

En busca del unicornio azul: erotismo, temporalidad y afecto en Cuba

David Tenorio

University of Pittsburgh

Temporalidades múltiples: utopía, heterocronía y caos

En su defensa por la utopía, Yohanka León del Río sostiene que, según el teólogo Franz Hinkelammert, una crítica al pensamiento utópico “no puede ser antiutópica” (León del Río 2014, 206). Más allá de incurrir en tautologías, la académica cubana apuesta por una “esperanza viva” (ídem) que permita la articulación de subjetividades políticas capaces de cuestionar la noción de futuro. Aunque su argumento despierta una serie de posibilidades para la acción pública, vale la pena preguntarse, ¿qué es lo que supone pensar en lo utópico en la segunda década del siglo XXI? Partiendo de que el XX fue el siglo de las revoluciones y del pensamiento utópico en América Latina, propongo esta interrogante como una especie de seducción epistemológica que permita situar una disidencia ejercida desde lo corporal para cuestionar el devenir histórico. En específico, en este ensayo, indago sobre las maneras en que la práctica cultural cuestiona la comprensión del tiempo teleológico de la revolución.

Más que incidir en un revisionismo histórico o en una exhumación del pasado, considero lo aquí expuesto como una estrategia que, desde las emociones, los deseos y la corporalidad, profundice, indague y complejice lo que implica que el tiempo pase. Dicho de otro modo, me propongo reflexionar sobre las formas de sentir la historia, de ser conscientes de esa huella del tiempo en nuestro tejido afectivo, en nuestra memoria

corporal y en las cartografías de nuestro deseo.¹ En específico, busco aproximarme a las maneras de historizar la utopía desde lo afectivo y lo erótico dentro de la llamada disidencia sexual y de género. Y me centro en lo que se ha dado a conocer “disidencia sexual”, u otredad sexual,² puesto que, en esta práctica no normativa de experimentar el deseo, como en muchas otras subculturas, la idea de utopía no se ha estructurado en sincronía con el orden cronológico del tiempo.³ Las modalidades en que se piensa el

¹ Es importante mencionar trabajos que han seguido una línea de investigación similar, como *An Archive of Feelings*, de la académica estadounidense Ann Cvetkovich, quien pondera el impacto que ha tenido el trauma en la formación de archivos culturales a partir de la experiencia de la disidencia sexual y de género. Para Cvetkovich, el trauma da forma a la heterogeneidad de los archivos culturales que buscan preservar la cultura gay y lesbica a partir de la corporalidad del disidente. En el caso latinoamericano, *Falotopías*, de Rodrigo Parrini, presenta una aproximación denominada “antrapología”, cuya “intención es pensar a través de los desechos y desde los desechos; situarse al lado de lo que se disgrega y acoger lo que desaparece serían algunos de sus gestos” (23). El trabajo de ambos autores problematiza la noción ortodoxa del archivo que, en resonancia con el trabajo de Diana Taylor en *The Archive and the Repertoire*, busca desestabilizar la supuesta permanencia de lo histórico, argumentando que, especialmente en el plano de la disidencia sexual y de género, la recolección de la memoria es una práctica performativa, es decir, que es inasible, fugaz y que está inscrita en la experiencia corporal, afectiva y cognitiva de la colectividad.

² Valdría la pena realizar una diferenciación entre los términos disidencia sexual y de género, diversidad y democracia sexuales en el contexto latinoamericano a partir del trabajo de Diego Falconí Trávez y Leticia Sabsay, en *De las cenizas al texto* y *Fronteras sexuales*, respectivamente. Falconí Trávez y Sabsay coinciden en el hecho de que la disidencia sexual es una postura y una práctica a través de la cual se desarticulan las posturas privilegiadas del sujeto. El cuerpo, en este sentido, adquiere más la forma de un campo político de acción que de una subjetividad. Al respecto, Falconí Trávez establece lo siguiente: “me he decantado por usar el término *disidencia sexual*, para referirme a subjetividades contradictorias y menos convencionales que las de la más uniformizada *diversidad sexual*” (23). Decantándose por un eje performativo, Leticia Sabsay resalta las contradicciones del concepto liberal de sexualidad: “La democracia sexual, entendida en términos de políticas de equidad de género y reconocimiento de la diversidad sexual y de género, aunque loable en sus ideales, no es ajena a la rearticulación de cierta jerarquía sociosexual, en la que junto al heterocentrismo imperante, se generan nuevas homonormatividades en las que la familia y la pareja como modelos hegemónicos de organización social siguen siendo centrales” (32). De la mano de Falconí Trávez y Sabsay, denomino en el marco del presente ensayo *disidencia sexual y de género* a aquellas prácticas que, si bien articulan contradictoriamente una subjetividad inestable, cuestionan, explícita o tácitamente, las jerarquías sociosexuales y la noción liberal de inclusión sexual, en torno a la noción de *subcultura sexual*.

³ Al paralelo de las nociones de temporalidad, espacialidad, sexualidad y género, Jack Halberstam, en *In a Queer Time and Space*, propone los conceptos de “queer time” y “queer space” (6), a través de los cuales se alude a aquellas formas de vida que escapan a la normatividad del tiempo burgués, del progreso, de la reproducción, la familia así como los espacios que se crean por medio de estas prácticas subculturales en la era del postcapitalismo global: “One of my central assertions has been that queer temporality disrupts the normative narratives of time that form the base of nearly every definition of the human in almost all of our modes of understanding, from the professions of psychoanalysis and medicine, to socioeconomic and demographic studies on which every sort of state policy is based, to our understandings of the affective and the aesthetic” (152). Para Halberstam, la noción de utopía queer comprendería visiones alternativas de lo vivir, sentir y pensar el futuro a través de la disidencia sexual. No obstante, en el contexto latinoamericano, y como extensión del llamado sur global, resulta necesario mencionar el trabajo de Néstor García Canclini, en *Culturas híbridas: estrategias para entrar*

tiempo son, asimismo, constructos sociales, biológicos y científicos que reflejan la ideología dominante de determinada época y que regulan los ritmos vitales, formulando una biopolítica. Por ejemplo, en el contexto del capitalismo tardío, el individuo vive el tiempo en función de la acumulación material, la producción laboral y la reproducción familiar. El “hombre” que perdura deja tras su muerte una herencia, una descendencia; es decir, que su legado se construye en torno a los ciclos de producción y reproducción (i.e. trabajar, casarse, formar una unidad familiar, consumir, etc.), definidos también por intersecciones entre clase, raza, etnicidad, género, estatus socioeconómico, etc.

A fin de ilustrar las maneras en que se piensa lo utópico desde la disidencia sexual y de género, traigo hasta aquí un breve fragmento de la crónica de Pedro Lemebel en la que narra el desencuentro con Silvio Rodríguez, uno de los máximos representantes de la nueva trova en Cuba, después de que este último esclarece el misterio del unicornio azul:⁴

“Mi amigo y yo somos chilenos que admiramos tu poesía, y en Chile nosotros los homosexuales hemos hecho nuestra la canción del ‘Unicornio azul’, pensando que se refiere a un amor perdido e imposible.” (Pausa para arreglarme el pelo, entonces tenía pelo). “También quiero aprovechar la ocasión para preguntarte qué piensas tú sobre la homosexualidad y la revolución ¿Me podrías contestar estas preguntas, por favor? Muchas gracias.” ... “Mira”, me dijo, “lamento mucho que tú y tu amigo piensen eso. Pero más lamento esta confusión de temas porque la historia de esa canción corresponde a un padre que perdió a su hijo en la guerrilla. Además, a ustedes les debe quedar claro, que sobre el tema de la homosexualidad hemos sido muy precisos. Con la revolución todo, sin la revolución nada.” Y nos dejó mudas a mi amiga y a mí, que sentimos como de un plumazo, Silvio nos había arrebatado nuestro rosado unicornio. (Lemebel 2003, 240-241)

y salir de la modernidad, en el que la noción de temporalidad rebasa los límites del capitalismo tardío o del comunismo postsoviético, en el caso específico que aquí nos compete, ya que la realidad latinoamericana está marcada por una hibridez temporal en la que convergen múltiples lecturas, asociaciones y maneras de entender la noción de tiempo. De entrada, la noción de utopía aplicada a América surge del proyecto occidental de la colonización. Las rupturas de la temporalidad asociadas a la idea de posmodernidad, en el contexto latinoamericano, tendrían también que incorporar una problematización del tiempo como constructo de la modernidad y sus remanentes coloniales en la actualidad. Dicho de otro modo, es necesario ahondar en la colonialidad del tiempo y la descolonización del deseo.

