

## Distribution Agreement

In presenting this thesis or dissertation as a partial fulfillment of the requirements for an advance degree from Emory University, I hereby grant to Emory University and its agents the non-exclusive license to archive, make accessible, and display my thesis or dissertation in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known, including display on the world wide web. I understand that I may select some access restrictions as part of the online submission of this thesis or dissertation. I retain all ownership rights to the copyright of the thesis or dissertation. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of this thesis or dissertation.

Signature:

---

Margarita Pintado Burgos

---

Date

Lorenzo García Vega, poeta sin paisaje

Margarita Pintado Burgos  
Doctor of Philosophy

Spanish

---

José Quiroga  
Advisor

---

María Mercedes Carrión  
Committee Member

---

Ricardo Gutiérrez Mouat  
Committee Member

---

Francisco Morán  
Committee Member

Accepted:

---

Lisa A. Tedesco, Ph.D  
Dean of the James T. Laney School of Graduate Studies

---

Date

Lorenzo García Vega, poeta sin paisaje

By

Margarita Pintado Burgos  
M.A., Emory University, 2009  
B.A., Universidad de Puerto Rico, 2004

Advisor: José Quiroga Ph.D.

An Abstract of  
A thesis submitted to the Faculty of the  
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy in Spanish.  
2013

## Abstract

Lorenzo García Vega, poeta sin paisaje  
By Margarita Pintado

This is the first dissertation entirely devoted to the Cuban poet Lorenzo García Vega (1926-2012), with whom I corresponded and collaborated from 2009 until his death in 2012. The main point of this dissertation is to show the consistency and endurance of an author who has been marginalized and censored by the Cuban government, the academy, and his peers for defying the national, cultural, and political discourse of his time. I argue that, through his pursuit of the poetic, García Vega seeks to understand himself. His work is a struggle to be faithful to himself and to his vocation as a marginal writer.

To achieve a comprehensive view of García Vega's work, the dissertation focuses on four books from crucial stages of the poet's career: *Suite para la espera* (1948), *Espirales del cuje* (1951), *Los años de Orígenes* (1978), y *El oficio de perder* (2004). In the first chapter I deal with the first two books and García Vega's time as part of *Orígenes* (1944-56), the poetry journal and group led by Lezama Lima. I describe García Vega's relationship to the group and his response to its politics. While the poets of *Orígenes* were writing to affirm the nation, its culture, and tradition, García Vega wrote to report the chaotic situation of the Republic. In the second chapter, I turn to *Los años de Orígenes* and focus on García Vega's overt critique of the Cuban revolution, the intellectual class, the academy, and the role of the writer. I suggest that in this book he writes for and anticipates reconciling with a future generation. The third chapter is devoted to *El oficio de perder*, the author's memoirs. I argue that with this book García Vega proves to be a paradigmatic writer who succeeds in integrating his life and writing. His writing is a reflection on and continuation of his living. He is a poet and his own poetic creation. This integration of life and writing and the conversion and commitment it requires are a radical form of political resistance, which García Vega regards as his artistic vocation.

Lorenzo García Vega, poeta sin paisaje

By

Margarita Pintado Burgos  
M.A., Emory University, 2009  
B.A., Universidad de Puerto Rico, 2004

Advisor: José Quiroga Ph.D.

A dissertation submitted to the Faculty of the  
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy in Spanish.  
2013

## Agradecimientos

A todos los que rompieron el silencio necesario en la que se escribe toda disertación, gracias.

Gracias a mi consejero, José Quiroga, por haberme revelado el nombre de Lorenzo García Vega, por hacer de sus clases un espacio propicio al ejercicio de la mirada, y por haberme recordado mi amor por la poesía. A todos mis profesores del Departamento de Español de Emory, testigos de mi desarrollo intelectual, les agradezco por el entusiasmo, las lecturas, las clases, y las críticas.

Gracias especialmente a María Mercedes Carrión y a Ricardo Gutiérrez Mouat, lectores de este trabajo. Gracias a Mari por ser una profesora tan excepcional. Por su pasión, su rigor, y su amor por el conocimiento. A Ricardo, gracias por el diálogo sostenido a través de los años, por la disposición, el buen ánimo, y la confianza. Gracias a ambos por el tiempo que me han dedicado. A Francisco Morán, quien publicó mi primer ensayo sobre Lorenzo en *La Habana Elegante*, y accedió a formar parte de este comité en el último momento. Muchas gracias, Francisco, por tu solidaridad.

A mis amigos, los mejores lectores posibles: Ana María Díaz, por su amor traducido en meriendas, dulces, libros, y favores de todo tipo; a Vanessa, por acompañarme a todos los cafés de Atlanta y por esa casi obsesión suya por el tema cubano que animó tantas conversaciones. A Luis Othoniel, y a Ingrid, mensajeros en la tierra de García Vega, gracias por su interés, su dedicación y su compañía. A Sean Manning y a Pablo de Cuba Soria, miembros de esa comunidad futura encargada de rescatar la obra del poeta. A Antonio José Ponte y Jorge Luis Arcos (Yoyi), amigos entrañables de Lorenzo, y ahora amigos míos. A Ponte, gracias por abrirme las puertas de *Diario de Cuba*, por los emails, las llamadas y el skype. Gracias a Yoyi, por su amistad, y por su generosidad. Por haber escrito el más hermoso libro sobre la obra de García Vega, gracias.

