

LA POESÍA EMPIEZA DONDE HAY TENDENCIA. CUERPO Y POESÍA ENTRE 1937 Y 1997



Poetry begins where tendency is found. Body and poetry between 1937 and 1997

Iriarte, Ignacio

 Ignacio Iriarte *

iriartelignacio@gmail.com

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

ISSN: 0326-5102

ISSN-e: 2684-0499

Periodicidad: Semestral

núm. 20, e2012, 2023

cuadernosdeliteraturaunne@gmail.com

Recepción: 15/03/23

Aprobación: 10/04/23

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7853965029/>

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.0206632>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial 4.0 Internacional.

Resumen: En este texto analizo las relaciones entre poesía y cuerpo. En el primer apartado presento el tema a través de un ensayo de Vladimir Maiakovski. En el segundo me ocupo del sacrificio en la poesía de José Lezama Lima. En el tercero conecto estas ideas con una tapa del diario *Juventud Rebelde* de diciembre de 1989, referida a la repatriación de los muertos cubanos en la guerra de Angola, y describo la formación de una teología política que articula cuerpo, poder soberano y guerra. En el cuarto apartado describo escritores cubanos de los años 80 que rompieron con esa perspectiva abordando el cuerpo a través de una “inquietud de sí”. En las conclusiones retomo el recorrido, destaco la importancia de la poesía como marcadora de las tendencias de una época determinada y me pregunto por las posibilidades de extender el análisis a otras zonas de América Latina.

Palabras clave: cuerpo, poesía, tendencia, soberanía, inquietud de sí.

Abstract: In this text I analyze the relationships between poetry and body. In the first section. I introduce the subject through an essay by Vladimir Maiakovski. In the second, I enquire into the topic of sacrifice in the poetry of José Lezama Lima. In the third, I connect these ideas with a cover of the *Juventud Rebelde* newspaper from December 1989, referring to the repatriation of the Cuban soldiers killed in the Angola war, and I describe the formation of a political theology that articulates the body, sovereign power and war. In the fourth section, I describe Cuban writers from the 1980s who switched that perspective by thinking about the body from a Foucauldian “care of the self” perspective. In the conclusions I highlight the importance of poetry as a marker of the tendencies of a certain period of time and reflect on the possibilities of extending this analysis to other areas of Latin America.

Keywords: body, poetry, tendency, sovereign power, care of the self.

NOTAS DE AUTOR

- * Ignacio Iriarte es Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP) y Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Profesor Adjunto en la

En este trabajo voy a explorar la relación de la poesía con el cuerpo. ¿Qué hace la poesía con el cuerpo, qué dice de él, pero también, en sentido inverso, qué hace el cuerpo con aquel discurso? ¿De qué modo se influyen? Desde mi punto de vista, solo se podría contestar estas preguntas pensándolas en términos históricos porque todo indica que la poesía y el uso de los cuerpos no son los mismos antes y después de la Revolución de Octubre, antes y después del muro de Berlín, antes y después de la invención del fonógrafo, antes y después de la difusión de la prensa escrita.

Para pensar este tema, quisiera detenerme en algunas ideas de Vladimir Maiakovski, porque de ellas se puede extraer una cierta teoría sobre las relaciones entre poesía y cuerpo. En el ensayo *Cómo se hacen los versos*, Maiakovski hace observaciones agudas sobre el ritmo, el corte del verso, las palabras que se deben emplear, pero lo que me interesa es que conjuga todo esto con una forma particular de disponer el cuerpo. En un momento, menciona cinco elementos necesarios para escribir poemas, entre los que se encuentra el que cito a continuación:

Tener montada la empresa y los elementos de producción. Una pluma, un lápiz, una máquina de escribir, un teléfono, un traje para poder ir a dormir a un hotel. Una bicicleta para ir a la redacción, una mesa, un paraguas para escribir bajo la lluvia, unos cuantos metros seguros de vivienda que permitan dar varios pasos para poder trabajar; relaciones con una oficina de recortes para recibir materiales de acuerdo a los problemas que le interesan, una pipa o cigarrillos, etc. (Maiakovski, 1957, p. 203)

En *Un paraguas para Maiakovski. Futurismo, formalismo y revolución*, Eugenio López Arriazu sostiene que la mención del paraguas es una parodia a la seriedad de este tipo de recomendaciones: “Todo muy serio y absurdamente esquemático, como lo revela, entre los instrumentos de producción y como al pasar, ‘un paraguas para escribir bajo la lluvia’. Maiakovski se ríe de sí mismo, del lenguaje económico/burocrático que pone en peligro su poesía” (2018, párr. 82). Para complementar esta lectura podríamos pensar que en ese paraguas está la resonancia de Lautréamont, que tanto jugo le sacaron los surrealistas, del encuentro fortuito de un paraguas con una máquina de coser. Pero aun si la intención del paraguas fuera la parodia, deberíamos decir que hay en ese texto un marcado interés por el cuerpo. Paródico o no, lo que dice Maiakovski es que el poeta debe ser un cuerpo que marcha: duerme en hoteles, anda en bicicleta y hasta en ciertas oportunidades necesita escribir bajo la lluvia. Más adelante, el escritor es explícito sobre esta cuestión: “Para escribir sobre un amor tranquilo, es recomendable viajar en el ómnibus número siete [...]. Ese traqueteo repugnante matizará mejor que nada los encantos de la otra vida. El traqueteo es necesario como elemento comparativo” (Maiakovski, 1957, p. 215). Luego pone como ejemplo la composición de su poema contra Eugeni Esénin:

He aquí la razón por la cual el verso sobre Esénin se fue definiendo para mí en el corto trayecto entre el pasaje de Lubiánsky a la calle Miasnísky, cuando fui a devolver un dinero prestado. La calle Miasnísky fue el contraste brusco y necesario después de la soledad de mi cuarto. La calle inundada de gente contrastaba después de aquel silencio, con la exaltación y el ánimo de la multitud, el movimiento de los ómnibus, automóviles y tranvías en el marco desafiante de los avisos eléctricos, cortados por las ramas caprichosas de los árboles. (Maiakovski, 1957, p. 215)

Para Maiakovski, la poesía se articula con un cuerpo que debe recorrer las calles de la ciudad. ¿No es eso, precisamente, lo que caracteriza buena parte de la poesía de la época? En cualquier caso, andar por la calle viendo el avance tecnológico y la aceleración de los movimientos es una de las claves del futurismo, de la misma manera que, para el escritor proletario, es necesario marchar con los obreros con el propósito de ponerse al servicio de la clase obrera. Maiakovski denomina a esto el “encargo social”. No se trata de

UNMdP en la asignatura Literatura y cultura latinoamericanas I. Sus investigaciones se centran en la literatura latinoamericana y cubana de los siglos XX y XXI, enfocándose especialmente en Cuba. Entre sus publicaciones recientes, se encuentran *Del Concilio de Trento al sida. Una historia del Barroco* (2021) y, como editor, *Puntuaciones sensibles. Figuras en la poesía latinoamericana* (2022). Ha publicado, además, numerosos artículos en revistas especializadas. Es co-editor del sitio *Caja de resonancia* (<https://cajaderesonancia.com/>) y secretario de redacción de la revista *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*.

un pedido del gobierno ni tampoco de la clase, sino de aquello que el escritor puede descubrir al colocarse a la vanguardia: “Para comprender con justeza el encargo social, el poeta debe estar en el centro de los acontecimientos”; “Para el cumplimiento mejor del encargo social, debemos estar a la vanguardia de nuestra clase más progresista” (Maiakovski, 1957, p. 229). El encargo social es aquello que el poeta descubre y nombra por medio de esa lengua específica que es la de la poesía.