⁴ Este es el homónimo que titula la composición de tonos nostálgicos del compositor cubano, la cual forma también parte del disco del mismo nombre, “Unicornio”, producido por la discográfica cubana, Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM) en 1982.

En este fragmento, la pregunta que lanza Lemebel parece asociar lo utópico con el unicornio, figura que, desde la otredad sexual, se relaciona con la inmediatez de lo carnal, la imposibilidad del deseo, la búsqueda de lo efímero y la romantización de la pérdida. Así, el cronista chileno está despuntando una sensibilidad, es decir, una postura estético-corporal de sentir lo lejano y utópico, a partir del afecto. En otra colección de sus crónicas, *Háblame de amores* (2012), el unicornio aparece literalmente personificado en el joven de miembro erecto que viaja en el vagón del metro santiagués: “Estaba tan incómodo con esa punta de unicornio delatándolo que, para tranquilizarlo, le brinde una sonrisa cómplice. Ahí se relajó un poco, pero aquella raíz seguía endureciendo la tela del pantalón plomo. Él se metió la mano al bolsillo, pero la cabeza del monigote se le asomaba sobre el cinturón envuelta en la pretina del calzoncillo boxer” (Lemebel 2012, 158).

Aquí vemos cómo las imágenes asociadas a la utopía muestran dos maneras de concebir la temporalidad desde el afecto. Para el trovador, la canción rinde homenaje a la pérdida del amor paternal afianzado en la figura del hijo; para la loca, es una oda a la fugacidad del instante, al potencial utópico arraigado en un momento que deja tras de sí, en palabras del poeta Xavier Villaurrutia, “una enorme cicatriz luminosa” (1938, 44). Si bien ambas imágenes evocan un sentido de pérdida, la crónica de Lemebel transparenta una conexión entre utopía, afecto, corporalidad y erotismo, ofreciendo otra visión de lo temporal.

El contraste entre estas visiones utópicas afianzadas en un sentido de pérdida revela que la noción de temporalidad se ensambla de distintas maneras según determinadas prácticas afectivas, ubicando en ellas cierta legitimidad en cuanto a la construcción de la temporalidad. No es coincidencia, entonces, que cuando se habla de la historia de la revolución cubana, el sujeto que encarna el concepto del “hombre nuevo” se encarga de su propia transcripción discursiva. Así, el hombre es quien escribe la historia revolucionaria y, por medio de su escritura, también inscribe un androcentrismo en su narración del devenir histórico. Denomino entonces *heterocronía*⁵

⁵ En la rama de la biología evolutiva, el término “heterocronía” ha sido ampliamente desarrollado para denominar aquellos cambios en el ritmo de los procesos ontogénicos que dan lugar a las transformaciones fisiológicas de los organismos. Si bien el término alude a una multiplicidad de tiempos, en el marco de este ensayo, intento dislocar el sentido convencional que la heterocronía ha adquirido en la biología puesto que, si bien este denomina un cambio en los ritmos ontogénicos de los organismos, estos flujos temporales, no obstante, se entienden dentro de un sentido desarrollista que se naturaliza para entender las modificaciones temporales de los organismos. Al paralelo del término, “heterocracia”, mismo que ha sido útil para denominar esa colusión entre la cultura de la heterosexualidad y de las formas institucionales de gobierno, la heterocronía alude a un tiempo del falo, es decir, a una falocronía. Ciñéndome al

al proceso por el cual se sincronizan la cultura de la heterosexualidad y un modelo de tiempo, situando así una teleología del progreso en el plano de lo sociocultural. Los movimientos revolucionarios del siglo XX no concibieron una sensibilidad de lo temporal fuera de la noción de heterocronía. El caso cubano presenta una variedad de ejemplos que nos ayudarían a situar las manifestaciones sociopolíticas de una utopía arraigada en la teleología del progreso, es decir, en la idea de que el futuro se encuentra en un más allá y que para llegar hasta él bastará con seguir una trayectoria lineal, ordenada y progresiva. Por ejemplo, la materialización sistemática del hombre nuevo no solo se tradujo en la creación de un código soviético de valores, sino que también dio origen a un modelo de transformación social basado en la masculinidad hegemónica, la lucha armada y el sacrificio por el bien común.⁶ De cierta manera, la pulsión por el futuro se masculiniza y se vuelve inaccesible a aquellos actores sociales que no se alinean ni con el modelo revolucionario de una temporalidad teleológica ni con la política corporal del hombre nuevo. No me interesa detenerme en una valoración de la revolución cubana como proyecto social, una labor que han llevado a cabo desde la década de los ochenta una centena de intelectuales dentro como fuera de la Isla; me interesa, por el contrario, en situar una *temporalidad del caos* como modalidad de sentir el transcurrir del tiempo desde la corporalidad del disidente sexual.

En *La isla que se repite*, Antonio Benítez Rojo reflexiona sobre una teoría del caos donde se complejiza la relación entre temporalidad y ritmo en el Caribe. Esta temporalidad caribeña es múltiple y se entiende:

trabajo de Rodrigo Parrini en torno a la falotopía, la falocronía no solo remitiría a un tiempo normativo y fálico de la reproducción sino también a las prácticas culturales que derivan en el falocentrismo, en un espacio simbólico y epistemológico en torno al falo. En la academia norteamericana, la crítica Elizabeth Freeman, en su libro *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, llama “crononormatividad” a la economización del tiempo individual en función de una máxima productividad en las sociedades post-capitalistas. Si bien en el caso latinoamericano, la desindustrialización económica así como a la herencia del colonialismo limitan el uso que Freeman da al término, la crononormatividad, la falocronía y la heterocronía aportan herramientas conceptuales que permiten identificar las maneras en las que el tiempo se normaliza, se naturaliza y se entiende, sin olvidar que dentro de esas normatividades también existen otros flujos sexo-temporales que juegan, subvierten y seducen las estructuras convencionales de pensar y sentir el paso del tiempo.

⁶ La noción del “hombre nuevo” esbozada en el libro de 1965 de Ernesto Che Guevara, *El socialismo y el hombre en Cuba*, propone un modelo de masculinidad en torno al compromiso con la reforma socialista en los primeros años de la Revolución. El crítico Emilio Bejel señala que “this revolutionary Cuban subject ought to be free of the impurities of the bourgeois past, willing to sacrifice for his country, ready to renounce utilitarian values, and eager to possess a great disposition and aptitude for the struggle (a physical struggle, if need be) for nationalist and socialist ideals” (2001, 99). En este sentido, cualquier divergencia a la política de género entendida a través del concepto del hombre nuevo es también vista y castigada como una forma de disidencia política; así la práctica de la homosexualidad es trasladada al plano de lo político.

en el sentido de que dentro del des-orden que bulle junto a lo que ya sabemos de la naturaleza es posible observar estados o regularidades dinámicas que se repiten globalmente [...] cuya finalidad no es hallar resultados sino procesos, dinámicas y ritmos que se manifiestan dentro de lo marginal, lo residual, lo incoherente, lo heterogéneo o, si se quiere, lo impredecible que coexiste con nosotros en el mundo de cada día. (Benítez Rojo 1998, 16-17)

Esta característica cíclica, “que se repite”, no puede entenderse en sí sin una serie de particularidades ambientales de la zona: agua, archipiélago, coral, huracán. Los ritmos del paisaje insular corresponden al flujo vital de un ecosistema. De esta manera, Benítez Rojo aquí juega con algunos símbolos de la naturaleza insular mientras que propone una temporalidad cíclica. Leo en esta propuesta de lo cíclico una afinidad con el erotismo constante del cuerpo disidente. Es en el movimiento que radica la fuerza generadora de lo erótico.

Una relación directa entre caos, erotismo y afectividad se encuentra en el ensayo “The Uses of The Erotic” de la feminista Audre Lorde, donde sostiene que: “The erotic is a measure between the beginning of our sense of self and the chaos of our strongest feelings. It is an internal sense of satisfaction to which, once we have experienced it, we know we can aspire” (Lorde 1984, 54). Si para Lorde el erotismo es una fuerza vital que reside en la intensidad afectiva, para Benítez Rojo, esa cualidad erótica se encuentra arraigada en la temporalidad del Caribe: flujos cíclicos, mundos marinos y erotismo dan forma al ecosistema de una insularidad en constante repetición. Combino aquí la ensayística de Benítez Rojo y de Lorde para despuntar una definición de lo erótico en tanto que práctica generadora de mundos, de un conocimiento carnal y secreto, anclada en la imagen de la espiral. Aquí lo circular remite a una dinámica lúdica en las prácticas afectivas que enmarcan una temporalidad, de prácticas que tienen un principio y un fin, que no terminan en el mismo punto en el que comenzaron pero que se entienden de una manera compleja y múltiple. De ahí que la noción alternativa de tiempo emerge como una red de complejas conexiones entre cuerpos, especies, objetos y discursos, más que como una tecnología de categorización y diferenciación de la experiencia.