A mi mamá, que no pudo escribir su tesis porque las circunstancias se tornaron difíciles, le doy gracias por ayudarme a cambiar mis circunstancias. Por el apoyo moral, emocional y financiero. A mi papá, por su constante interés en todas mis empresas. Por comprar el libro de memorias de García Vega. ¡Y leerlo! Por estimularme a terminar este doctorado desde el amor y la tolerancia. A mi esposo, Eric Morelli, por siempre respetar mi quehacer académico. Por todas las conversaciones sostenidas a lo largo de 7 años sobre literatura y filosofía antigua. Por distraerme, amarme y acompañarme.

Finalmente, gracias a Lorenzo García Vega y a Marta Linder, por abrirme las puertas de su hogar. A Marta, gracias por mostrarme todos los álbumes familiares, por hacerme las historias de amor y de intriga que ataron su destino al de García Vega. Por su bondad, su confianza, su amor, su energía, su risa joven. A Lorenzo, por trastornar tantas piezas de mi existencia. Por cambiar el rumbo de esta tesis. Por mostrarme una realidad poética que sólo presentía. Por no temerle a lo nuevo, por permitirme escribir junto a él, por sembrar dudas y más dudas, por sacudir mis preceptos en torno a la literatura, y al oficio del escritor. Por recordarme lo que significa tener una vocación.

Gracias Lorenzo García Vega, por tu ternura, y por el inmenso regalo de tu amistad. Esta tesis que tanto temiste, es para ti.

## Tabla de Contenidos

<b>Introducción</b> .....	5
<b>Capítulo I:</b> Una joven promesa: Lorenzo García Vega llega a <i>Orígenes</i> .....	29
<b>1.1</b> Una circunstancia hostil .....	34
<b>1.2</b> <i>Suite para espera</i> , o la aventura del recommienzo .....	48
<b>1.3</b> <i>Espirales del cuje</i> , ¿ofrenda origenista? .....	67
<b>Capítulo II:</b> El libro que regresa: <i>Los años de Orígenes</i> y el lector futuro .....	79
<b>2.1</b> <i>Los años de Orígenes</i> . Confesiones desde el reverso .....	90
<b>2.2</b> Julián del Casal, Lezama, <i>Orígenes</i> : el fantasma de la tradición .....	101
<b>2.3</b> Escrituras del No: derecho a la marginalidad .....	115
<b>2.4</b> El lector posible .....	132
<b>2.5</b> De <i>Orígenes</i> a <i>Diásporas</i> : la llegada de los jóvenes .....	142
<b>Capítulo III:</b> <i>El oficio de perder</i> , o el Poeta en su Laberinto .....	151
<b>3.1</b> La expresión del límite: un más allá de las palabras .....	161
<b>3.2</b> Los orígenes de la vocación .....	175
<b>3.3</b> Mirar una colchoneta .....	186
Conclusión: “Mañana será otro día” .....	198
<b>Bibliografía</b> .....	205

## Introducción| Lorenzo García Vega: Un gigante al que hay que mirar con lupa

Cuatro meses antes de morir, Lorenzo García Vega (1926-2012) comenzó a llevar el blog *La pata sobre el huevo*, título que aludía al “huevo cósmico,” concepto cosmológico desarrollado durante la década del 30 que intentaba explicar el origen del mundo.<sup>1</sup> Esta búsqueda por los orígenes fue el núcleo organizador, tanto de su universo literario, como de su propia existencia. Los diarios oníricos que fueron apareciendo durante los meses de febrero, marzo y abril del 2012, serían la culminación de un proyecto de vida dedicado enteramente a una práctica, a un oficio cuyo propósito fue siempre la búsqueda y la conquista de un Yo que sólo emerge a través del acto creador. El ejercicio de la escritura como regreso, como recuperación del Yo anterior, un Yo que debía ser liberado mediante el fenómeno de la creación, formaba parte integral del día a día del poeta, quien se había propuesto una meta muy particular: *no morir sin levantar su Laberinto*, esto es, no morir sin dejar de buscarse, sin dejar de examinarse para así poder entregar un testimonio de su vida, una vida cuyo sentido estaba cifrado en el cultivo de una expresión, en la entrega total al Arte.