Maiakovski articula esto con la palabra “tendencia”. Para López Arriazu, el concepto está tomado de la “orientación” de Yuri Tinianov: “Incluso Maiakovski utiliza una vez la palabra ‘orientación’ (установка / ustanovka/) como sinónimo de ‘tendencia’” (2018, párr. 70). El crítico añade que el concepto de orientación aparece en “La oda como género literario”, donde la define “no sólo [como] la dominante de una obra (o género), que colorea funcionalmente los factores subordinados, sino también [como] la función de la obra (o el género) en relación a la serie discursiva extraliteraria más cercana” (López Arriazu, 2018, párr. 70).

¿No podríamos ver esto a partir de la relación de la poesía con el cuerpo y del modo en que el cuerpo impacta en la poesía? Como destaca López Arriazu, Maiakovski propone un ejemplo interesantísimo:

La poesía empieza donde hay tendencia.

A mi juicio, los versos que dicen ‘Salgo solo al camino’, son tendenciosos; se trata de la propaganda que hace el poeta para que las chicas lo acompañen. Sólo se aburre. ¡Oh! Saber darle la misma fuerza al verso que trate de problemas sociales como la fuerza que se pone en los versos íntimos, para llamar a unirse en una cooperativa... (Maiakovski, 1957, p. 202)

El párrafo que aclara la potente sentencia anterior revela una idea de la tendencia que va más allá del encargo social. El texto que cita Maiakovski pertenece al poeta romántico Mijail Lermontov, completamente ajeno a los dilemas que se plantea el escritor después de la Revolución de Octubre. La tendencia se vincula con una forma de articular el cuerpo: para lograr la atención de las mujeres o para formar cooperativas en las fábricas, uniéndose los integrantes en un cuerpo colectivo.

Si tomamos como modelo este microanálisis, podemos establecer diferencias en la poesía que están vinculadas con acomodos distintos del cuerpo. Así, el modernismo hispanoamericano se caracterizaría por una disposición determinada del cuerpo, o bien, para no ser tan abstractos, diríamos que el Rubén Darío de *Prosas profanas* piensa un erotismo que lo lleva a recorrer el mundo, como en “Divagación”. Esa tendencia comienza a declinar con *Cantos de vida y esperanza*, libro en el que empieza a pensar la poesía entramándola con la política a través de ese cuerpo para él clave que es el cisne. En esta línea, la vanguardia sería un cambio de foco: el poeta en la calle, con la lengua de la calle y la fragmentación acelerada de las ciudades, eso que podemos visualizar en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, pero también, en otra línea, en los nostálgicos paseos que Jorge Luis Borges realiza en *Fervor de Buenos Aires*. En poesía, la tendencia se podría pensar, entonces, como una articulación determinada del cuerpo con el lenguaje.

2

No voy a hacer una demostración tan prolija como la que pueden sugerir estas palabras; en lo que sigue me propongo presentar, más bien, algunos poemas latinoamericanos, la mayoría de ellos cubanos, en los que el cuerpo tiene una especial importancia. Primero me voy a detener en José Lezama Lima.

En Lezama, el cuerpo tiene al menos dos dimensiones: por una parte, es un cuerpo erótico, como podemos ver en *Paradiso*, mientras que por la otra es un cuerpo atravesado por la idea religiosa del sacrificio, como se desprende de poemas centrales como “Muerte de Narciso”, “Rapsodia para el mulo” y “Juan de Patmos ante la puerta latina”. En su literatura, estos dos componentes, el erotismo y la religiosidad, forman una dualidad que en apariencia es inseparable.

Detengámonos en la primera estrofa de “Muerte de Narciso”:

Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo

*Envolviendo los labios que pasaban-
Entre labios y velos desligados.
La mano o el labio o el pájaro nevaban.
Era el círculo en nieve que se abría.
Mano era sin sangre la seda que borraba
La perfección que muere de rodillas
Y en su celo se esconde y se divierte.
(Lezama Lima, 1985, p. 13)*

Narciso todavía no descubrió el reflejo en el agua, pues, como dice unos versos después, “Vertical desde el mármol no miraba/ la frente que se abría en loto húmedo” (1985, p. 13). A pesar de esto, esta primera estrofa compone la escena que va a desarrollar en el poema. Narciso es “la perfección que muere de rodillas”, su reflejo es un “círculo en nieve que se abría”, la muerte es una “mano sin sangre la seda que borraba”. Se trata de una presentación dramática porque el destino del personaje está mencionado de entrada. Podemos quedar confundidos con la oscuridad del texto, pero Lezama declara el final desde el principio del poema. Y sin embargo, esta muerte segura, acentuada con el frío del reflejo y la seda sin sangre de la mano, está enmarcada con una serie de rasgos primaverales: Dánae, que fue o será fecundada por Zeus, el tiempo que teje y la mención del Nilo, que tiene un tiempo cíclico de inundación y retirada. Se trata de imágenes de la gestación, el crecimiento y la vida, la fertilidad y, también, claro está, cierto erotismo sublimado.

La vida y la muerte, el cuerpo que vive y el cuerpo que muere, coexisten de entrada en el texto, como si Lezama propusiera un poema que se mueve de la misma forma que el Nilo, que pasa de la infertilidad del desierto a la inundación, que convierte la tierra en negra. Si nos despegamos del argumento, podemos decir que la muerte de Narciso, de rodillas frente a la imagen, permite la creación luminosa y centelleante del poema. Lezama lleva al personaje a la muerte para que nazca la poesía, siguiendo una figura sacrificial.