Vistas a través del prisma de la disidencia sexual y de género, las temporalidades alternativas rebasan el marco heterosexual de la (re)producción como ritmo de vida. Asimismo, estas maneras alternativas de sentir lo temporal corresponden a prácticas corporales del deseo que, al conjugarse con el placer y la imaginación, se alejan de un modelo lineal, reproductivo y regimentado. De igual manera, estas prácticas corporales son inestables, contradictorias y, en algunas instancias, paradójicas, puesto que buscan

desarticular la supuesta homogeneidad de la subjetividad sexual y de género al tiempo que activan nuevas formas de percepción y experimentación que escapan de la teleología heteronormada.

Así bien, si la heterocronía marca un ritmo de vida asociado a la regimentación de la intimidad de acuerdo con la lógica de la heterosexualidad, las prácticas íntimas y su representación dentro de los colectivos que engloban la disidencia sexual y de género apuntan a una serie de temporalidades que abandonan las lógicas del desarrollo, el progreso, la (re)producción y el avance teleológico como posturas de vivir el tiempo. La disidencia sexual vacía los contenidos de la historia no porque le sean irrelevantes sino porque la experiencia heterogénea de la sexualidad rebasa cualquier simplificación. Uno de mis objetivos principales en este ensayo es dislocar los anales de la historia, es decir, dislocar la narración ordenada cronológicamente de lo sucedido, a través de una contra-lectura de lo anal. Con esto no solo me refiero al ano y a su funcionalidad orgánica sino también al sitio que ocupa un placer diferente frente a la lógica de la heterosexualidad (re)productiva. La contra-lectura de lo anal aquí se concibe como un espacio cóncavo de expulsión, recepción y absorción. El ano como espacio simbólico de lo histórico remite a un contratiempo, a una temporalidad que, desde el caos y el residuo, busca complejizar posibilidades afectivas situadas en la ausencia, la angustia, la muerte, la quietud, el silencio y el exceso, entre otras.⁷

Aquí propongo, entonces, un método de contra-lectura de lo histórico desde el espacio simbólico y carnal del ano en tanto práctica de des-colonización del deseo. Es decir, de desplazar el falocentrismo y la heterosexualidad como únicos marcos de referencia histórica e historiográfica. Estas modalidades afectivas, o posturas estético-corporales, inciden en una especie de inacción, de anti (re)producción, que se relacionan con el rechazo, el miedo y la incertidumbre, mas no en un sentido nihilista sino

⁷ La conceptualización de lo anal en este trabajo se ciñe parcialmente a la propuesta de Guy Hocquenghem en *Homosexual Desire*, donde el autor establece que el ano, como espacio simbólico, pero también orgánico y corporal, carece de un posicionamiento social en torno al placer. En la cultura falocéntrica, el libido anal emerge cuando se sublima y se privatiza: “We only see our anus in the mirror of narcissism, face to face, or rather back to front, with our own clean, private, little person. The anus only exists as something which is socially elevated and individually debased; it is torn between faeces and poetry, between the shameful little secret and the sublimated. To reject the conversion of anal libidinal energy into the paranoia mechanism would mean to risk loss of identity, and to discard the perverse re-territorialisation which has been forced upon homosexuality” (86). Si bien Hocquenghem propone un desmantelamiento de la identidad, en este trabajo no solo se busca descentrar el proyecto occidental de la subjetividad con relación al patriarcado sino también reflexionar sobre las maneras en que esa subjetividad se despeña frente a otras alternativas de experimentar el paso del tiempo desde la vulnerabilidad del cuerpo del disidente sexual.

generativo. Si se entiende que el sujeto se afirma en tanto que su sentido de identidad se encadena al nivel de (re)productividad, valdría la pena ponderar qué quedaría del mismo frente a la inacción reproductiva: ¿se desarticularía el falogocentrismo como base de tal subjetividad? Es aquí donde radica cierta pulsión utópica del contratiempo a partir de la carnalidad, del contacto con otros cuerpos que desafían la función social de la (re)producción y deshacen la subjetividad que los ata, forjando así otra manera de relacionarse y de enfrentar, corporalmente, el paso del tiempo.

La fuga de la historia: erotismo, tiempo, afecto en Reinaldo Arenas

La novela *El mundo alucinante* del escritor Reinaldo Arenas se presenta como una ficcionalización de la vida de Fray Servando Teresa de Mier a partir del exceso neobarroco. En este texto, la complejidad del tiempo se condensa en la acumulación de perspectivas que tratan de describir lo que se percibe como real. Más que indagar en el dato histórico, Arenas busca entender lo fugaz y lo inasible: “En ese tiempo incesante y diverso, el [hombre] es su metáfora. Porque el hombre es, en fin, la metáfora de la Historia, su víctima, aun cuando, aparentemente, intente modificarla, y según algunos, lo haga”. A manera de burla el escritor añade, “Como si al tiempo le interesasen para algo tales signos, como si el tiempo conociese de cronologías, de progresos, como si el tiempo pudiese avanzar” (Arenas 2011, 87). Más adelante, en una de las notas introductorias a la novela, se halla una descripción de lo que Arenas entiende por temporalidad:

No me cansaré de descubrir que el árbol de las seis de la mañana no es este de las doce del día, ni aquel, cuyo halo nos consuela al anochecer. Y ese aire que en la noche avanza, ¿puede ser el mismo de la mañana? Y esas aguas marinas que el nadador del atardecer surca cortándolas como un pastel, ¿son acaso las de las doce del día? Influidando, de manera tan evidente, el tiempo en un árbol o en un paisaje, ¿permanecemos nosotros las criaturas más sensibles, inmunes a tales señales? Creo todo lo contrario: somos crueles y tiernos, egoístas y generosos, apasionados y meditativos, lacónicos y estruendosos, terribles y sublimes, como el mar... Por eso, quizás, he intentado en lo poco que he hecho, y de lo hecho, en lo poco que me pertenece, reflejar, no una realidad, sino todas las realidades, o al menos algunas. (Arenas 2011, 88)

De cierta manera, su idea de temporalidad coincide con la eco-epistemológica caribeña de Benítez Rojo. La metáfora de lo acuoso (i.e. “aguas marinas”, “el mar”) se despliega como una característica de lo cíclico, de una circularidad orgánica visible en la particular estilística de Arenas:

Quien, por truculencias del azar, lea alguno de mis libros, no encontrará en ellos una contradicción, sino varias; no un tono, sino muchos; no una línea,

sino varios círculos. Por eso no creo que mis novelas puedan leerse como una historia de acontecimientos concatenados, sino como un oleaje que se expande, vuelve, se ensancha regresa, más tenue, más enardecido; incesante en medio de situaciones tan extremas que de tan intolerables resultan a veces liberadoras. (Arenas 2011, 88)

En este fragmento se explicita la reapropiación del hecho histórico y la afinidad del escritor con “un oleaje que se expande...”, lo que se lee como el abandono de una narrativa cronológica. Paralelamente, los primeros capítulos de la novela combinan una polifonía que oscila entre la caracterización fantástica y la descripción realista de la infancia del fraile. Esta perspectiva múltiple de la historia se hace más evidente en la numeración repetida de algunos capítulos y en los cambios de la voz narrativa. Así se comienza por describir la niñez del fraile en Monterrey: “Venimos del cojoral. No venimos del cojoral. Yo y las dos Josefás venimos del cojoral. Vengo solo del cojoral y ya casi se está haciendo de noche. Aquí se hace de noche antes de que amanezca. En todo Monterrey pasa así: se levanta uno y cuando viene a ver ya está oscureciendo” (Arenas 2011, 91). Esta visión múltiple es característica de los capítulos I, II y VII, en los que prolifera la descripción onírica y caótica del mundo, marcando así un neobarroquismo lingüístico:

Era un lugar que no inspiraba ni siquiera lástima, sino deseos de salir corriendo sin mirar atrás. Los vendavales habían arrasado con la poca tierra, y ahora emergía un cascajo pardusco en el cual no crecía ni la yerba mala. El fraile lo miró todo y pensó que el mundo se había vuelto de color carmelita. También miró el patio de la prisión y pudo ver las grandes piedras, que le estaban esperando casi muertas de risa. Pero León ya se acercaba. Venía destripando ratas con los pies e infectando el aire con aliento, tanto que todas las alimañas de vuelo corto cayeron muertas al momento. (Arenas 2011, 144)

Esta actitud lúdica frente al hecho histórico parece tener un referente indirecto al tropo del anochecer en la obra areniana. El crítico Emilio Bejel establece que la fuga, la noche y la muerte impulsan el deseo de preservar la vida por medio de la escritura:

Aunque en el caso de la obra de Arenas, el concepto de la muerte es más dramático que en otros textos autobiográficos, en realidad éstos siempre abordan la imagen de una vida que se desfigura porque tiene que escribirse desde el momento donde ya no es vida, desde el momento donde ha dejado de ser vida para convertirse en escritura, la escritura como la muerte de la vida y a la vez como el deseo incontrolable de preservarla. (1996, 36)

Esa imagen del anochecer que augura el fin de la vida se asume no en el acto de la contemplación ni reflexión, sino en el de la constante aventura, en el de la fuga que supone la re-imaginación histórica. Al respecto Celina Manzoni señala lo siguiente sobre Arenas: “Porque parece que la nocturnidad fuera el centro productor de la escritura y

estuviera en el origen del texto, es posible relacionar esta autobiografía con una memoria de la noche, o vincularla con los *Himnos a la noche* de Novalis en los que Gusdorf lee una crónica de la experiencia de la muerte (1991)” (2008, 162). Frente a la muerte, la escritura emerge como una práctica que permite reinterpretar lo histórico, es decir, reescribir la historia desde el despeñamiento del sujeto.