Soñar, vigilar el sueño, anotar lo soñado, penetrar en esas zonas difíciles, sepultadas en lo más profundo del ser, constituían una última trinchera para aquel que se sabía cercano a la muerte. A sus 85 años, apoyado en un sinnúmero de lecturas, y teorías sobre el tema de los

---

### Notas:

<sup>1</sup> *La pata sobre el huevo* (<http://lapatasobrelhuevo.blogspot.com>) fue el segundo blog de García Vega, tras *Ping-pong Zuuhitsu, proyecto de novela epistolar*, (<http://pingpongzuihitsu.blogspot.com>), en el que colaboramos juntos, desde mayo 2010, hasta marzo, 2011.



sueños, García Vega se había entrenado mental y físicamente en el arte de soñar. Lo recuerdo explicándome distintas técnicas para retener el sueño, para evitar que se desmoronara y se perdiera para siempre en las grietas del inconsciente. Había que acostumbrar el cuerpo a la rigidez, ya que cualquier movimiento brusco podía desbaratar aquellas imágenes que regresaban después de medio siglo, intactas, para recordarle al hombre que una vez fue niño, que siempre *somos los que vamos siendo*.<sup>2</sup>

Me conmovía aquel empeño que lo levantaba cada madrugada, (en la última etapa de su vida Lorenzo se despertaba todos los días a las 2 y a las 4 de la mañana para anotar en una libretita lo recién soñado), a pesar del sueño y de la artritis, a buscar y a rebuscar más en esa vida que sólo se reconocía como un proyecto inacabado e imperfecto. Había que interrumpir el sueño, prolongar la vigilia, estar presto a la creación para desviar la muerte, confundirla un poco, demostrarle que el tiempo de los que sueñan aún no había terminado. Me tranquilizaba saber que un mortal soñara así lo eterno, pues si algo lo movía a escribir de modo tan compulsivo era la certeza de conquistar un Bien aún indescifrable, un Bien que no podía fijarse en el papel, pero que se revelaba a fogonazos, mientras se le buscaba. Este último recinto de su Laberinto (nombre que usaré para designar tanto el universo literario del escritor, como su vida) era la prueba de una fe que, lejos de ser una práctica ciega, era el trabajo laborioso del día a día, una batalla campal y cotidiana al servicio de lo bello y de lo absurdo, y en contra del conformismo, la resignación y la pasividad de espíritu.

Una semana antes de ser ingresado al hospital tuve la oportunidad de hablar por última

---

<sup>2</sup> La frase “lo que voy siendo” fue el título de la antología poética, *Lo que voy siendo*, publicada en Cuba en el 2008, a cargo de su amigo Enrique Saínz, bajo la editorial Torre de letras. García Vega usó la frase varias veces para resumir su proyecto de vida y su oficio de escritor: reportar lo que uno va siendo, las transformaciones que ocurren en el ser y la necesidad de expresar el proceso por el que guardamos memoria de nuestros yo anteriores, en relación a un yo presente encaminado a un yo futuro.

vez con el poeta. Mi llamada era la respuesta a sus últimos emails en donde repetía que no se sentía bien. Que los achaques no daban tregua. Que las visitas al médico eran cada vez más frecuentes. Que tenía miedo. Que soñaba con la muerte. Que el cuerpo iba entregando sus armas a pesar de que la mente hervía, a pesar de que la mano se movía, casi sonámbula, en busca de más sueños. Yo, en mi egoísmo –mezcla de miedo y tristeza– le cambiaba el tema, intentaba subirle el ánimo tratando el tema de la muerte como si fuera una verdad a medias, un lugar lejano, una hipótesis abstracta. Luego llamaba a mis amigos para decirles que el poeta se nos moría. Hago estas confesiones porque me interesa recalcar, no sólo la vulnerabilidad sobre las cuales se construye la obra del *escritor no-escritor* (nombre que se adjudica a sí mismo García Vega), sino también para hacer constar la vulnerabilidad, la cercanía, y la singularidad sobre la cual se construye este proyecto de tesis, que fue también el proyecto de una amistad, y de una relación que cambiaría para siempre mis posiciones en torno al oficio del escritor, la vocación literaria, y el lugar del intelectual, de la academia, y de la crítica en relación al artista.

Conocí a García Vega en el 2009, mientras me preparaba para escribir mi propuesta de tesis centrada en lo que en aquel momento había denominado como *literaturas errantes y efímeras*. El profesor José Quiroga fue quien me reveló aquel nombre que para mí era el nombre de un perfecto desconocido: ¿Lorenzo García Vega? ¿Discípulo de José Lezama Lima? ¿Miembro más joven del grupo *Orígenes*?<sup>3</sup> ¿Premio Nacional de Literatura Cubana convertido

---

<sup>3</sup> El primer encuentro entre García Vega y Lezama Lima será, ante todo, un encuentro literatoso, una escena que, en palabras de la crítica y poeta Lourdes Gil, parece “una versión cubana *del Retrato del artista adolescente* de Joyce”. Dicho encuentro ha sido comentado por varios críticos de Lorenzo. Fue en la librería habanera La Victoria, cuando Lezama, quien ya gozaba de cierta fama, le gritó al joven y tembloroso Lorenzo el ya célebre mandato: “Muchacho, lee a Proust”. Luego de este alucinado encuentro, el Maestro tomó a su haber la tarea de formar al joven poeta, quien ya en la adultez y vejez ha confesado su deuda con Lezama y la literatura, para manejar su psicosis.