Los integrantes del grupo literario de Lezama, los origenistas, le atribuyeron este sentido para pensar el rol que cumplió en la poesía cubana. Escribe Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía*, que fue llamada “la Biblia” del origenismo:

Así, no nos sorprendía, aunque es el verso más sorprendente con que haya empezado jamás un cubano un poema, el inicio lejanísimo y sin embargo familiar de su primer cuaderno, *Muerte de Narciso* (1937): ‘Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo’. No nos sorprendía, era ya una familiaridad ganada sin esfuerzo por él y para todos, con el tiempo original de la fábula y, a través del cuerpo del poema, con la incorporación barroca de ese tiempo. Un tiempo original, es decir, un verdadero principio. Nuestra poesía, como si nada hubiera ocurrido, tomaba contacto, soñadoramente, con el anhelo mítico inmemorial que estaba en la imagen renacentista de la isla y, poniéndose al amparo de la virgen que es fecundada por el rayo de luz y de los pacientes oros de los transcurros naturales, comenzaba de nuevo matinalmente su discurso. (Vitier, 1998, p. 310)

Como podemos notar, Vitier relega bastante la cuestión del erotismo, volcándola a la mención sublimada de una virgen fecundada por los rayos de Zeus. Nada dice, tampoco, de una sexualidad que otros intérpretes, como Severo Sarduy y Lorenzo García Vega, van a acentuar.¹ En algunos trabajos críticos existe la pregunta de si el Narciso de Lezama se reconoce o no en el espejo. La cuestión es punzante porque, si no se reconoce, subrayaría que el joven se enamora de otro joven hermoso. Y es que la imagen de ese cuerpo arrodillado, que al principio se asemeja a una columna de mármol (“vertical desde el mármol no miraba”), ese cuerpo blanco, casi desnudo, es una figuración gay. Es difícil no reconocerlo, pero lo cierto es que Vitier lo evita: la fábula de Narciso toma su fuerza de ese amor que “no osa decir su nombre”, lo que subraya su muerte, una muerte en silencio, sin que se escuchen palabras, en plena soledad, producida por el éxtasis de la imagen.

No por esto la lectura de Vitier deja de ser central. Prefiere silenciar la potencia erótica del mito, correrla a la figura sublimada de Dánae, para quedarse con el efecto inaugural que tiene “Muerte de Narciso” para la poesía cubana. Se trata de un texto que produce lo que podemos llamar una nueva causalidad. Pero notemos que la puesta en marcha de lo nuevo se realiza por medio de la muerte de alguien: por eso podemos decir que Lezama propone una poesía del cuerpo en tanto se trata de un cuerpo destinado al sacrificio.

En sus ensayos posteriores, Lezama comprendió esto a partir del concepto de imagen. Guadalupe Silva propuso una lectura muy clara del término poniendo en relación las ideas del escritor cubano con los estudios de Georges Didi-Huberman y Hans Belting.² El primero recuerda que la palabra imagen viene de “la antigua práctica romana de moldear bustos (imágenes) a partir del rostro de los muertos” (Silva, 2019, p. 117). La imago “se realizaba colocando un molde de yeso sobre el rostro del cadáver y haciendo con él una máscara de cera, que luego era expuesta en el atrio de la casa. Esta imagen cumplía así una función jurídica, civil y ritual” y estaba allí “para rendir homenaje a los mayores, establecer el linaje de la familia y sostener su memoria. Era la máscara de la muerte, pero también el signo de una supervivencia y un bien para la posteridad” (Silva, 2019, p. 117). Por su parte, Belting sostiene que el arte funerario, “en el cual se incluyen tanto las máscaras como las tumbas, realiza una ‘transformación ontológica’ (la expresión es de Louis Marin) por la cual se le cede a la imagen ‘el poder de presentarse en el nombre y en el lugar del difunto’” (Silva, 2019, p. 117).

Sería errado ver la imagen en el agua como la imagen que deja Narciso; más bien habría que hablar del conjunto de ese cuerpo inclinado ante la fuente: eso es lo que produce el aluvión poético y cultural del origenismo. La clave se encuentra en que se trata de un cuerpo que muere porque se entrega por completo al amor, sin que lo altere la más mínima agitación en el paisaje que lo rodea. Si leyéramos el texto en clave lacaniana, podríamos decir que Narciso se entrega a lo imaginario para que se ponga en marcha la producción simbólica de la cultura. Lo imaginario tiene que intervenir, como fuerza inaugural, para crear nuevas causalidades. En este sentido, el origenismo es la consecuencia de esta imagen de Narciso muriendo ensimismado.

En el transcurso de los años, Lezama abrió el alcance de su poética para pensar tramas culturales más extensas. En “Juan de Patmos ante la puerta latina” aborda el tema del sacrificio de manera directa. Entre los años 91 y 100 d.c., Juan de Patmos es sometido a una prueba por parte de los romanos por predicar el cristianismo y no obedecer los oficios y el culto a Domiciano. Cerca de la Porta Latina, en los muros aurelianos de Roma, las autoridades ordenan hundirlo en un caldero con aceite hirviendo. La leyenda cuenta que San Juan no solo no murió, sino que, milagrosamente, salió del caldero sin sufrir quemaduras, como podemos ver en lo que dice Tertuliano, en *Prescripciones contra todas las herejías*: “el apóstol Juan, después que, echado en aceite rugiente, no sufrió ningún daño, es relegado a una isla” (Tertuliano, 2001, p. 273). En el poema, Lezama se detiene en este acontecimiento. Cito un fragmento representativo:

*Ante la Puerta Latina quieren bañar a San Juan de Patmos,
Su baño no es el del espejo y el pie que se adelanta,
Para recoger como en una concha la temperatura del agua.
No es su baño el del cuerpo remilgado que vacila
Entre la tibieza miserable del agua y la fidelidad miserable del espejo.
¡Gloria! El agua se ha convertido en un rumor bianaventurado,
No es que San Juan haya vencido al aceite hirviendo:
Ese pensamiento no lo asedia, no lo deshonra.
Se ha amigado con el agua, se ha trasfundido en la amistad omnicompreensiva.
No hay en su rostro el orgullo levisimo, pero sí dice:
Allí donde me amisté con el aceite hirviendo, id y construid una pequeña iglesia católica.
Esa Iglesia es aún hoy, porque se alza sobre el martirio de San Juan.
(Lezama Lima, 1985, p. 80-81)*

En “Muerte de Narciso”, la imagen está plagada de un erotismo creador marcado por la belleza del cuerpo; en “San Juan de Patmos ante la Puerta Latina” la imagen resultante es la Iglesia. No se trata de un paso unívoco el que Lezama da entre estos dos poemas, porque en todos los momentos de su obra encontramos tanto el erotismo del cuerpo como la posibilidad de pensar lo colectivo a través del sacrificio de los personajes a los que se refiere. Para Lezama la cultura es esa mezcla, como lo revela el concepto de eros cognoscente, inspirado

en los diálogos de Platón, en donde el erotismo siempre está vinculado con la búsqueda de la verdad, cuestión que se encuentra, por cierto, en la etimología de la palabra “filosofía”.