La hiperbolización del lenguaje muestra esta relación entre muerte y escritura al tiempo que cincela una estética frente a la narración de lo histórico. En Arenas, es lo barroco en donde se esconde un erotismo del exceso. El caos se vuelve alucinante porque sus metáforas vacían los significados de la historia convencional. No obstante, el escritor matiza ese caos a través de la escritura. En *El mundo alucinante*, la narración en segunda y tercera persona se deshacen del extrañamiento que genera el relato en primera voz. La reinscripción del hecho histórico que se articula a través de la ficcionalización de la vida fraile se torna en un desbordamiento de lo erótico condensado en el acto de la huida:

Espérate un momento —dijo el fraile-rata. Y salió como una centella; entrando un segundo después, pero en tal apariencia que me sorprendí mucho al verlo: traía una erección que de tan grande era como si trajese una tercera pierna. —¡Jesús! —dije yo, imaginándome que el muy pícaro pensaba hacerme una violación, pues de un fraile español siempre hay que esperar lo pero. Pero sentí alivio cuando me dijo que lo que cargaba allí era un paraguas para que yo me escapara, y al momento lo desembolsó. “Tírate por la ventana y con él no tendrás problemas”, me dijo, abriéndolo y poniéndolo en mis manos. (Arenas 2011, 147)

El escritor expone una paradoja que logra captar la fuerza liberadora que supone el huir del caos imaginado:

Y sin embargo, pensó, mientras gritaba por agua y por luz, como un nuevo y reciente mito, las mejores ideas son precisamente las que nunca logró llevar al papel, porque al hacerlo pierden la magia de lo imaginado y porque el resquicio del pensamiento en que se alojan no permiten que sean escudriñadas, y, al sacarlas de allí salen trastocadas, cambiadas y deformes. Y esto lo hizo calmarse un poco. (Arenas 2011, 124)

Esa libertad de la imaginación es lo que arroja la clave de la novela: la invención de un tiempo, de un mundo donde fluye un deseo diferente.

Más allá de ahondar en las descripciones igualmente hiperbólicas de lo sexual (i.e. orgías, escenas de sexo, encuentros homoeróticos, transfiguraciones sexuales, etc.), aquí arguyo que la novela conjuga el acto constante de la huida con un sentido más amplio del erotismo. En este sentido, en la detonación erótica de la huida se genera un afecto móvil, cambiante e incontenible que permite la constante rebelión del fraile.

Aludiendo a uno de los pasajes del capítulo X, el fraile entiende ese erotismo como los “deseos de salir corriendo sin mirar atrás” (Arenas 2011, 144). En los capítulos posteriores, ese arte constante de la fuga se vuelve más evidente. Por ejemplo, en el XXXIII, el fraile señala: “Y otra vez anduve entre mis familiares esqueletos. Y empecé a planear otras fugas...En este trance me encontraba cuando, *desde la Corte*, se recibieron órdenes de que fuera trasladado a la antigua cárcel de la Inquisición, llamada ahora el Patio de Los Naranjos” (Arenas 2011, 283). Incluso en la reflexión que cierra el último capítulo persiste la fuga como característica de la vida: “Y como en un sueño, se te apareció el feroz León, y empezó la persecución. Y te viste saltando murallas y flotando por los aires, asido a inseguros paraguas. Así caíste sobre la parroquia de Tepeyac; y predicaste, largo rato, frente al arzobispo, el virrey y la mar de indios, sobre el obsesionante tema de *la verdadera aparición de la Virgen de Guadalupe*...Y luego volviste a Monterrey, pues ya eras un muchacho. Y emprendiste el regreso a la casa, desde el corojal” (Arenas 2011, 318). En esta recolección del pasado, el cuerpo del disidente halla en la huida una pulsión vital que le permite re-imaginar el tiempo. En este retorno a las primeras páginas de la novela, el arte de la fuga aparece como una de las modalidades de sentir el tiempo.

Se cincela una temporalidad alternativa al trasladar la idea del cuerpo en fuga en Arenas al plano de la disidencia sexual. La fuga emerge entonces como un acto político de escapar al orden cronológico de la heterocronia y despunta un afecto que se materializa en el acto de la rebelión. La fuga como modalidad de sentir el tiempo incentiva una postura frente a la construcción de lo histórico desde el silencio, el detrás y el acecho.⁸ El mismo Arenas, en su autobiografía *Antes que anochezca*, expresa la fuerza latente de la rebeldía sexual:

⁸ Si bien el silencio ha jugado un papel determinante en la expresividad de las sexualidades y géneros disidentes en la literatura latinoamericana, sobre todo incorporando elementos retóricos como la elipsis, la hipérbole o la prosopopeya, aquí me refiero al silencio, al detrás y al acecho como prácticas subculturales y modalidades alternativas en la construcción de lo histórico más allá del texto. En este sentido, vale la pena incidir en la corporalidad, la gestualidad y el afecto que dichas modalidades activan a la hora de producir cultura desde el espacio del disidente. Cuerpo, política y estética van de la mano, pero no porque haya una agenda de lucha social bien definida sino porque el papel que históricamente se le ha dado al disidente sexual lo posiciona en la borradura del archivo o en la codificación de lo diferente. Si bien los elementos retóricos nos han servido para trazar una genealogía estética de las representaciones literarias en torno a las disidencias sexuales y de género, también resulta imprescindible que estas estrategias estéticas respondan a un posicionamiento corporal en el replanteamiento de la temporalidad teleológica de la modernidad y en la formación de aproximaciones epistemológicas desde las cuales se reflexione sobre la ausencia de ciertos cuerpos en la historia oficial. Para una mirada más detallada sobre el silencio como método de lectura e interpretación literaria, véase *The Avowal of Difference: Queer Latino American Narratives* de Ben Sifuentes-Jáuregui.

Nunca he podido trabajar en plena abstinencia, porque el cuerpo necesita sentirse satisfecho para poder dar rienda suelta a su espíritu [...] Pero por el día yo había recorrido descalzo todas aquellas playas y había tenido insólitas aventuras con bellísimos adolescentes, entre los matorrales; diez, once, doce a veces y, en otras ocasiones, uno solo, pero extraordinario, para que me rindiese por una docena. (Arenas 2010, 127-28)

Más adelante, el escritor pondera sobre la capacidad de resistencia que se ejerce en el acto sexual, confrontando la represión del régimen castrista de los años sesenta:

Creo que si una cosa desarrolló la represión sexual en Cuba fue, precisamente, la liberación sexual. Quizá como una protesta contra el régimen, las prácticas homosexuales empezaron a proliferar cada vez con mayor desenfado. Por otra parte, como la dictadura era considerada como el mal, todo lo que por ella fuera condenado se veía como una actitud positiva por los inconformes, que eran ya en los años sesenta casi la mayoría. (Arenas 2010, 132-33)

Fuga, exceso y placer dan forma a una práctica cultural que resiste la regimentación del deseo. El caos, en la escritura de Reinaldo Arenas, como destello de una incontenible fuerza erótica, se hace más evidente en la construcción de un mundo alucinante y en la reinención de la historia desde el cuerpo fugitivo del disidente sexual.