en escritor maldito?<sup>4</sup> ¿Poeta de culto con una trayectoria de más de 60 años? ¿Cómo era que yo, estudiante doctoral de literatura latinoamericana, especialista en poesía, no sabía nada de aquel oscuro y polémico personaje?<sup>5</sup> Entre otras cosas, García Vega era el autor de *Los años de Orígenes* (1978), uno de los libros más fascinantes, y más incomprendidos del canon cubano, escrito en clave de delirio, pero atravesado por una lucidez escalofriante. Además de ser el gran desmitificador del grupo *Orígenes*, de Lezama Lima, de la Revolución cubana, de la Nación, de la Literatura, de la izquierda intelectual auspiciada por Casa las Américas, entre otros, García Vega era también el autor de una obra-Laberinto que aún se gestaba desde la Playa Albina, nombre con el que el poeta había bautizado a la ciudad de Miami (ciudad que odió con vehemente entusiasmo), en donde vivió desde principios de la década de los ochenta hasta su muerte.<sup>6</sup>

Luego de varios días tratando de dar con algún libro suyo (en la biblioteca de la universidad de Emory no tenían ninguno), llegó a mis manos *El oficio de perder* (2004), libro que marcaba el regreso del escritor, no a la literatura —de donde nunca había salido— sino a la

---

<sup>4</sup> En el 1952 Lorenzo ganó el Premio de Literatura Nacional por su novela *Espirales del cuje*, unas memorias escritas en clave cubista, un collage memorialista de la infancia perdida en Jagüey Grande tras la violencia que supuso el desplazamiento del campo a la ciudad.

<sup>5</sup> Como acierta Antonio José Ponte en su libro *El libro perdido de los originistas*, “Lorenzo García Vega es uno de los escritores del grupo *Orígenes* que, junto a Gastón Baquero y José Rodríguez Santos, no aparece en el Diccionario de la literatura cubana” (73).

<sup>6</sup> Esta obra- Laberinto comenzó en el 1948, con la publicación de su primer libro *Suite para la espera*. A partir de ahí, García Vega cuenta con más de una veintena de libros, entre los que se destacan: *Espirales del cuje* (1952), *Cetrería del títere* (1960), *Antología de la novela cubana* (1960), *Ritmos acribillados* (1972), *Rostros del reverso* (1977), *Los años de Orígenes* (1978), *Poemas para penúltima vez* (1989), *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas* (1993), *Espacios para lo huyuyo* (1993), *Collages de un notario* (1993), *Vilis* (1998), *Palíndromo en otra cerradura. Homenaje a Duchamp* (1999), *El oficio de perder* (2004), *Papeles sin ángel* (2005), *Cuerdas para Aleister* (2005), *Devastación del hotel San Luis* (2007), *Son gotas del autismo visual* (2010), y *Erogando trizas donde gotas de lo vario pinto* (2011).

*escena literaria*.<sup>7</sup> Supe de inmediato, al emprender la extraña tarea de leer las memorias de quien seguía siendo un desconocido, que estaba frente a un clásico. Es difícil explicar esta apreciación, como es siempre difícil determinar qué elementos constituyen un clásico, pero había en aquellas palabras, amarradas como por hilos invisibles, un temple y un control, incluso en el errar y el fracasar, una manera casi naturalizada de desafiar el universo, una cercanía objetivada, una voluntad de fe y una convicción que hacían de aquella escritura una esencial, sin pretenderse *ella* esencialista. Más que necesaria, aquella escritura era la necesidad misma, en su estado más puro y de cierto modo, más indefenso. Y era ahí, en esa indefensión y nobleza que lo llevaba a darle voz, peso, y gravedad a todo lo que informaba su pobre, frágil existencia, en donde se me revelaba la maestría de quien escribe, no para escandalizar (aunque en ocasiones el escándalo fuera el resultado de sus “acciones literarias”), no para impresionar, o deslumbrar – todos estos objetivos vanos– sino para darle un sentido poético a la experiencia de *ser* humano. Porque una vez hemos entrado en el laberinto de García Vega, corroboramos que todo ese medio siglo de literatura aún por descubrir que nos deja el escritor, se construye sobre un mismo eje: sus obsesiones, sus ideas, sus teorías en torno a lo real y lo irreal, su inagotable búsqueda de sentido (todas estas líneas que atraviesan su Laberinto, esto es, la vida examinada del poeta puesta sobre la mesa para que otros se asomen a ella) no son más que variaciones de un mismo tema: *lo* humano. Así de ancho. Así de específico.