Esta inclinación hacia lo colectivo lo llevó a formular la teoría de las eras imaginarias. Para Lezama, una imagen como la de Narciso ante la fuente o la de San Juan de Patmos en el caldero es tan potente que está en condiciones de crear una constelación cultural. Cuando se produjo el triunfo de la Revolución de 1959, el escritor pensó la nueva situación que se abría como el comienzo de una nueva era imaginaria posibilitada por el retorno de la figura de José Martí al centro de la cultura nacional. En “A partir de la poesía”, Lezama sostiene que la imagen que preside esa era es la que representa el “espíritu de la pobreza irradiante, del pobre sobreadundante por los dones del espíritu” (Lezama Lima, 1988, p. 398). Luego agrega: “Ser más pobre es estar rodeado es estar más rodeado por el milagro, es precisar el animismo de cada forma” (p. 398).

En Lezama, la poesía se convierte en un mecanismo para conocer la realidad. Por eso es interesante citar el fragmento inicial de “El 26 de Julio: imagen y posibilidad”:

La imagen es la causa secreta de la historia. El hombre es siempre un prodigio, de ahí que la imagen lo penetre y lo impulse. La hipótesis de la imagen es la posibilidad. Llevamos un tesoro en un vaso de barro, dicen los Evangelios, y ese tesoro es captado por la imagen, si fuerza operante es la posibilidad. Pero la imagen tiene que estar al lado de la muerte, sufriendo la abertura del arco en su mayor enigma y fascinación es decir, en la plenitud de la encarnación, para que la posibilidad adquiera un sentido y se precipite en lo temporal histórico. Ese tesoro que lleva escondido un ser prodigioso como el hombre, puede ser tan solo penetrado y esclarecido por la imagen, La imagen apegada a la muerte, al renunciamiento, al sufrimiento, para que descienda y tripule la posibilidad. (Lezama Lima, 1981, p. 19)

Los que van a morir en el asalto del cuartel Moncada llevan la imagen de Martí. Al caer, la imagen se transforma en los que se sacrifican en esa batalla inconclusa, que finalmente viene a cerrarse en 1959. Curiosa historia la de estos textos: el erotismo se reduce cuando la comunidad se vuelve central. Ciertamente, Lezama va a seguir el camino inverso en *Paradiso*, novela incómoda por su homosexualismo, como si mostrara las dos caras de su obra. Pero esas dos líneas no van a poder coexistir de una manera amistosa. Por una parte, va a estar la comunidad, y, por la otra, la búsqueda (erótica o no) del cuerpo propio. La primera nos da una retórica de la muerte que es central para la nación; la segunda, una exploración del cuerpo que se aleja del dispositivo estatal. Esas dos vertientes son los temas que me propongo explorar a continuación.

3

El sacrificio ocupa un importante lugar en la cultura cubana de la Revolución. Pocos aspectos han sido tan transitados: Heberto Padilla se resistió al sacrificio en *Fuera de juego*, pero sucumbió ante él; Luis Rogelio Noguera, que pertenecía a la primera generación de *El Caimán Barbudo*, publicó novelas de espionaje (*Y si muero mañana* y *Nosotros, los sobrevivientes*) en las que un revolucionario sacrifica su vida y muere en circunstancias espantosas; Silvio Rodríguez escribió “Pequeña serenata diurna”, en donde reconoce que es un hombre feliz, porque vive en un país libre y ama a una mujer clara, razón por la cual pide perdón. Aunque rechazó el barroquismo de los origenistas y ciertamente la homosexualidad de Lezama, la cultura revolucionaria se movió en la narrativa del sacrificio que éste contribuyó a forjar.

Para ver su continuidad, me voy a referir a una producción poética surgida de la guerra de Angola. Cuba hizo su ingreso a Angola en abril de 1975 para apoyar el frente de liberación que estaba luchando contra el dominio colonialista de Portugal. La “Operación Carlota” contó con el apoyo logístico de la URSS y desplegó 35.000 militares cubanos por aire y tierra que tuvieron como propósito contener los ataques de Sudáfrica, apoyados por Estados Unidos (LeoGrande y Kornbluh, 2015, p. 178-182). Poco tiempo después Angola se proclamó independiente, pero los conflictos continuaron en torno a Namibia, país invadido por Sudáfrica. El 22 de diciembre de 1988 se firmó un acuerdo de paz entre Angola, Cuba y Sudáfrica, bajo la coordinación de los Estados Unidos, que reconoció la independencia de Namibia y el retiro de las tropas cubanas, siguiendo un programa que concluyó a mediados de 1991. En este marco, en noviembre de 1989, el

presidente de la República Popular de Angola, José Eduardo Dos Santos, anunció que embarcaría los cuerpos de los cubanos caídos en combate en señal de agradecimiento y fraternidad hacia la nación del Caribe. Los cuerpos empezaron a llegar el 27 de ese mes y el *Granma* del 5 de diciembre anunció que las honras fúnebres se realizarían dos días después. A lo largo de esos días, el gobierno dispuso una serie de homenajes, entre los que se destacan la visita de Dos Santos el 5 y la realización de una ceremonia con la presencia de dieciséis cuerpos en representación de cada una de las provincias de Cuba, presidida por Castro y con el presidente de Angola como invitado de honor. Varias de las principales figuras del gobierno ofrecieron discursos, cuyas principales frases marcaron la agenda de esos días. Entre estos homenajes, se encuentra la producción poética que quisiera comentar, una tapa de *Juventud Rebelde* del 6 de diciembre de 1989, que reproduzco a continuación:



Figura 1. Tapa de la edición del 6 de diciembre de 1989 de *Juventud Rebelde*.

La tapa contiene tres elementos principales: la fotografía de la multitud marchando por el malecón, el epígrafe de José Martí arriba a la izquierda y el poema de César Vallejo, tomado de *España, aparte de mí este cáliz*. Repongo este último para mayor claridad:

*Al fin de la batalla
Y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
Y le dijo: 'No mueras, te amo tanto!'
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*

*Se le acercaron dos y repitiéronle:
'No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*

*Acudieron veinte, cien, mil, quinientos mil,
Clamando: 'Tanto amor, y no poder nada contra la muerte!'
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo*

*Entonces, todos los hombres de la tierra
Le rodearon; les vio el cadáver triste,
Emocionado; incorporóse lentamente,
Abrazó al primer hombre; echóse a andar...*

Estos elementos componen un artefacto que continúa y al mismo tiempo se separa de las conceptualizaciones de Lezama Lima. Por una parte, el poema de Vallejo repone un sentido religioso. En este sentido, la tapa continúa el tipo de indagaciones que Lezama había realizado en textos como “26 de Julio: imagen y posibilidad”. Sin embargo, la tapa es mucho más pulcra en la medida en que separa con mayor claridad el terreno religioso del terreno político. Como vimos en Lezama, las tropas que avanzan contra el Moncada están mixturadas en el mismo párrafo con los Evangelios, de modo que no sabemos bien si son fuerzas humanas o sobrenaturales; en la tapa de *Juventud Rebelde*, la religión le da fuerza emocional al conjunto, estableciendo, sin embargo, dos órdenes separados.