Lezama Lima al desnudo o del erotismo de la imagen histórica

Es innegable la influencia que el escritor José Lezama Lima tuvo en el desarrollo literario de Reinaldo Arenas, quien veía en el primero tanto una fuerza vital en la esfera cultural cubana como una estrecha amistad. En su autobiografía, Arenas sintetiza la poética lezamiana cuando describe el encuentro que se da entre Lezama y Virgilio Piñera: “En cierta ocasión Lezama y Virgilio coincidieron en una especie de prostíbulo para hombres que había en La Habana Vieja y Lezama le dijo a Virgilio: ‘Así que vienes tras la caza del jabali’. Y Virgilio le contestó: ‘No, he venido, simplemente, a singar con un negro’” (Arenas 2010, 111). De esta caracterización lo que me interesa rescatar es el lugar que ocupa lo erótico como fuerza de creación poética en Lezama mientras que, de una manera distinta a la de Arenas, construye un contratiempo a través de la imagen.

La metáfora como fuerza de lo temporal se asocia a su visión poética del mundo, contenida en *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” (Lezama 1981, 19). En *La cantidad hechizada*, el poeta cubano describe el acto íntimo que lleva a que la imagen poética encarne la función erótica de la circularidad. En una

evocación al “periodo de la restauración Meiji, en el Japón”, en la que “doscientos niños de las mejores familias fueron enviados al Vaticano”, Lezama Lima escribe:

En asombro o bulto que desconcierta un instante del vivir, a veces, se reproduce coralmente, en idéntica situación y tiempo. Lo que fue hecho excepcional, de larga cauda, pasa a un todo, llevado por la energía proporcional a la misma intencionalidad, riesgo o frenesí, que mantiene esa coincidencia durante un tiempo, que es al mismo tiempo contorno y sucesión del hecho. Intencionalidad y tiempo que dan en esas ocasiones tan bien soldados, que forman dentro del tiempo, como cuantidad sucesiva, un remolino aparte y como congelado a la visión. Que esos hechos son orgánicos dentro del mundo que los motiva y engarza, lo revela su característica más valiosa, es decir, que vuelven, que se reiteran, que son necesidad afanosa de reintegrarse y reincidir dentro de la ciudad. (Lezama 1981, 317-18)

En este ejemplo de la poética lezamiana, “contorno y sucesión” son vocablos que marcan un hecho intencional y accidentado; “intencionalidad, riesgo o frenesí” representan la alegoría erótica del tiempo cíclico, formando una visión accidentada del mundo. El escritor inventa un mundo poético a través del erotismo de la imagen. Su postura literaria así denota una fuerza erótica que, según Audrey Lorde, combina caos y afecto. A partir de esta canalización afectiva, la corriente lezamiana vislumbra un mundo imposible y re-imagina la utopía. No obstante, la creación literaria supone también una disidencia frente a la regulación del tiempo y del deseo. La afectividad que engendra la imagen poética de Lezama contiene un conocimiento erótico. Para el crítico Jaime Rodríguez Matos, la obra del escritor cubano propone una “infrapolítica”:

To this end, it will be useful to think of Lezama’s early position, beyond any political correctness, as an infrapolitical one: that is, as a retreat from the political that nevertheless does not abdicate the politicity of that withdrawal but rather points to the absent center of all politics in order to open the way for what might, perhaps, be a different way of existence beyond the demand to care for the exhaustion and ruins of political organization.[...] Yet, just as the disintegration of the state and of politics in general did not simply entail an even more radical politics, with the case of the Revolution we need to examine the precise manner in which he modulates the Revolution as such. In fact, as paradoxical as this might appear, his way toward the formless is through Christianity and the Revolution. The poet places the Revolution in the context of a tradition that was defined solely by all that is lacked, all that was absent: “The unknown is our only tradition,” which makes for a strong fascination with that which is unrepresentable: “The attraction of toppling the columns of limitation or the laws of the contour” (*Lezama disperse* 188). (Rodríguez Matos 2017, 80-81)

En general, el crítico literario identifica en la visión política lezamiana tintes de la teleología revolucionaria y de la teología católica mientras que reconoce una condición neocolonial en el marco de la modernidad latinoamericana entendida por el

escritor. De esta forma, Rodríguez Matos esclarece que la modulación poética en Lezama sirve como estrategia de reconciliación entre lo ausente y lo irrepresentable; la aproximación a lo desconocido desde el acto poético se ciñe a una postura política que va más allá del dogma religioso o ideológico. Esta postura cultural activa asimismo una infrapoética que hace de la escritura un vehículo de reconciliación. Si bien la obra lezamiana se ocupa de la reinención de la historia a través de la imagen, el trabajo del crítico literario se encarga de diferenciar ideológicamente las distintas visiones de tiempo presentes en el escritor. Coincido en que los tiempos de Lezama son múltiples, providenciales, arcaicos y mesiánicos pero que también son intentos por desarticular la linealidad, homogeneidad y modernidad europea incluso a través de códigos culturales sumamente occidentales. No obstante, la dimensión erótica del tiempo es imprescindible a la hora de acercarse al barroquismo representativo de este escritor. Suma de esto puede verse representada en el infame Capítulo VIII de *Paradiso*, novela tachada de pornográfica por los censores culturales de la época.

Sus ideas de la cultura y, por extensión, del devenir histórico llevaron a Lezama a distanciarse de la visión teleológica revolucionaria, lo que le costó el olvido de la institucionalidad cultural. Aquí no se argumenta que su conocida pero privada homosexualidad haya sido el factor decisivo del ostracismo que sufrió, sino que contribuyó de alguna manera a que el escritor quedara en los márgenes de la cultura nacional. Si bien su postura política no era la del combatiente ni la del disidente político, su visión del devenir cultural lo posicionaba como un detractor de la nueva ideología revolucionaria. Más allá de ser un militante en la práctica, la política lezamiana se articulaba desde un eros de la imaginación y desde el sentido de la libertad que implica toda creación poética. El eros lezamiano niega la construcción escalonada del tiempo y defiende la multiplicidad temporal manifestada a través de la imagen. Aunque sus alusiones son de corte neoplatónico, la pulsión poética en Lezama es una fuente de afectividad. En el prólogo que hace a la colección *El reino de la imagen*, Julio Ortega señala lo siguiente: “Obra compleja, oscura y brillante, cuya desmesurada empresa cuestiona las nociones establecidas del acto literario para proponerse el diseño insólito de una literatura capaz de reformular nuestra misma experiencia de lo real” (Ortega 1981, ix). Se percibe entonces una manera de abandonar la regulación del tiempo, dejándose llevar por el espiral coralino de lo acuoso, por el erotismo temporal del caos mencionado en la primera parte de este ensayo.

En sus textos “Muerte del tiempo” y “La imagen histórica”, Lezama critica el orden cronológico. En el primero, el escritor reflexiona sobre la interacción entre tiempo y movimiento:

La velocidad de la progresión reduce las tangencias, si la suponemos infinita, la tangencia es pulverizada: la realidad de la caja de acero sobre el riel arquetípico, es decir, el cordón de seda, es de pronto detenida, la constante progresión deriva otra sorpresa independiente de esa tangencia temporal, el aire se torna duro como acero, y el expreso no puede avanzar porque la potencia y la resistencia hácese infinitas. No se cae por la misma intensidad de la caída. Mientras la potencia tórnase la impulsión incesante, el aire se mineraliza y la caja inmóvil —sucesiva impulsada—, el cordón de seda y el aire como acero, no quieren ser remplazados por la grulla en un solo pie. Mejor que substituir, restituir. ¿A quién? (Lezama 1981, 35)

De este fragmento emerge una especie de fijeza temporal, es decir, el congelamiento de todo movimiento que yace en el acto de la contemplación. Lo etéreo y frágil (i.e. “aire” y “seda”) se endurecen en el ímpetu de la progresión. Para Lezama, la imagen poética descansa sobre ese choque de fuerzas inasibles. De esta manera, el tiempo emerge como la extensión de un vacío que debe llenarse, provocarse y restituirse:

Ya podemos vislumbrar la imagen más allá del símbolo y más allá de la imaginación, pues hay en el símbolo como un recuerdo de la cifra que lo atesoraba. Una rama puede ser un símbolo de fertilidad, si con esa rama penetramos en los infiernos, como en la *Enéida*, quien la porta la trueca en imagen. La imaginación que nace, gorgonas, centauros, de la comparación de dos formas reales. Por una fácil paradoja en la aceptación que le damos a la imagen, es ésta totalmente opuesta a la imaginación. (Lezama 1981, 330)

Su visión se acerca más a una crítica de la teleología revolucionaria, como extensión del proyecto de la modernidad, que a una negación del tiempo mismo. El mismo Jaime Rodríguez Mato ha calificado de nihilista esta conceptualización en Lezama, pero me atrevo a contradecirla ya que, si bien encuentra en el tiempo una lógica que constriñe la inmanencia de la imagen poética, la única vía para liberarla es la negación de la lógica occidental de la historia para que, al pulverizarla, nazcan, de entre las cenizas, otras imágenes de lo temporal.