Escribir sobre la vida y la obra de un escritor menor o marginal, desconocido, u olvidado, es siempre tratar de escribir la historia de una falta, de una borradura, de una tachadura. El lector, al toparse con este escritor, que es siempre un escritor inesperado, no sólo

---

<sup>7</sup> Dada la dificultad de conseguir ejemplares de sus primeros libros, comencé leyendo la obra del poeta a la inversa, desde *El oficio de perder* (2004), hasta *Suite para la espera* (1948). El resultado fue la corroboración de una inusual consistencia. La voz de García Vega aparece ya, en todo su esplendor y determinación, desde su primer libro.

descubre el universo íntimo de un sujeto, sino que descubre el universo, todo el universo en sí, informado ahora desde el lugar de la exclusión. Lo que buscamos, en principio, es una verdad, la verdad del escritor, la razón de ser de su escritura, los aciertos y desaciertos que lo separaron o que lo acercaron a su proyecto de vida. No es poco común, pues, que el lector, ahora en función de crítico, intente devolverle algo a este escritor cuya única posesión parece ser un silencio del que todos, de un modo u otro, hemos sido cómplices. Y es así como nos nace una deuda, o como nacemos nosotros a ella, aceptando la extraña y difícil encomienda de contribuir a la creación de un espacio para que este autor y esta obra existan. Mientras intentamos retribuirle al escritor *eso* que sentimos le ha sido arrebatado, nos enfrentamos a una mirada, una sensibilidad, y una conciencia que, en el caso de García Vega, hará del lugar de la invisibilidad, y de la condición de ser un fantasma, un valor que se traduce en la posibilidad de poner en marcha el objetivo de toda literatura que, en palabras de Guilles Deleuze, se resume en: “inventar un pueblo que falta” (“La literatura” 15).<sup>8</sup> La falta de ese pueblo, de esa sensibilidad que existe fuera de la representación, se convierte en el principio de una búsqueda; la exclusión da paso a una exploración, y celebración de una comunidad menor que aún no se reconoce como comunidad.

A lo largo de toda su vida García Vega defendió su derecho a la marginalidad, procuró desidentificarse de los convencionalismos literarios, y atacó sin temor la imagen del escritor como embajador cultural, representante de la nación y de la tradición, y se opuso tajantemente a

---

<sup>8</sup> El escritor se ha llamado a sí mismo “Dr. Fantasma.” En su libro, *Collages de un notario*, aparece este título como uno de los heterónimos del narrador. En un homenaje reciente que se le hizo al escritor en la Feria del libro de Miami, la hija de García Vega, Judith, explicó cómo ella, siendo una niña en la Cuba, fue testigo de esta operación institucional cuyo fin era borrar del mapa literario, histórico y cultural, las voces disidentes cubanas. Narra Judith que un día la maestra trajo al salón la *Antología de la Novela Cubana* (1960), cuya edición, selección, y prólogo estuvo a cargo de García Vega. Al decirle a su maestra y a sus compañeros que su padre había sido el autor de ese libro, ésta la corrigió y le dijo que el libro en cuestión era anónimo.

la figura del escritor como autoridad intelectual. Del mismo modo, su escritura también arrastra un alto grado de desidentificación.<sup>9</sup> ¿Representar el mundo? No, proponer un mundo, crear un lector futuro, convocar una comunidad y una conciencia posibles.

García Vega tuvo una vida difícil tanto dentro de Cuba como en el exilio. Tuvo amigos y tuvo enemigos, pero el segundo grupo fue, en su momento, gran aliado del poder, y por lo mismo, responsable del olvido y el maltrato al que él y su obra fueron sometidos durante mucho tiempo. Y en honor a la verdad, debemos decir que al poeta no sólo se le resintió porque hubiera arremetido en contra de las falsedades y vilezas que abundan en los circuitos literarios (el mundillo de la literatura que tan bien queda retratado en sus impresiones sobre *Orígenes*), o porque llamara por su nombre los conflictos, los traumas y las mentiras que sofocaban el espíritu de una isla con demasiadas ínfulas de grandeza; no se le cerraron las puertas sólo por haberse mostrado implacable en su crítica a la cultura cubana, a la revolución, al arribismo del intelectual y del artista exiliado, a la academia, y a la izquierda intelectual latinoamericana en su momento de mayor auge (en su “Boom,” digamos, para pasarnos de la raya). A Lorenzo García Vega se le rechazó, y se le despreció, tanto abierta como secretamente, porque su sola vida constituía una afrenta y un reto para el grupo de dominados cuyo pensamiento había sido moldeado por las estructuras de dominación. Es muy difícil ignorar la gran proeza que constituye atreverse a vivir al pie de la letra. Es demasiado cuesta arriba someter a la obediencia a ese que ha decidido vivir y escribir como le venga en gana, prescindiendo de elogios, conexiones, premios, reconocimientos. Quienes siempre lo criticaron y se rieron de su “autismo literario” perdían la paz al ver cómo Lorenzo, no importaba en donde lo colocara el destino,

---

<sup>9</sup> En el segundo capítulo defino y aplico este concepto, que tomo del escritor argentino Macedonio Fernández, con quien García Vega sintió una gran afinidad. La desidentificación, idea desarrollada en *Museo de la Novela de la Eterna*, se relaciona con la noción deleuziana de “desterritorialización”, y con el arte negativo de Adorno.