Para comprender el uso del poema en la tapa, podemos retomar una idea que propone Enrique Foffani en *Vallejo y el dinero* (2018). El crítico argentino sostiene que *España, aparta de mí este cáliz* establece una teología política en la medida en que retoma una inspiración católica que articula con el marxismo. El concepto fue presentado por Carl Schmitt en un famosísimo tratado de 1922, titulado, precisamente, *Teología política*. Allí sostiene la tesis de que todos los conceptos de la teoría política son conceptos teológicos secularizados y propone el siguiente ejemplo: “El estado de excepción tiene en la jurisprudencia análoga significación que el milagro en la teología. Sólo teniendo conciencia de esa analogía se llega a conocer la evolución de las ideas filosófico-políticas en los últimos siglos” (Schmitt, 2009, p. 37). La palabra clave en esta descripción es “analogía”, pues Schmitt intenta remarcar una simetría entre los dos campos. Hay teología política cuando se puede establecer una analogía entre el sistema de la teología y el sistema de la política.

Si tomamos en conjunto el ensayo de Lezama sobre el Moncada y la tapa de *Juventud Rebelde*, podemos ver que los dos plantean una teología política, pero en esta última producción los ámbitos que conecta la analogía están separados de una manera más nítida. En el poema de Vallejo, el muerto resucita de manera análoga al modo en que el recuerdo de los caídos en combate se graba en la memoria colectiva de la nación. Por este motivo decimos que el sacrificio sigue siendo tan fuerte como en Lezama, pues los combatientes en Angola dieron su vida por la causa internacionalista y la patria cubana, pero ahora está articulado en un entorno discursivo más pulcro y apunta a un territorio secularizado. También podemos pensar el paso de Lezama a la tapa de *Juventud Rebelde* a través de la imagen. Como vimos antes, en el autor de *Paradiso* la imagen tiene una fuerza erótico-religiosa: produce un significado trascendental al conectar la vida con la muerte, que Lezama piensa como sobrevida; la imagen que expresa la teología política de *Juventud Rebelde* es, en cambio, la que se encuentra en los lugares de memoria, como monumentos, cementerios, las tapas de los diarios, los aniversarios, toda esa forma de religión secularizada que le da forma y sentido a la comunidad imaginada.

En este marco, el poema de Vallejo cuenta una historia de vida y muerte en la batalla. Por eso apela a dos tipos de cuerpos: el cuerpo del muerto y el cuerpo de los que vienen a buscarlo. La tapa de *Juventud Rebelde* hace algo similar, porque se dirige tanto a los caídos en Angola como a las personas que marchan por el malecón. De este modo, el artefacto periodístico carga la historia de los muertos sobre las espaldas de los vivos, porque son ellos los que tienen que recordar, sosteniendo una memoria nacional. Así, el poema

dice de manera alegórica lo que los sucesos de Cuba ponen de manifiesto de manera concreta: de los vivos se habla en relación con la muerte. E incluso, dado que se trata de una guerra, deberíamos hacer intervenir al poder soberano. Si la tapa de *Juventud Rebelde* propone una teología política, es porque muestra una analogía entre Dios, que puede intervenir en la historia por medio de milagros, y el poder soberano, que interviene declarando el estado de excepción, como dice Schmitt, o disponiendo el traslado de tropas para iniciar la guerra. En Lezama, esta última dimensión quedaba en las penumbras de las metáforas religiosas; en el número de Angola esto se revela con toda claridad, poniendo de manifiesto lo que significa el cuerpo en tanto cuerpo que está a disposición del sacrificio en nombre de lo colectivo.

Para ahondar en esto, voy a conectar la tapa de *Juventud Rebelde* con los discursos que dieron Fidel y Raúl Castro como homenajes a los caídos en Angola. O más precisamente, a las consignas que los medios extrajeron para convertirlos en titulares. En la edición de *Juventud Rebelde* que encabeza el poema de Vallejo encontramos, por ejemplo, la siguiente producción gráfica:



Figura 2. Extracto de la edición del 6 de diciembre de 1989 del Suplemento especial de *Juventud Rebelde*, s/p.

En la frase elegida, Raúl Castro utiliza una serie de palabras clave que forman una red cohesionada: “Angola”, “nación”, “pueblo”, “restos de nuestros queridos hermanos” y “cumplimiento del deber”; pero esta red se puede reducir a tres términos: nación, cuerpo y deber, lo que implica que el cuerpo está determinado por la nación y tiene un deber que cumplir, que consiste en arriesgar la vida y, si es necesario, morir. Podemos

verlo de una manera todavía más clara en un suplemento de *Granma* del 9 de diciembre que consigna los 2315 nombres de cubanos muertos o desaparecidos en misiones internacionalistas, la más importante de las cuales es Angola. Los editores del diario utilizaron una frase muy significativa que Fidel Castro pronunció durante la ceremonia fúnebre del 7 de diciembre:



Figura 3. Tapa de la edición del 9 de diciembre de 1989 del Suplemento especial de *Granma*.

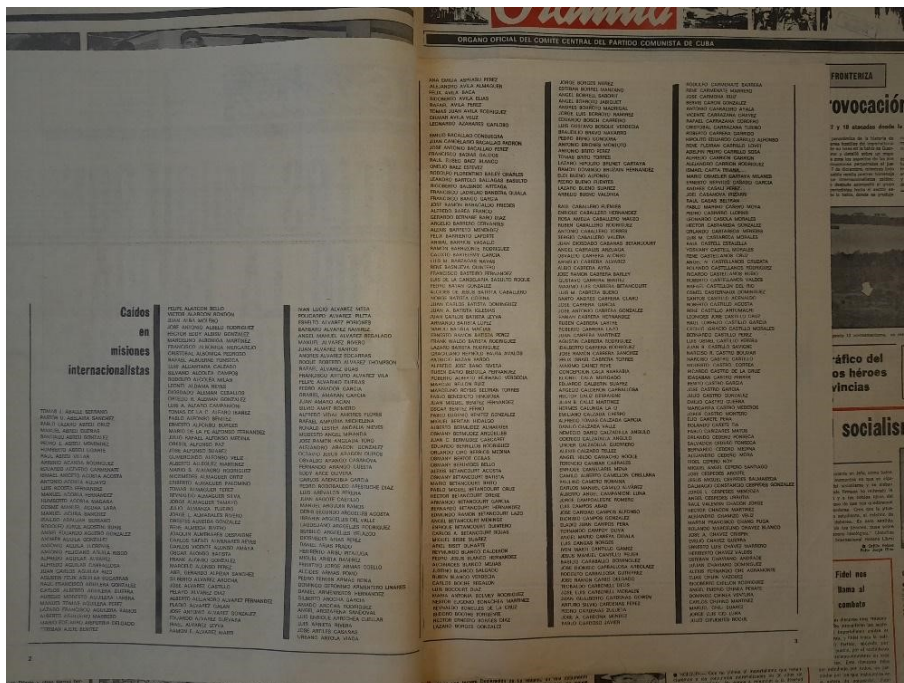


Figura 4. Extracto de la edición del 9 de diciembre de 1989 del Suplemento especial de *Granma*, p. 2-3.