Quizá la inconmensurabilidad de lo poético en tanto germen erótico de lo temporal se hace presente en “Introducción a los vasos órficos”. Aquí, la reinención de lo histórico que surge a partir del “recuerdo” denota una sensibilidad erótica en lo poético como extensión de la tradición órfica y, específicamente, de la escritura críptica: “[d]esaparecen los fragmentos habitables de lo temporal, para dar paso a una permanente historia sagrada, escrita, desde luego, en tinta invisible, pero rodeada de un

coro de melodioso hieratismo” (Lezama 1981, 334). Asimismo, la tradición órfica en Lezama puede leerse como una postura afín a la genealogía del rechazo homosexual a la que alude Herbert Marcuse en su *Eros y civilización*. Interpreto lo órfico en Lezama tanto como una obsesión con la cultura grecolatina como una aproximación estética y política a la genealogía del rechazo.

Bajo la sombra del signo, la historia en Lezama se presenta como un collage barroco que el lector debe decodificar. El acercarse a sus textos supone un acto íntimo de lectura en el que se debe rastrear el significado envuelto en una especie de tinta invisible. La dificultad asociada con la lectura de cualquier texto lezamiano supone un valor estético en sí mismo puesto que requiere de la plena concentración del lector afín de ser arrebatado por el desenfreno poético. La lectura, por lo tanto, se convierte en una modalidad afectiva de atender a la voz del poeta. Y una vez que el lector se sincroniza con el ritmo de esa historia secreta, la imagen se revela en toda su magnanimidad. Leer y escribir para Lezama representan un estado de vulnerabilidad, o lo que él denomina éxtasis de participación homogénea: “En realidad, todo soporte de la imagen es hipertélico, va más allá de su finalidad, la desconoce y ofrece la infinita sorpresa de lo que yo he llamado *éxtasis de participación en lo homogéneo*, un punto errante, una imagen, por la extensión” (Lezama 1981, 359-60). En una relación dialéctica, el lector se convierte en un cómplice de la imaginación voraz del poeta. Es a través de su poesía que reinventa la historia. En esta reinterpretación, la imagen poética, sin embargo, aparece como una fuerza nostálgica. Lezama entiende así el acto de la escritura como una práctica prohibida y sagrada que le permite subvertir la lógica del mundo por medio del lenguaje poético. Leer, por lo tanto, se convierte en una íntima recodificación del mundo, en una transmutación a través de la imagen:

El hombre tiene la nostalgia de una medida perdida. Los niños muertos, en el mundo de la resurrección, es decir, en el de la plenitud de la imagen, resucitan como si hubiesen alcanzado su mundo de plenitud. Todo lo que el hombre conoce es como un enigma, conocimiento o desconocimiento de otra jerarquía, de lo que conocerá plenamente en la muerte, pero tiene vislumbre de que ese enigma posee un sentido (Lezama 1981, 331).

Al encontrar en el mito de Orfeo una estrecha conexión con el homoerotismo, el crítico José Esteban Muñoz identifica que, dentro de la tradición órfica, “the refusal that I describe as queerness is not just homosexuality but the rejection of normal love that keeps a repressive social order in place” (Muñoz 2009, 134). Aquí arguyo que una posible lectura de lo órfico en Lezama equivale también a una estética barroca del exceso y a un rechazo de la heterocronía desde el erotismo. Así, la estética lezamiana

adquiere más brillo a la hora de ubicarla sobre un amplio exceso neobarroco, a través del cual es posible la articulación de una contra-historia, de un tiempo marcado por la disidencia sexual. Al situar la imagen poética dentro de la genealogía órfica, Lezama propone una serie de tropos dentro de su universo cultural, que se acercan aún más a la utopía entendida por la disidencia sexual. En particular, la noche responde a una configuración espaciotemporal de lo erótico que, junto con la aparición del unicornio, se convierten en anclajes de un deseo diferente:

De los comienzos del Caos, los abismos del Erebo y el vasto Tártaro, el orfismo ha escogido la Noche, majestuosa guardiana del huevo órfico o plateado, “fruto del viento”. La noche agranda, húmeda y placentera, desarrolla armonizado el germen. En ese huevo plateado, pequeño e incesante como un colibrí, se agita un Eros, de doradas alas en los hombros, moviente como los torbellinos con sus inapresables ejes traslaticios.” (Lezama 1981, 335)

Más adelante, el escritor agrega:

El unicornio, que viene a morir tal vez cerca de la fuente de la memoria, es una de las últimas manifestaciones del orfismo. El unicornio de la tapicería se siente acorralado por la muerte y muere junto a la fuente de la remembranza. Por la breve esbeltez de su figura parece una transición entre el ciervo y el caballo. Busca las doncellas para hacerles confidencias y ternezas. Despierta celos entre los cortesanos, que lo flechan. Muere en el centro de la plaza, cerca de la verticalidad de la fuente, rodeado de burlas y secretas desconfianzas. (Lezama 1981, 339)

La muerte del unicornio remite a ese sentido de pérdida, de la búsqueda de la imposibilidad que Pedro Lemebel recoge en su crónica sobre el desencuentro con el trovador cubano. En Lezama, ese caos al que alude Benítez Rojo es igualmente desbordante, nocturno y brillante; de él emana un eros refulgente que encuentra en la noche el lugar idóneo para la creación. El unicornio, visto aquí como la utopía de la libertad sexual, muere acorralado “de burlas y secretas desconfianzas” por su diferencia. Para el poeta cubano, la fuerza de la imagen poética radica en el sentido de la pérdida y en la carga nemónica del pasado. De ahí que en sus escritos se vuelve aparente la materialidad de la memoria: un espejo egipcio, un huevo órfico, una biblioteca confuciana, etc. Esta sensación de pérdida aparece mediada por el dispositivo trans-temporal de la imagen poética que, a la vez, le permite al escritor reinventar la historia y reconciliarse con el paso del tiempo. En Lezama, el orfismo aparece como una obsesión erótica con el pasado y con lo prohibido, mientras que despunta un contratiempo, entrelazando erotismo, historia e imaginación. La noche y el unicornio son imágenes que no solo remiten a una genealogía órfica del rechazo sino también son signos de un deseo diferente. En mi contra-lectura de la obra lezamiana, la pérdida

denota una sensibilidad que caracteriza la vida del disidente sexual. Si el acto de disidir supone un rechazo a lo establecido, la imaginación del disidente surge como un recurso de negociación entre lo inasible, lo imposible y lo deseado. Imaginación y cuerpo impulsan la hélice de lo erótico.

En este sentido, la lectura de lo histórico en Lezama surge como un proceso de mediación entre la pérdida del deseo y la fuerza de la metáfora. Es el riesgo que supone la pérdida lo que permite vaciar los contenidos del historicismo y replantearse la construcción de una cronología. Dentro de su universo cultural, la imagen surge como una clave estética que reconcilia la pérdida del deseo, imaginando una historia diferente. En “A partir de la poesía”, Lezama condensa su reinterpretación histórica al despuntar las llamadas “eras imaginarias”. Ahí reinventa el tiempo en siete ciclos metafóricos: “Vamos a aludir a las eras imaginarias, que nosotros hemos encontrado, donde se barajan metáforas vivientes, milenios extrañamente unitivos, inmensas redes o contrapuntos culturales” (Lezama 1980, 322). Leo en la elaboración de las eras imaginarias un acto de reivindicación. El poeta reinscribe la sensibilidad erótica de la pérdida al equiparar la imagen con el dato histórico. El mundo poético lezamiano aquí se lee como una biosfera metafórica que trasciende las limitaciones de tiempo y espacio, posibilitando la reescritura de la historia desde un deseo diferente. La imagen poética representa ese dispositivo estético que le permite al poeta fomentar un sentido de pertenencia en un mundo que históricamente ha excluido al cuerpo disidente del discurso oficial. Su universo poético es una alegoría de la libertad, un tiempo fuera de la política revolucionaria, de las teleologías del progreso y del camino a la modernidad.