siempre encontraba la manera de *ser* soberano. Aunque se dedicara a empacar la mercancía en un supermercado, o a buscar en el parking, *bajo un sol de 100 grados* los carritos de compra, el poeta-bag boy no se separó nunca de lo que siempre identificó como su vocación. Y así, mientras miraba el fondo de cada bolsa en donde se iban alineando enlatados, frutos, carnes, el poeta evocaba las cajitas de Joseph Cornell y escuchaba, en los sonidos de metal que hacían los carritos al chocar contra sí, la melodía de John Cage. Porque todo lo que le rodeaba respondía a su tacto, y para esto, valga decir, hace falta más que talento.<sup>10</sup> Es desde esa voluntad de intervenir en lo más pequeño de un paisaje, y ese firme convencimiento de que la creación (la actividad creadora) es lo único que mantiene al ser atado a sí mismo y a la vida, que su obra nos deslumbra y nos interpela, nos sorprende y nos compromete, en tanto constante recordatorio de que todos y todas somos artífices (artistas y dueños) de nuestra vida.

A lo largo de toda su producción literaria, García Vega se mantiene firme en su voluntad de desentrañar el universo desde el lugar del testigo. Esto responde, en gran medida, a su enfermedad, tan presente en toda su poética. El origen del oficio del escritor está inextricablemente ligado a su psicosis, sus obsesiones que en su juventud lo llevaron casi al electroshock. Eso que él ha tildado como su autismo, transferido a su escritura, y cuya manifestación más clara ha sido la gran dificultad de comunicarse con el afuera (el mundo), le han impedido participar, o integrarse a esa vida que él siente ajena, a ese *saber estar entre otros* que siempre se desliza fuera de él. No pertenecer, no saber pertenecer, desistir de entrar en un espacio ocupado por otros, no asimilar plenamente la experiencia de *ser en común*, lo colocan

---

<sup>10</sup> La vida y la obra de García Vega constituyen una crítica a la cultura del talento, y el culto al talento. Esta crítica del talento, que discutiré en el tercer capítulo, va de la mano con su crítica al éxito como virtud imaginada por la sociedad burguesa, que define el valor del trabajo del ser, y por ende, de la obra en el caso del artista, a partir de su utilidad, o del capital que genere.

en una posición muy singular a la hora de reportar la realidad. Desde los primeros poemas juveniles publicados en *Orígenes* este límite se revela como una fuerza creadora, sin dejar de ser la fuente de un verdadero drama existencial. Leemos en “Historia del niño,” poema publicado en *Orígenes* en el 1948, y luego recogido en la antología *Poemas para penúltima vez*:

Porque en la mañana los hipnóticos tún tún. Un día se dejó llevar por aquellos pedregales/ La espuma le hablaba –Aquí los cristales manchados Aquí las flautas ahogadas en un portón Aquí un niño en el trapecio de orquídea/ El niño se preguntaba Y volvía siempre se preguntaba y volvía había otros niños vocingleros que se dirigían a él Pero él lloriqueaba como un caminante. (70)

El caminante, el que está como de paso en un mundo ajeno, es incapaz de responder a las voces de los otros niños, no obstante, todo en él recibe la alerta del día, las mutaciones del espacio, los ruidos, la música de las campanas, la espuma. El niño se pregunta, el niño montado en su trapecio de orquídea camina y llora cuando se acerca a otros niños. En otro poema, “El Santo del Padre Rector”, publicado en *Ritmos acribillados* (1972), el niño describe el horror que le precede al descubrirse imitando las formas de socialización de los otros niños:

Llega ese día, el día de fiesta en el colegio: lo siente como un frío. Sin embargo, él va también hasta allí, hasta el borde de ellos. ... Por eso, no puede saber cómo son los gritos, las risas, los juegos. Y cuando el jesuita –gordo, sofocado– tira caramelos por una ventana, él se levanta con los demás, llega a recoger bombones en un rincón; pero luego se ve, entrando en la alegría de ellos, como el que desenfadadamente penetra en una casa ajena, y se avergüenza. (*Ritmos* 27)

El poeta puede apenas asomarse hasta el borde de ellos (hasta el borde que siempre serán ellos), participa de la fiesta desde su lejano, insondable rincón, sólo para afirmar su lejanía. El



poeta se reconoce como un intruso. Esa alegría le ha sido vedada. Su lugar no es, no puede ser, el mismo lugar ocupado por los otros. La experiencia del límite lo colocará firmemente en lo que más tarde denominará “el lugar del testigo”. Participar desde la orilla, enmudecer ante el grito de los otros, dar fe con las palabras de ese límite infranqueable que es, simultáneamente, parálisis y gestación; posibilidad de vida (de creación) fuera de los lindes de lo *real*.

