ed. cit., pp. 125-131.

Rodríguez Feo, José: *Mi correspondencia con Lezama Lima*. La Habana, Ediciones Unión, 1989.

Rodríguez Monegal, Emil: “Las estructuras de la narración” (Entrevista a Severo Sarduy). *Mundo nuevo*. (2): 15-20, agosto, 1966.

Rodríguez Monegal, Emir: “Conversación con Severo Sarduy”. *Revista de Occidente*. (93): 315-343, diciembre, 1970.

Rojas, Fernando de: *La Celestina. Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Introducción de Stephen Gilman, Edición y notas al pie de Dorothy S. Severin. Madrid, Alianza Editorial, 2004.

Rojas, Rafael: *José Martí: la invención de Cuba*. Madrid, Editorial Colibrí,

Rojas, Rafael: *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*. Madrid, Editorial Colibrí, 2008.

Rojas, Rafael: *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia, y exilio del intelectual cubano*. Barcelona, Anagrama, 2006.

Rojas, Rafael: *Un banquete canónico*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Rojas, Rafael: “Lezama Lima, un cubano en el Olimpo...”. *El Mercurio*, Chile, 19 de diciembre, 2010.

Rojo, Violeta: *Breve manual para reconocer minicuentos*. Azcapotzalco, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.

S/A: “Curso délfico”. *Laberintos. Arte, literatura, investigación y didáctica*, 14 de junio de 2009.

S/A: “La literatura exiliada: variada y frágil”. *El Nuevo Herald*, Miami, mayo 27, 1984.

S/A: “Inesperado Valente”. *Elcultural.es*. 2 de septiembre, 2011. [José Ángel Valente: «16 de diciembre de 1967. Visita a Lezama. Viene Pepe Caballero. La casa es un conjunto abigarrado y extraño de objetos, retratos (el padre y la madre en posición visible,

dominante), cuadros y libros. Lezama está enorme, pesado, como un gran ídolo. Su rostro es joven. Empieza a hablar enseguida de Cuba: Cuba infra nivel del mar (el Valle de Viñales); Cuba donde tierra y mar se igualan (Habana-Matanzas-Varadero); Cuba del triunfo definitivo de la tierra (Oriente, Santiago). Esta última es la Cuba inquieta, la Cuba de la tierra alta y del mar abisal (hay en efecto una hoya cuyo nombre no he retenido, que es uno de los grandes abismos oceánicos del mundo). ([*Al margen:*] Hoya de Oriente o Batle.) Al cubano no le gusta viajar; está retenido por su luz (recuerdo de *Dador* el “Himno para la luz nuestra”). Lamenta cierta progresiva desvinculación de lo español. La raíz de Lezama es lo criollo. Habla de la Revolución, del paso de Cuba de la abundancia a la pobreza. Habla con alguna ironía del comunismo y de la dialéctica, pero reconoce que hubo en Cuba un hecho revolucionario auténtico: el pueblo alzado. Como en la Comuna -dice- o el Dos de Mayo. Lo dice como si un alzamiento de esa naturaleza no diera opción. Pero está en contra del cliché “una revolución sonriente”. Ha habido y hay padecimiento, privación, hambre. Este país -dice- necesita diálogo, un diálogo abierto, donde no se imponga a nadie de antemano ser “adherente”. Se habló de la gravitación de Cuba en la actualidad, de lo que para nosotros, desde fuera, representa el hecho de ser cubano hoy. Lo reconoce: dice que él, desde dentro, no puede eludir la crítica. Vuelve a decir que es necesario mantener la posición del intelectual como creador de valores. Insiste en la necesidad de diálogo: no cree que el Congreso sea esa posibilidad de diálogo que Cuba necesita. Menciona con reticencia a Sartre y a su “más o menos de dialéctica”. Aparecen en la conversación el tema de los campos de concentración y algunas personas idas. Habla de Lydia Cabrera. (Mujer del siglo XVIII. La compara con la traductora de Newton, después enamorada de Voltaire.) Evoca el paso de Juan Ramón Jiménez y el de Cernuda. Habla de María. Toco el tema del sistema poético. Le interesa especialmente; lo considera parte central de su obra y quiere fundirlo con la novela (“ese galope sin espuelas”) en el *Inferno*. Quedo en volver. Los martes y los viernes, por la tarde, está ocupado por la vacuna contra el asma. Salimos.»]

Sagan, Karl: “El universo amniótico”. *El cerebro de Broca*. México, Ediciones Grijalbo, 1984.

Sáinz, Enrique: “Algunos poetas jóvenes”. *Las palabras en el bosque*. La Habana, Ediciones Unión, 2008. [Sobre *Diáspora (s)*]

Sáinz, Enrique: “La poesía de Rolando Sánchez Mejías. Algunas reflexiones”. A.A.V.V.: *Cuba. Poesía, arte y sociedad*. Madrid, Editorial Verbum, 2006.