La muerte, el tiempo y la pérdida ocupan un lugar fundamental en la poética lezamiana. La imagen, de esta manera, es lo que trasciende y lo que unifica en el más allá:

El hombre en cuanto germen señala ese desarrollo en su circunstancia, un troncón anchuroso de base lo iguala con un fervor para la fundamentación [...] En algunas ciudades del Asia, al pasar de la vida a la muerte, no se saca al muerto por la puerta, sino se rompe un muro de la casa como preparándolo para una nueva causalidad. En otras ciudades asiáticas, en el momento de la incineración, se introducen papeles dibujados por los amigos, las joyas y los alimentos, como para impartirle protección y compañía para un viaje que se presupone en una nueva extensión. (Lezama 1981, 360)

La muerte simbólica que supone la exclusión social ofrece paralelamente la posibilidad de re-imaginar el mundo de otra manera a través de la rapsodia poética. La imagen es entonces una fuerza vital que impulsa la reconfiguración del tiempo una que vez que se acepta la inevitable presencia de la pérdida. El eros de la imagen contiene esa

pulsión entre vida y muerte. En el caso de la disidencia sexual, la muerte y la pérdida existen ya como realidades corporales en el plano de lo social. La fuerza erótica de la imagen emerge, entonces, como una posibilidad en la construcción de un mundo sexualmente diferente desde la literatura. La aparición de un mundo diferente es descrita en palabras del poeta como: “*Paradiso*, mundo fuera del tiempo se iguala con la sobrenaturalaleza, ya que tiempo es también naturaleza perdida y la imagen es reconstruida como sobrenaturalaleza. La liberación del tiempo es la constante más tenaz de la sobrenaturalaleza. La liberación del tiempo es la constante más tenaz de la sobrenaturalaleza” (Lezama 1981, 361). Dicho de otro modo, la imagen poética busca eludir el tiempo normativo para develar una contra-lógica, un contratiempo, una contra-historia. Lo poético es también una forma de sentir y entender el mundo; es una epistemología que pretende liberar al cuerpo de la teleología del progreso. Así lo expresa Lezama,

El día que podamos establecer un esclarecimiento entre el ocio y el placer, la verdadera naturaleza será habitada de nuevo, pues en ambos coexiste la espera de lo estelar, el mundo de la infinita abertura, pues la cabal relación del animal con un ámbito no ha sido todavía profundizada y desconocemos la manera como se establecen las interrelaciones del verbo universal, pero algún día el mundo de la *gnosis* y el de la *physis* serán unívocos. (Lezama 1981, 362)

El ocio y el placer son modalidades de construcción de conocimiento. Al paralelo del simbolismo órfico, la noche inaugura un espacio en el que la imagen aparece como una fuerza erótica en la re-imaginación de lo temporal. Asimismo, la noche devela un lugar gnóstico en el que lo desconocido encierra la clave para acceder a ese conocimiento de lo secreto. Lezama Lima combina erótica, poética y nocturnidad en el Capítulo VIII de *Paradiso*. En esta novela de 1966, se representa un mundo utópico en el que la potencialidad radical de un no-tiempo aparece como extensión del erotismo poético. En particular, la relación platónica entre Cemí, Foción y Fronesis constituye la síntesis de la libertad sexual. Así, el debate sobre la diferencia sexual se convierte en un centro unificador de la dinámica del trío. El siguiente fragmento vuelve evidente el interés de Cemí por Fronesis, insinuando la presencia de algo más que una infatuación hacia el protagonista:

Por primera vez Cemí, en su adolescencia, se sintió llamado y llevado a conversar a un rincón. Sintió cómo la palabra amistad tomaba carnalidad. Sintió el nacimiento de la amistad. Aquella cita era la plenitud de su adolescencia. Se sintió llamado, buscado por alguien, más allá del dominio familiar. Además Fronesis mostraba siempre, junto con una alegría que brotaba de su salud espiritual, una dignidad estoica, que parecía alejarse de las cosas para obtener, paradójicamente, su inefable simpatía. (Lezama 1980, 364)

Esa pulsión homoerótica está también presente entre Foción y Fronesis cuando el primero proyecta un deseo de posesión sobre el segundo. El crítico cubano Víctor Fowler señala que,

Tal erotismo de Foción que no toca el objeto que desea, que lo ronda y hace de la imposibilidad misma su motor (su *primum motore*) es el amor cortés del medievo europeo cantado por los trovadores [...] El juego consistía en la extraña dialéctica de fijar el objeto de deseo como el más imposible de los bienes y entonces alimentar el canto del mismo desplazamiento negador, y aunque han llegado hasta nosotros canciones trovadorescas realmente prosaicas y fragmentos de lenguaje soez, las más bellas son aquellas en que el amador se lamenta de no poder llegar con tristeza más bien dulce. (Fowler 1998, 100)

La imposibilidad amorosa entre Foción y Fronesis representa una especie de deseo homoerótico cifrado en el anhelo. En este caso, Lezama percibe en la imagen poética un vehículo para mediar la imposibilidad de poseer el afecto del otro incluso cuando esta tensión no queda resuelta del todo en la novela. Asocio esta imposibilidad con una distancia afectiva que separa el acto de desear y el objeto de deseo, dando cuerpo a una manera de sentir la pérdida. Haciendo eco de lo dicho anteriormente, para Lezama la imagen resuelve esta distancia.

Volviendo a la lectura que Fowler realiza de *Paradiso*, esta negociación entre el acto de desear y la ausencia de lo que se desea, adquiere la forma de un deseo incontenible que desata la interacción entre los cuerpos:

esta persecución infinita mencionada, equilibrio entre el deseo y la huida del objeto en un ritmo que tiene el secreto de la vida y la muerte, nos enseña un espacio en el que deseo e imposibilidad se compenetrán. Una suerte de instante o sincronía transexual en la que domina el movimiento de lo indiviso germinativo sobre las particiones de la especie. Entonces es claro el sentido del “épico crescendo de cualquier deseo”. Hay algo purificador en todo deseo llevado hasta su consecuencia última para amado y amante, y aún más épico para el amante no amado. (Fowler 1998, 102)

Esta persecución erótica es lo que impulsa la necesidad de llenar un vacío causado por la pérdida; persecución que se materializa estilística y sintácticamente en el barroquismo característico de la escritura lezamiana. No obstante, la fuerza erótica que desencadena la pérdida rompe con la teleología occidental del progreso. Las imágenes poéticas de José Lezama Lima defienden la capacidad radical de imaginar. La imagen es así una manera de construir conocimiento, como lo es el erotismo que reside en la imposibilidad. La imaginación revela una sensibilidad en torno a la experiencia de lo temporal.

La emergencia de un contratiempo se vuelve más relevante en la arquitectura novelesca de *Paradiso*, que constituye la edificación de una utopía, de un no-lugar en el que el tiempo se vive afectivamente y donde los deseos más íntimos oscilan entre la vida y la muerte. El poeta traduce la extrañeza de la pérdida en una imposibilidad que, sin embargo, genera, engendra y anima la nocturnidad de lo oculto y lo prohibido. El poder subversivo de la imagen en Lezama propone una serie gestos escriturales, metafóricos y afectivos en la construcción de un tiempo extraño.

La complejidad formal, estética y estilística, que caracteriza la obra de cada autor es el centro de esta discusión, así que me gustaría resaltar que cada uno de ellos presenta, de manera muy particular y a veces contradictoria, una visión íntima de concebir el tiempo a partir de la literatura. No obstante, esta representación estética esboza una sensibilidad a partir de la cual aparecen otras maneras de imaginar y experimentar el tiempo. En el caso de Arenas, la huida y la hipérbole saturan la linealidad del hecho histórico; en Lezama, la obsesión por trazar un imaginario histórico despliega la fuerza metafórica que, en sus “eras imaginarias”, intenta resolver un sentido de pérdida. De cierta manera, busco reivindicar la homosexualidad de estos escritores no para situarla en un triunfalismo LGBT sino para argumentar que, desde su complejidad estética, podemos situar una reconstitución del tiempo, así como una crítica a la teleología revolucionaria y una propuesta íntima de asumir la diferencia sexual en la Cuba del siglo XX.

Las delicias del cuerpo en la plástica de Alexis Álvarez

Arenas y Lezama habitaron de distintas maneras la disidencia que suponía el alejarse de la teleología revolucionaria y de un modelo convencional de imaginar el tiempo. En ellos, está presente una sensibilidad estético-corporal a partir del acto íntimo de la escritura. De cara a su intervención, me pregunto: ¿qué supone reflexionar sobre una intimidad del tiempo?, ¿cuáles son las alternativas a la heterocronía? ¿cómo se puede construir un archivo, quizá efímero, desde la carnalidad? Dicho de otro modo, aquí me pregunto por las maneras de habitar el caos más allá de la regimentación de los cuerpos, los deseos y las pulsiones en el ámbito cultural. En este sentido, resulta imprescindible mencionar el trabajo de tres artistas de la plástica en Cuba hoy: Alexis Álvarez, Eduardo Hernández Santos y Rocío García. De técnicas diversas, el espacio pictórico de cada artista dialoga con las nociones de temporalidad, sexualidad y afecto. En esta ocasión,

me centro únicamente en Álvarez que, desde una plástica llamada *cuir*,⁹ incorpora el exceso y el caos como parte de una estética renovadora. En particular, su serie de 1999, titulada *El jardín de las delicias*, reúne un total de 14 collages que integran una variedad de técnicas, como la acuarela, la pintura acrílica o los recortes de revistas sobre superficies de madera (ver imagen 1).