En la frase que titula el suplemento, los cuerpos están insertados en una sintaxis que los conecta con la soberanía. Y cuando digo sintaxis quiero decir exactamente eso: en la frase hay unos sujetos, “ellos”, que mueren en el pasado, “murieron”, y esas muertes adquieren sentido por medio de un circunstancial de

finalidad que está referido a la actualidad de la patria y la revolución, “por la patria revolucionaria y digna que es hoy Cuba”. Esta frase sintetiza buena parte de la narrativa histórica de la izquierda: la historia está ordenada hacia una finalidad, pero además está sustentada en el sacrificio y en los caídos en el pasado. Pero notemos que esa sintaxis organiza una serie de piezas léxicas que son “sujetos”, “cuerpos”, “muerte”, “patria” y “revolución”, como si la teleología estuviera marcada por la articulación de la población con el poder soberano, que se define por decidir la guerra a otros países o a otros bandos dentro de esos países, como es el caso de la guerra en Angola.

En el conocido *Homo sacer*, Giorgio Agamben ha retomado esta articulación entre los cuerpos y el poder soberano. “Homo sacer”, el hombre sagrado, es menos la valoración de la vida que la exposición de esa vida a la posibilidad de la muerte. Escribe Agamben:

Sagrada, es decir que se puede matar y es indescifrable, originariamente, es la vida en el bando soberano y la producción de la vida desnuda, en este sentido, es la prestación originaria de la soberanía. La sacralidad de la vida que hoy se pretende hacer valer contra el poder soberano como un derecho humano absolutamente fundamental, en origen expresa en cambio la sujeción de la vida a un poder de muerte, su exposición irreparable en una relación de abandono. (Agamben, 2018, p. 132)

Aunque Agamben se refiere a los campos de concentración, podemos pensar también en la guerra, porque se trata de una organización de la sociedad que gravitó fuertemente en las sociedades latinoamericanas. Por otra parte, la guerra que se libra en Angola no es la misma que se libra entre países, porque independientemente de los apoyos extranjeros, se trata de una guerra civil, en la que los nativos se convierten en enemigos. En este sentido, la lógica del campo de concentración puede transferirse a la guerra, en la que el poder soberano decide sobre la vida desnuda de la población. Agamben retoma los textos romanos y extrae una serie de definiciones precisas para pensar la actualidad: “El elemento político originario no es la simple vida natural, sino la vida expuesta a la muerte (la vida desnuda o vida sagrada)” (Agamben, 2018, p. 138). En la tapa de *Juventud Rebelde*, esa vida desnuda es tanto la vida de los que cayeron en Angola como la de los que marchan por el malecón, a quienes el poema de Vallejo perfora inscribiendo la historia de la guerra, pero también es la masa en la que recluta militares para la lucha internacional. Porque no hay que olvidar que Angola es uno de los enfrentamientos clave de la Guerra Fría.

4

Y sin embargo, la retirada de Angola coincide en el tiempo con el acelerado desmontaje del socialismo en Europa y la consecuente crisis de la narrativa finalista y sus formas de pensar la muerte y la vida. En junio de 1989 (poco más de cuatro meses antes de las noticias que estuve comentando), Solidaridad triunfa en las elecciones de Polonia y en agosto forma el primer gobierno no socialista de Europa del Este. En octubre, el Partido Socialista Obrero Húngaro abandona los principios del marxismo-leninismo (el centralismo democrático y el carácter rector del partido sobre la sociedad) e impulsa un sistema multipartidista. El 9 de noviembre, el gobierno de la República Democrática Alemana autoriza a los ciudadanos a cruzar a Berlín Occidental. Después, la historia se acelera: a mediados de diciembre estallan protestas en Timosara y el 25 de diciembre son fusilados Nicolai Ceaucescu y su esposa, terminando con el socialismo en Rumanía. El resto de Europa cae y dos años después se disuelve la Unión Soviética. Resulta notable que todo este proceso está marcado por el movimiento de los cuerpos, que cruzan de un lado a otro de Berlín, que huyen por las fronteras, que generan tumultos y protestas, incluso forman grupos armados, toda una maquinaria de desterritorialización, para decirlo con Gielles Deleuze y Félix Guattari (1997).

En este clima convulsionado, la tapa de *Juventud Rebelde* pareciera orientada a defender el sistema, que por todos lados se estaba derrumbando, por medio de una apelación a los sentimientos patrióticos de los cubanos. En este sentido, la producción periodística territorializa la multitud marchando por el malecón. Pero si bien no hubo una estampida, a partir de esos años se produjeron desterritorializaciones y fugas constantes, como

la migración legal e ilegal constante y fenómenos como la crisis de los balseros en 1995. Los cuerpos cambian. No es para nada menor que desde los años 90 muchos cubanos prefirieran la palabra “diáspora” a “exilio”. No solo remite a la diáspora judía, sino también habla de una separación del dispositivo estatal como forma de pensar la subjetividad, porque el sujeto diaspórico, a diferencia del exiliado, no se piensa en función de la expulsión, sino a través de la fuga en proceso. Diáspora es salida de una determinada situación de poder en la que está el Estado. Por eso, en sentido estricto, es una forma de desterritorialización.

En la literatura, una de las expresiones más claras de esto lo dio la revista *Diáspora(s)*, que tiene un soporte teórico fuertemente deleuzeano y se plantea como una máquina bélica contra las totalizaciones molares. La publicación, que salía en fotocopias por fuera de los organismos oficiales, emprendió una tenaz campaña tanto contra el Estado como contra las formas de articulación del origenismo con la Revolución. En “Olvidar *Orígenes*”, publicado en el primer número de *Diáspora(s)*, de 1997, Rolando Sánchez Mejías aborda estas cuestiones en un párrafo de grandes resonancias:

Para alguien cuya existencia vital completa haya coincidido con la actual experiencia política de modernidad perversa que es este país, 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. (Sánchez Mejías, 1997, p. 192)³

Sánchez Mejías expresa su rechazo a la articulación del cuerpo con el poder soberano y, si bien se expresa de manera general, se dirige también a lo que produce la tapa de *Juventud Rebelde*: esa forma por la que el poema de Vallejo instala en los cuerpos de la multitud una imagen que es la historicidad de la izquierda tanto como la maquinaria bélica que organiza lo nacional. Este párrafo puede tomarse como la protesta de parte de una generación que, nacida alrededor de 1960, comenzó a escribir por los mismos años en los que se inició el proceso de negociaciones para retirar las tropas de Angola. Y lo notable es que varios de sus integrantes abandonan el dispositivo del soberano y piensan el cuerpo desagregándolo de lo colectivo.