Sáinz, Enrique: “Poesía cubana de los '90: algunas consideraciones sobre el grupo *Diáspora(s)*”. *Cauce. Revista Cultural*, (2), 2007.

Sáinz, Enrique: *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001.

Salvador, Álvaro: “La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad”. *revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/.../5225*

Sánchez Mejías, Rolando: “Poesía menos”, en Hernández Busto, Ernesto y Sánchez Mejías, Rolando: “Haroldo de Campos, *in memoriam*”. *Letras Libres*, octubre, 2003.

Sánchez Mejías, Rolando: “Presentación”, y “Olvidar Orígenes”. *Diáspora(s). Documentos 1*. La Habana, septiembre, 1997.

Sánchez Mejías, Rolando: “Prólogo”. *Mapa imaginario. Dossier. 26 nuevos poetas cubanos*. La Habana, Instituto Cubano del Libro/Embajada de Francia en Cuba, 1995.

Sánchez Mejías, Rolando: “Violencia y literatura” [*Diáspora(s). Documentos 4/5*. La Habana, noviembre, 1999, pp. 1-7]. *La Habana Elegante. Segunda Época*, (49), primavera verano, 2006.

Sánchez Mejías, Rolando: “Lontananza”. *Diario de Cuba*. 18 de agosto, 2011.

Sánchez Robayna, Andrés: “Barroco de la levedad”. *Voz y Letra. Revista de Literatura*. Vol. 1 (2): 171-184, 1990.

Sandauer, A, y Cano Gaviria, R.: *Sobre Gombrowicz*. Barcelona, Anagrama, 1972.

Santí, Enrico Mario: “El umbral del silencio”. VV.AA.: *Aldabonazo en Trocadero 162. Homenaje a José Lezama Lima*. Navarrete, William y Ávila, Regina, editores. Valencia, Aduana Vieja, 2008.

Santí, Enrico Mario: “La invención de Lezama Lima” (Sobre *Imagen y posibilidad*). *Vuelta*. (102), mayo, 1985.

Santí, Enrico Mario: “Parridiso” y “Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente”. *Escritura y tradición. Texto, crítica y poética en la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Editorial Laia, 1987.

Santí, Enrico Mario: *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

Sarduy, Severo: “Dispersión /falsas notas (homenaje a Lezama)”. *Mundo nuevo*. (24): 5-17, junio, 1968.

Sarduy, Severo: “El barroco y el neobarroco”. *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno, ed. México, Siglo XXI, 1972.

Sarduy, Severo: “Un heredero”. Lezama Lima, José: *Paradiso. Edición crítica*. Ed.cit.

Sarduy, Severo: *Barroco. Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

Sarduy, Severo: *La simulación*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1982.

Saunders, Rogelio: “Acerca del lenguaje y el poder. Las palabras en el horizonte totalitario” [*Diáspora(s). Documentos 6*. La Habana, marzo, 2001, pp. 1-11.]. *La Habana Elegante. Segunda época*, (49), primavera-verano, 2006.

Saunders, Rogelio: “Zona cero”. *Sibila. Poesía e Cultura*. 23 de marzo, 2009.

Smith, Octavio: *Lejos de la casa marina*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.

Sucre, Guillermo: “Lezama Lima: El Logos de la imaginación”. *Revista Iberoamericana*. Universidad de Pittsburgh, 41 (92-93): 494-508, julio-diciembre, 1975.

Todorov, Tzvetan: “La retórica de Freud” y “Apéndice: Freud sobre la enunciación”. *Teorías del símbolo*. Caracas. Monte Avila Editores, 1991.

Valcárcel, Eva: “*Bodegón au bon marché*. Sobre vanguardia y escritura literaria en Hispanoamérica”. www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/viewFile/140461/192002

Valéry, Paul: “La poesía pura”. *Política del espíritu*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1940.

Vallejo, César: *El arte y la revolución*. Lima, Mosca Azul Editores, 1973.

Vallejo, César: *Poesía completa*. Edición crítica y estudio introductorio de Raúl Hernández Novás. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1988.

Vásquez Rocca, Adolfo: “Georges Perèc; pensar y clasificar”. *Adamar. Revista de creación*, (40). www.adamar.org/ivepoca/node/232.

Vila-Matas, Enrique: “La secta Oblómov”. *elpais.com.*, 24 de enero, 2006.

Vitier, Cintio: “El desierto en la fiesta”. *Unión*. La Habana, julio-septiembre, 1995.

Vitier, Cintio: “Martí, en la hora actual de Cuba” (1994). *Resistencia y libertad*. La Habana, Ediciones Unión, 1999.

Vitier, Cintio: “Nota en torno a Eduardo Mallea”, en su *Para llegar a Orígenes*. La Habana, Ediciones Unión, 1994.