Leer a García Vega es una experiencia tan difícil como conmovedora, dado que el lector debe ser también entrenado en el arte de mirar. Por ejemplo, descubrir la obra de García Vega ha sido re-descubrir “otra” historia de Cuba, vista ahora desde su pequeñez, su ridiculez, su exagerada afectación y efectismo discursivo, su cursilería, y su delirio de grandeza. No obstante, ese país roto del poeta es el que muestra su lado más honesto y más humano. El escritor recorre esas escenas del pueblo de campo, Jagüey Grande, en donde se crió, y en donde le fue revelada su verdadera vocación: “Fue aquel fotingo de la década del 30 que, al desatarse en movimientos convulsivos, me llevó a un encuentro con la Poesía. Fue una noche, en Jagüey” (*El oficio* 31). La infancia del poeta transcurre en la que él llama “decadente y cursilona” década del treinta, justo después de la gran depresión económica que sumió a la isla en una especie de estupor, y ensueño del que ya no saldría nunca. En su novela, *Devastación del Hotel San Luis* (2007), García Vega rememora aquel período que lo vio crecer y madurar, descrito por él como:

la metáfora de un desmantelamiento pero sin ser propiamente un desmantelamiento, de cosas tan heterogéneas como las siguientes: edificios parecidos a espectros; tiendas de moda que más nunca volvieron a estar de moda; hoteles que pasaron a ser hoteles de medio pelo; fotografías en que los fotografiados quedaron rodeados por el aura de una pobreza irremediable; andenes en que ya ningún viajero importante volvió a viajar; familias venidas a

menos en que ya nadie pudo echar para adelante; tiendas que, aunque los dueños no las cerraron, nunca más parecieron lo que habían sido; salas que quedaron como tiasas, conteniendo victrolas que ya más nunca volvieron a funcionar; cines que quedaron vacíos, y no hubo público que los pudiera llenar... (125)

Es esa Cuba que ha sido desmantelada, reducida a un estado que parece ilusorio, la que García Vega rescata a lo largo de toda su producción literaria. Un país fantasma en donde todo ha perdido su peso, y ha quedado solo el rumor, la estela, el polvo de las cosas cuando se han quedado solas, y como a la espera de un milagro que las devuelva a la vida. Y será esa misma Cuba, revelada en ciertos “paisajes albinos” (en referencia a Miami), como en las luces neón de los moteles que tanto le llaman la atención, o en los feos y sucios canales en donde nadan los patos, la que lo perseguirá también en el exilio. De hecho, es tanta la necesidad por escrutar aquella Cuba dejada atrás, que el propio Lorenzo contribuye a la fabricación de una absurda nostalgia, con plena conciencia de que el suyo es un gesto desterritorializador. Por eso, cada vez que el escritor sentía la necesidad de posar para las fotos con su papagayo de plástico, un papagayo kitsch que lo acompañó en Miami, lo hacía sabiendo que ese sentimiento que le nublabla la mirada, estaba fuera de lugar. No obstante, el poeta defendía aquella nostalgia desubicada como otra de las piezas que conformaban su collage, ese ensamblaje sin sentido en el que se había convertido su vida.

Mediante una escritura que se borra a sí misma, que duda del relato que ella misma cuenta, y que desarma los lugares comunes, el escritor desenmascara a la Cuba heroica y con un lugar asegurado en la historia, esa Cuba que los poetas de *Orígenes*, liderados por la visión cosmológica de Lezama, afirmaban pasando por alto cualquier análisis crítico que trajera a la superficie sus problemas, sus contradicciones, sus fantasmas. De hecho, toda la producción

literaria de García Vega se encarga de dismantelar sistemáticamente una serie de mitos de los que se nutre la identidad del sujeto nacional, aplicable ya no solo a Cuba, sino a cualquier país. Desde muy joven el poeta verá en la escritura un medio por el cual exponer y exorcizar la Ficción que subyace detrás de todo relato. Por eso su estilo emplea la técnica del collage, la perspectiva alterada del caleidoscopio, y la estructura del laberinto, figuras retórico-espaciales que abundan en su producción, y que aseguran una mirada que se fija en el corte, y el montaje. El incesante cuestionamiento de la Forma, manifestada en la incapacidad de armar un relato que “tenga sentido,” o que produzca un bien, un valor material, o útil, deviene una poderosa crítica al poder, y a la ideología dominante, obsesionada con el orden, la disciplina, el control, el sentido, lo interpretable y lo manipulable.<sup>11</sup>

Por un lado, García Vega corroe los géneros literarios, mientras que por el otro propone una poética del “descampado” –palabra que el autor usa para referirse a un afuera esencial— que previene la formación de ficciones futuras. De esta destrucción emerge un nuevo modo de posicionarse respecto al arte, así como un nuevo discernimiento de lo real, y una nueva conducta respecto al propio proceso creativo.

Muy pocos escritores han logrado crear un universo tan difícil, tan profundo, y tan autónomo como el suyo. No es casualidad que uno de los atributos más grandes de su literatura sea ese sentirse como el resultado (el producto) de una resta: lo que leemos es lo que queda para el uso una vez se han superado o desechado todas las limitaciones que impiden que lo poético ocurra.<sup>12</sup> Superados los bloqueos, asumidos y confrontados todos los miedos, y los demonios

---

<sup>11</sup> Como veremos más en detalle en el segundo capítulo, el cuestionamiento a la Forma fue una herencia directa del escritor polaco, Witold Gombrowicz.