Imagen 1. “El jardín de las delicias” de Alexis Álvarez

En la pieza, “El jardín de las delicias” (31 x 35 cm), nos encontramos frente a una alusión directa al tríptico homónimo de Jerónimo El Bosco. Producida entre 1503 y 1515, en esta pintura al óleo se aprecia una compleja representación de la creación divina del mundo. Al cerrar los paneles del tríptico, emerge la imagen de un globo terráqueo de cristal que, al abrirse, muestra imágenes del paraíso, el pecado y el infierno

⁹ Para la crítica cultural Sayak Valencia, el término *cuir* obedece a una reconceptualización de la disidencia sexual vista desde los círculos académicos del norte global. Lo *cuir*, una adaptación fonológica y epistémica del término en inglés *queer*, responde a un acto que transgrede la formación de un saber blanco desde la disidencia sexual del sur global, en particular en del contexto latinoamericano. Al respecto Valencia señala “que el uso del término *queer* y su derivación en *cuir* no obedece a un entusiasmo ingenuo—que hunde sus raíces en los deseos de legitimación mediante el consumo cultural y la exportación de contenidos—, sino que su intención es tender puentes transnacionales de identificación y afinidad que reconozcan y visibilicen la vulnerabilidad históricamente compartida; entre los procesos de minorización—que emergieron como protesta crítica en el *tercer mundo estadounidense*—por medio de las multitudes *queer* con los procesos de subalternización histórica que se implantaron en nuestros territorios a partir de la colonización y nuestros propios *devenires minoritarios*—y que se actualizan constantemente vía los aparatos de producción y verificación de la razón blanca heteropatriarcal” (31).

(ver imagen 2). En específico, el trabajo de Álvarez reinterpreta el panel central del cuadro de El Bosco a través de una serie de adaptaciones, que incluyen como temáticas la lujuria o la transgresión. Vista desde el exceso sexual, la carnalidad juega un papel fundamental en la obra del artista.



Imagen 2. “El jardín de las delicias” de Jerónimo El Bosco.

El collage se compone de cuatro figuras enmarcadas por una serie de motivos dorados en un fondo rojo. Un cuerpo femenino con ropa interior ocupa la figura central de la composición; en las esquinas laterales, aparecen los cuerpos invertidos de una mujer rubia semidesnuda a la derecha; en la esquina izquierda, dos cuerpos abrazándose. Una variedad de recortes tapiza la parte inferior mientras que en los costados las escenas eróticas se interponen a figuras del arte románico. El artista se auto-representa al insertar su propia cara en el collage, haciéndola cabecera del cuerpo abyecto, femenino y voluptuoso que ocupa el plano central.

En este collage, la corporalidad y la sexualidad están marcadas por la sobreabundancia, representada aquí por los recortes picarescos. Se articula así un lenguaje visual del exceso que alude a la saturación simbólica del falo en tanto capital simbólico de la heterocronía. Los dos cuerpos invertidos que simulan el efecto de caída, así como el mar de penes erectos acompañados de imágenes sexuales, saturan las dimensiones espaciales de la composición. La superposición de recortes y los diferentes materiales no solo añaden textura al cuadro, sino que reacomodan los planos visuales en función al placer. Se aprecia una dinámica lúdica en la materialidad del collage: los recortes y demás elementos visuales se interponen en capas que, combinando distintos materiales e imágenes, devienen en un pastiche neobarroco. Esta hibridez temporal que se forma a partir de la materialidad mixta del collage visualiza el caos—este último entendido aquí más como un desborde placentero que como un desorden accidentado.

Uno de los aspectos más sobresalientes en la obra de Álvarez es la seducción que provoca el acto de su consumo. En este sentido, la composición invita a que el espectador participe en la evocación del deseo sexual, del contacto con otros cuerpos y del placer como modalidad de sentir el indetenible paso del tiempo. La disidencia sexual se plasma en la invitación placentera que supone el contacto erótico y afectivo entre

cuerpos. En el collage, el tiempo se siente, se goza y encuentra otro ritmo al encontrarse con el cuerpo de la otredad.

En cuanto al valor simbólico de la cultural heterosexual, la alusión al goce excesivo en Álvarez pone en entredicho la función reproductiva del falo. Si bien el acto de la reproducción es asequible con la fecundación del óvulo, el despilfarre del semen bien podría ser visto como un exceso, un desgaste o un rechazo al tiempo de la reproducción biológica, social e histórica. El lecho de penes en la composición del artista nos hace reflexionar sobre la política de lo carnal desde su propia corporalidad. En este sentido, ¿cuáles serían las modalidades carnales de habitar el tiempo? ¿cómo se organizan nuestros tiempos en torno a la intimidad corporal de los otros? Si bien, como lo menciona León del Río al principio de este trabajo, es necesario mantener vivo un sentido de esperanza como base del pensamiento utópico, las posturas estético-corporales de estos artistas buscan complejizar una temporalidad homogénea y apuestan por la reestructuración histórica desde la carnalidad. Así, la utopía y la disidencia sexual no son extrañas entre sí puesto que, en cada seducción, se hallan formas cotidianas de sentir el tiempo en pleno caos.

Bibliografía

- Álvarez, Alexis. 1999. *El jardín de las delicias*. collage sobre tabla, 31 x 35 cm.
- Arenas, Reinaldo. 2010. *Antes que anochezca*. España: Tusquets Editores.
- _____. 2011. *El mundo alucinante*. Madrid: Cátedra.
- Bejel, Emilio. 1996. “‘Antes que anochezca’: Autobiografía de un disidente cubano homosexual.” *Hispanamérica* (25, 74): 29-45.
- _____. 2001. *Gay Cuban Nation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Benítez Rojo, Antonio. 1998. *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea.
- Cvetkovich, Ann. 2003. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham, NC: Duke University Press.
- El Bosco. 1503-1515. *El jardín de las delicias*. óleo sobre tabla, 220 x 389 cm. Madrid: Museo del Prado.
- Falconí Trávez, Diego. 2016. *De las cenizas al texto. Literaturas andinas de las disidencias sexuales en el siglo XX*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

- Freeman, Elizabeth. 2010. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press.
- Fowler, Víctor. 1998. *La maldición: una historia del placer como conquista*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Halberstam, J. 2005. *In a Queer Time and Space: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.
- Hocquenghem, Guy. 1978. *Homosexual Desire*. London: Allison & Busby.
- Lemebel, Pedro. 2003. *Zanjón de la Aguada*. Chile: Seix Barral.
- _____. 2012. *Háblame de amores*. Chile: Seix Barral.
- León del Río, Yohanka, ed. 2014. *La paloma: utopía y liberación*. México: Goethe Institut.
- Lezama Lima, José. 1980. *Paradiso*. Madrid: Cátedra.
- _____. 1981. *Imagen y posibilidad*. La Habana: Letras Cubanas.
- _____. 1981. *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Lorde, Audre. 1984. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Trumansburg, NY: Crossing Press.
- Manzoni, Celina. 2008. "Nocturno cubano". En María Teresa Miaja de la Peña, coord. *Del alba al anochecer. La escritura en Reinaldo Arenas*. Frankfurt: Vervuert. 145-163.
- Marcuse, Herbert. 1968. *Eros y civilización*. Barcelona: Seix Barral.
- Muñoz, José Esteban. 2009. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.
- Ortega, Julio. 1981. "Prólogo". En José Lezama Lima. *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. ix-xxx.
- Parrini, Rodrigo. 2016. *Falotopías. Indagaciones en la crueldad y el deseo*. México: Universidad Autónoma de México.
- Rodríguez, Silvio. 1982. *Unicornio*. La Habana: EGREM.
- Rodríguez Matos, Jaime. 2017. *Writing of the Formless: José Lezama Lima and the End of Time*. New York: Fordham University Press.
- Sabsay, Leticia. 2011. *Fronteras sexuales: espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós.
- Sifuentes-Jáuregui, Ben. 2014. *The Avowal of Difference: Queer Latino American Narratives*. New York: State University of New York Press.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press.

Valencia, Sayak. 2015. "Del *queer* al *cuir*: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur glocal". En Fernando R. Lanuza y Raúl M. Carrasco, coords. *Queer & Cuir: políticas de lo irreal*. México: Editorial Fontamara. 19-37.

Villaurrutia, Xavier. 1938. *Nostalgia de la muerte*. Buenos Aires: Sur.