Vitier, Cintio: “Octava lección: Casal como antítesis de Martí. Hastío, forma, belleza. Asimilación y originalidad. Nuevos rasgos de lo cubano: «el frío» y «lo otro»”. *Obras 2. Lo cubano en la poesía*. Edición definitiva. Prólogo de Abel E. Prieto. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998.

Vitier, Cintio: *Antología poética*. Selección y prólogo de Enrique Saíenz. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Vitier, Cintio: *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*. La Habana, Ediciones Unión, 2002.

Vitier, Cintio: *Lecciones cubanas*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1996.

Vitier, Cintio: *Martí en Lezama*. La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2000.

Vitier, Cintio: *Memorias y olvidos*. La Habana, Letras Cubanas, 2006.

Vitier, Cintio: *Obras 2. Lo cubano en la poesía*. Edición definitiva. Prólogo de Abel E. Prieto. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998.

Vitier, Cintio: *Obras 4. Crítica 2*. La Habana Editorial Letras Cubanas, 2001.

Vitier, Cintio: *Para llegar a Orígenes*. La Habana, Ediciones Unión, 1994.

Vitier, Cintio: *Poética*. La Habana, 1960; *Obras 1. Poética*. Prólogo de Enrique Saíenz. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997.

Vitier, Cintio: *Testimonios. 1953-1968*. La Habana, UNEAC, 1968.

Vuelta. Homenaje a Marcel Duchamp. México, (133-134), diciembre 1987-enero 1988.

VV.AA.: *Mapa imaginario. Dossier. 26 nuevos poetas cubanos*. Prefacio de Jean-Louis Pandelon. Prólogo y compilación de Rolando Sánchez Mejías. La Habana, Embajada de Francia en Cuba, Instituto Cubano del Libro, 1995.

VV.AA.: *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001*. Compilación y Epílogo de Carlos A. Aguilera. Lorenzo García Vega: "Prólogo sin credenciales". México D. F. Editorial ALDUS, 2002.

VV.AA.: *Zápisky z mrtvého ostrova. [La isla de los muertos]. Kunbánská skupina Diáspora(s)*. Selección y prólogo de Carlos A. Aguilera. Praga: Fra, 2007.

VV.AA.: *Poesía cubana contemporánea. Dez poetas*. Seleccion, prefacio y notas: Pedro Marqués de Armas; traducción: Jorge Melícias. Lisboa, Antígona, 2009.

VV.AA.: *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Laura Pollastri (ed.). Buenos Aires, Ediciones Katatay, 2010.

VV.AA.: *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. 2 Volúmenes: Poesía y Prosa. Madrid, Espiral/Fundamentos, 1984.

VV.AA.: *Cuestiones cuánticas. Escritos místicos de los físicos más famosos del mundo*. Ken Wilber, editor. Barcelona, Ed. Kairós, 1987.

VV.AA.: *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Selección y notas de Roberto Echevarren, José Kozar y Jacobo Sefamí. Prólogos de Roberto Echevarren y Néstor Perlongher. Epílogo de Tamara Kamenszain. Buenos Aires, Mansalva, 2010.

VV.AA.: *Diccionario Enciclopédico de las letras de América Latina*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, Monte Ávila Editores, 1995.

VV.AA.: *Gravitaciones en torno a la obra de José Lezama Lima*. Bajo la dirección de Laurence Breysse-Chanet e Ina Salazar. Paris, Éditions Le Manuscrit, 2010.

VV.AA.: *Historia de la literatura cubana, Tomo II. La literatura cubana entre 1899 y 1958. La República y Tomo III. La Revolución (1959-1988). Con un apéndice sobre la literatura cubana de los años noventa*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, Instituto de Literatura y Lingüística, 2003 y 2008.

VV.AA.: *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*. Luis Sáinz de Medrano Arce, coord. Roma, Bulzoni, 1993.

VV.AA.: *Recopilación de textos sobre la obra de Lezama Lima*. Selección y notas de Pedro Simón. La Habana, Editorial Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1970.

VV.AA.: *Recopilación de textos sobre la obra de Lezama Lima*. Roberto Méndez, editor. La Habana, Editorial Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 2010.

VV.AA.: *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. Molinero, Rita (ed.). San Juan, Puerto Rico, Editorial Plaza Mayor, 2002.

Yurkievich, Saúl: “La risueña oscuridad o los emblemas emigrantes”. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Poesía. Francia, Espiral, Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers, pp. 187-208.

Zambrano, María. “El freudismo, testimonio del hombre actual”. *Islas*. Introducción y compilación de Jorge Luis Arcos. Madrid, Editorial Verbum, 2007.

Zambrano, María: “José Lezama Lima: hombre verdadero”. *Islas*. Compilación e introducción de Jorge Luis Arcos. Madrid, Editorial Verbum, 2007.

Zambrano, María: “La Medusa”, en su *Claros del bosque*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1993.

Zambrano, María: *Los sueños y el tiempo*. Madrid, Ediciones Siruela, 1992.