Para demostrarlo, me voy a detener en una página de *Naranja Dulce*, de 1988. Se trata del primero de los cuatro números que aparecieron como ediciones especiales de *El Caimán Barbudo*. Allí, la revista da a conocer el resultado del concurso *Poeta Joven*, que otorgó la Asociación Hermanos Saíz, en coordinación con la Casa del Joven Creador y la Empresa española CREATUAL. El jurado estuvo conformado por Reina María Rodríguez, Osvaldo Sánchez y Lina de Feria y el primer premio lo recibieron Dámaris Calderón y Antonio José Ponte.⁴

Me interesan los textos de este último por el peso que tendrá más tarde en las letras cubanas. *Naranja dulce* publica dos de los textos con los que resultó ganador, que muestran un completo desplazamiento de la forma discursiva que vimos ejemplificada en la tapa de *Juventud Rebelde*. El primero de ellos es “Antes de releer la *Iliada*”:

*Está lloviendo en Troya hasta lavar la tierra
Hasta los dientes amarillos de desgarrar
Contra los que la lluvia nada puede,
Hasta los huesos que dejaron de doler hace ya tiempo.
Lloviendo sobre cuerpos ovillados
Sobre el fuego y el ponto
Sobre el círculo de perros que persiguen sus colas.
Dientes, huesos, cenizas, sal antigua:
Yo busco un signo que aclare aquella historia.
(Ponte, 1988, p. 3)*

El poema se volvió famoso entre los familiarizados en la literatura cubana. Daniel Balderston realizó una lectura por demás interesante: Ponte “imagina Troya después de la guerra: los huesos roídos por los perros,

los muros derrumbados, las ruinas. Lo que se expresa en este poema es un escepticismo con respecto a los mitos heroicos: la guerra, el sacrificio, la comunidad sufrida” (2009, p. 36). Balderston continúa diciendo que “La ironía que caracteriza su proyecto literario en todas sus manifestaciones sirve para alejarse de una retórica que domina su medio, una retórica que exalta el heroísmo, el sacrificio, la ‘comunidad imaginada’ a través del sufrimiento aceptado como deber colectivo” (2009, p. 37).

Me gustaría agregar que en el poema la historia se derrumba en su estructura. Con la articulación revolucionaria de cuerpo, soberano y muerte, la historia estaba ensamblada en una sintaxis pulcra que ordenaba pasado, presente y futuro. Pero cuando la épica y el sacrificio desaparecen, como en el poema de Ponte, la historia carece de organización. La imagen de los perros persiguiendo sus colas pareciera mostrar un constante ciclo de construcción y destrucción sin un significado ulterior. Además, el sujeto no encuentra ni siquiera una clave: “busco un signo que aclare aquella historia”. Si lo busca es porque no está. La historia perdió sentido.

El otro poema que publica *Naranja Dulce* es “En diciembre, viendo volar”. Me interesa porque muestra que el individuo ya no tiene que ver con el tiempo colectivo. Escribe Ponte:

*En Diciembre, viendo volar los fuegos de artificio
Pienso en el tiempo.
Un año no comienza esta noche
Hecha para que algunos se abracen y ríen,
Sino en la calma mañana de mi cumpleaños.
(Ponte, 1988, p. 3)*

Acá Ponte se refiere a una diferencia entre la vivencia colectiva y la individual. Niega la existencia de la primera, reivindica la segunda. ¿No plantea, en este sentido, una nueva articulación del lenguaje con el cuerpo? Esa forma de decir yo supone desagregarse de la multitud del malecón y también de un modo de decir que estaba representado en la tapa de *Juventud Rebelde*, como si la tendencia, para volver al concepto de Maiakovski, ya no fuera el socialismo, sino huir de las normativas generales.

En *La inquietud de sí*, Michel Foucault se detiene en los cambios que se producen con el crecimiento del Imperio Romano, lo que dio como resultado una cierta autonomía del individuo:

encontramos la actitud que consiste por el contrario en fijar lo que se es en una pura relación con uno mismo: se trata entonces de constituirse y de reconocerse como sujeto de las propias acciones, no a través de un sistema de signos que marque el poder sobre los demás, sino a través de una relación tan independiente como sea posible del estatuto y de sus formas exteriores, pues se cumple en la soberanía que ejerce uno sobre sí mismo. (1998, p. 83)

El mandato externo frente a la búsqueda de una individualidad que nunca se determina, la función-épica frente a las ruinas sin sentido de la *Iliada*: ese cambio se vislumbra a partir de la poesía. Porque la poesía muchas veces está a la vanguardia, no de una clase, sino de lo que puede pensarse en un momento determinado.

5

Al principio de este trabajo tomé el concepto de tendencia de Maiakovski para sostener que se podría comprender a partir de la forma en que la poesía piensa el cuerpo. A partir de lo que acabamos de ver, habría que agregar que la frase “La poesía empieza donde hay tendencia” (1957, p. 202) significa también que al menos cierta poesía designa algunas de las tendencias generales de las épocas en las que se inscriben en tanto se trata de un discurso que dice algo del cuerpo y ese algo resulta esclarecedor para un conjunto mucho más vasto de cuestiones políticas, culturales y sociales. En *Cómo se hacen los versos*, Maiakovski afirma que “Para el cumplimiento mejor del encargo social, debemos estar a la vanguardia de nuestra clase más progresista, debemos luchar junto con ella en todos los frentes de combate” (1957, p. 229), frase que podríamos emancipar

del comunismo clásico para conectarla con la bohemia, los marginales, las mujeres, los gays, las drogas y cualquier otro cuerpo que produzca una tensión en el sistema social.

Las producciones poéticas que estuve examinando cubren un arco de tiempo comprendido entre 1937 y 1997. En esos sesenta años el cuerpo ocupa un lugar tan central que permite trazar un corte nítido en los años 80. En primer lugar, y aunque hay muchos aspectos que lo diferencian, podemos ver una continuidad entre Lezama Lima y la Revolución. La misma no está dada por que coincidan políticamente, pues no todos los origenistas abrazaron la Revolución, y los que sí lo hicieron no abandonaron ciertas convicciones ajenas al marxismo; más bien se trata de una coincidencia estructural alrededor del cuerpo, pues en ambos casos se plantea la posibilidad de que el cuerpo se convierta en objeto de sacrificio para fortalecer o contribuir a la comunidad. Esa comunidad puede ser la poesía, los origenistas o la nación. Para fundarla, sostenerla y preservarla pareciera necesario un sacrificio de alguien en particular o de una parte de la población en general.

En cambio, la poesía que comienza en los años 80 propone otra sintaxis en la que el cuerpo ya no tiene que ver con la comunidad. O mejor dicho, aparece una tendencia distinta marcada por la exploración de lo individual en tanto se desagrega de lo colectivo. En los poemas de Ponte se puede ver la construcción de una subjetividad que ya no pasa por el poder soberano. En este sentido, Cuba puede pensarse como un lugar especialmente interesante para ver estos procesos: en 1989 comienza el fin de la guerra de Angola, que para ese momento llevaba casi quince años, lo que desarma un dispositivo bélico articulado con el comunismo internacional; se trata, además, del año que ve el inicio de la crisis terminal del socialismo como alternativa al capitalismo. En ese marco, ¿qué expresan poemas como los de Ponte, incluso antes de que el derrumbe del socialismo se precipitara en Europa? ¿Se trata de un corte definitivo del cuerpo con el poder? ¿O, por el contrario, se trata de otra modalidad del poder? Con los pocos datos utilizados en este trabajo es difícil dar una respuesta, pero podemos avanzar diciendo que la poesía muestra una serie de preocupaciones que serán dominantes en los años venideros: qué hacer con el cuerpo, cómo pensarlo y modularlo fuera de las opciones binarias, de qué modo desplegar el deseo que lo articula, cómo pensarse en una inestabilidad que siempre desbarata las determinaciones.

Si comparamos la tapa de *Juventud Rebelde* con este tipo de producciones poéticas, podemos ver que se plantea una correlación interesante entre las relaciones del individuo con el poder y la historia. En el diario, el poema de Vallejo propone una alegoría de la historia que es finalista: postula que el muerto se va a levantar cuando toda la humanidad se una en un solo bando. En paralelo, los artefactos imaginarios y discursivos sobre Angola le hablan a la multitud de una manera fuerte y afirmativa, como sucede en la frase “¡Ellos murieron por la patria revolucionaria y digna que es hoy Cuba!”. El soberano se dirige a la masa diciendo qué significan los muertos, cómo hay que pensarlos, y con esas consignas ordena a los individuos. La poesía de Ponte no está marcada por la afirmación, sino por la pregunta y la inquietud. En esos textos, el escritor da respuestas tentativas e inestables a preguntas que no dejan de dirigirse a sí mismo. Y esto cambia la forma de comprender la historia. En *Juventud Rebelde*, el tiempo está dirigido a un futuro certero; en Ponte, en cambio, se trata de una incógnita: “Yo busco un signo que aclare aquella historia” (Ponte, 1988, p. 3). Así, el dispositivo de subjetividad se vuelve más capilar, porque el individuo puede indagar su cuerpo dejando de lado lo colectivo, y el mundo se vuelve demasiado vasto y complejo como para ser entendido como totalidad. Escribe Sánchez Mejías en “Olvidar Orígenes”:

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. (Sánchez Mejías, 1997, p. 192)

La alegoría de Sánchez Mejías está dedicada a Cuba. Tanto *Orígenes* como la Revolución componían artefactos de subjetivación potentes que permitían una segura orientación en el tiempo. Cuando esos artefactos perdieron efectividad, el individuo quedó liberado, pero a la vez sin historia global con la cual articular y orientarse.

¿Se trata sólo de Cuba? Me atrevo a decir que no. Tal vez este cambio permitiría explicar la emergencia de algo como el giro autobiográfico. Al mismo tiempo, podría ser útil para comprender el modo en que se realizan las indagaciones históricas que acentúan lo *queer*, como las que propuso Silvia Molloy (2012) y Oscar Montero (2019) sobre el modernismo o las que acentúan lo gay en Lezama Lima, pues, desde este lado de la frontera, buscan dinamitar las bases que le dieron forma a la teología política de la modernidad. En ambos casos, los discursos son posibles a partir de un cambio de tendencia sobre el cuerpo del que hablan y desde el que hablan escritores, poetas e historiadores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2018). *Homo sacer: el poder soberano y la vida desnuda*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Balderston, D. (2009). Cuba y amargura. En Basile, T. (ed.), *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte* (pp. 35-42). Rosario, Beatriz Viterbo.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil mesetas*. Valencia, Pre-Textos.
- Foffani, E. (2018). *Vallejo y el dinero*. Lima, Editorial Cátedra Vallejo.
- Foucault, M. (1998). *La inquietud de sí*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Granma* (Suplemento especial) [Periódico]. (9 de diciembre de 1989).
- Juventud Rebelde* [Periódico]. (6 de diciembre de 1989).
- LeoGrande, W. y Kornbluh, P. (2015). *Diplomacia encubierta con Cuba. Historia de las negociaciones secretas entre Washington y La Habana*. México, FCE.
- Lezama Lima, J. (1981). El 26 de Julio: imagen y posibilidad. En *Imagen y posibilidad* (pp. 9-21). La Habana, Letras Cubanas.
- Lezama Lima, J. (1985). *Poesía Completa*. La Habana, Letras Cubanas.
- Lezama Lima, J. (1988). *Confluencias*. La Habana, Letras Cubanas.
- López Arriazu, E. (2018). Un paraguas para Maiakovski. Futurismo, formalismo y revolución. *Eslavia*, 2. <https://bit.ly/3n3BH9b>
- Maiakovski, V. (1957). Cómo se hacen los versos. *Obras Escogidas*, Tomo I (pp. 197-231). Buenos Aires, Editorial Platina.
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Montero, O. (2019). *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Ámsterdam, Almenara.
- Ponte, A. J. (1988). Antes de releer la *Ilíada* - En diciembre, viendo volar. *Naranja dulce*, 1, 3.
- Sánchez Mejías, R. (1997). Olvidar Orígenes. *Diáspora(s)*, 1, 17-19. <https://bit.ly/41Je03V>
- Schmitt, C. (2009). *Teología política*. Madrid, Trotta.
- Silva, G. (2019). *El dragón en la biblioteca: Lezama Lima y la literatura cubana (1948-2002)*. Buenos Aires, Katatay.
- Tertuliano. (2001). *Prescripciones contra todas las herejías*. Madrid, Ciudad Nueva.
- Vitier, C. (1998). *Lo cubano en la poesía*. La Habana, Letras Cubanas.

NOTAS

- ¹ Sarduy lo hace en “Falsas notas/Homenaje a Lezama”, recopilado en *Escrito sobre un cuerpo*; García Vega trabaja la sexualidad de Lezama en *Los años de Orígenes*.

- 2 Silva cita *Ante el tiempo*, de Didi-Huberman, y *Antropología de la imagen*, de Belting.
- 3 Se trata de un texto que Rolando Sánchez Mejía leyó en el *Coloquio sobre Orígenes*, de octubre de 1944.
- 4 Los poemas fueron recogidos en *Asiento en las ruinas* (2002).