<sup>12</sup> Para una lectura de la poética de García Vega como experiencia del límite, ver el ensayo de Pablo de Cuba Soria, “El frío en que se penetra por secreta vocación.”

que a veces *dejan sin palabras al narrador*, el escritor no-escritor practica una escritura que revela a su vez el cultivo de una vida, de un carácter, de una sensibilidad y de una voluntad comprometidas con una expresión menor, de reverso, movida por la urgencia de instigar a la liberación total del ser, borrando la ilusión de distancia que separa al artista (al sujeto) del objeto de arte, que no es otra cosa que la expresión de su humanidad, en su carácter más divino en tanto atado a lo eterno.

Surrealista, cubista, minimalista, diarista, memorialista, “collagero” (palabra que Lorenzo usa para categorizarse), pintor frustrado, escritor plástico, testigo, notario, productor de textos autistas, perdedor nato, poeta albino: más que escritor y lector, Lorenzo García Vega fue un creador constante. Su interés por diversas formas del saber y por distintos modos de aprehender la realidad, le imparten a su obra una vitalidad singular, una sana confusión entre lo vivido- vivible, y lo narrado-narrable.<sup>13</sup>

La disciplina del corte y el recorte, la ética de la repetición, el derecho que él conquistó y ejerció de ser (de encarnar él) su propio ideal estético, su moral de escritor no-escritor, lo mantienen sanamente alejado de clasificaciones que devienen cárceles interpretativas. Poco le importó a Lorenzo que lo entendieran cuando él mismo no acababa de entender la realidad a la que estaba circunscrito, y por lo tanto, la realidad que tenía que vencer proponiendo el arte como la única vía posible de asimilar (o de participar, pero sólo mediante una diferenciación activa y consiente) la vida. Resulta difícil también ubicarlo en una tradición, un movimiento, o una escuela en particular: sí, pertenece a la tradición origenista, pero desde su reverso, por ejemplo. Basta mirar su biblioteca, o consultar la lista de personajes (amigos, compañeros de

---

<sup>13</sup> En palabras de su amigo, el pintor y poeta Fernando Palenzuela, “La curiosidad de Lorenzo por el fenómeno creador es inagotable y va desde la literatura la alquimia, desde el Budismo hasta la Música, pasando por la Psicología, la Patafísica, el cine, el psicoanálisis, todos fundiéndose en los extraños laberintos de su imaginación” (17 Ujule).

juego más que influencias) que intervienen en sus relatos (Proust, Lezama Lima, Ramón Meza, César Vallejo, Ramón Gómez de la Serna, Macedonio Fernández, Juan Emar, Witold Gombrowicz, Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Olga Orozco, Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Joseph Cornell, John Cage, Raymond Rousell, entre otros) para corroborar la sobrecogedora voluntad de apertura, y de libertad que dirigió su vida.

*Lorenzo García Vega, poeta sin paisaje* es uno de los estudios pioneros enteramente dedicados a la obra de este singular y aún muy poco leído escritor cubano. No obstante, esta tesis no se escribe en un vacío. Como suele pasar con los llamados “escritores raros,” o infrecuentes, difíciles y marginales, la mayor parte de la crítica sobre su obra ha sido conformada celosamente por escritores.

Sus primeros críticos fueron José Lezama Lima y Cintio Vitier, cuyas apreciaciones veremos en el primer capítulo, dentro del contexto de *Orígenes*. Lezama, además de haber sido quien estimulara al joven poeta a la escritura, fue también el primero en reconocer públicamente la calidad de su verso. Por su parte, en sus dos libros ya canónicos, *Lo cubano en la poesía*, y *Diez poetas cubanos*, Vitier hablaba de lo novedoso de la voz del origenista más joven; novedad ésta que se nutría de una mezcla del rencor y la ternura con la que el joven poeta describía su entorno. Es importante señalar que desde muy temprano Vitier hable del rencor como elemento constitutivo de la obra de García Vega, elemento que Vitier mismo usará más tarde, no para indagar en las zonas de lo cubano que ameritan, acaso, dicho rencor, sino para atacar y descalificar la obra de Lorenzo. A esta crítica temprana se suma la voz de María Zambrano, quien en su ensayo “La Cuba secreta,” pasa revista de la poética y misión de *Orígenes*, y advierte dos voces que desobedecen el canon que se ha ido conformando a través de la orden

secreta de Lezama: Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega. Nos acercaremos a estos desvíos del origenismo en el primer capítulo.

Luego del cierre de *Orígenes*, Lorenzo García Vega se irá convirtiendo en un fantasma, aún dentro de Cuba. Por una parte, su falta de militancia, su brutal desconfianza en toda ficción, incluyendo la gran ficción de la Historia, revelada “poéticamente” en la aún más necesaria ficción de la Revolución, y por otra parte, sus problemas siquiátricos, puesta de manifiesto en una escritura que él mismo calificará de autista, lo mantuvo en una disidencia pasiva, pero constante (consistente) que estallaría formalmente en el exilio. Podemos decir sin temor a exagerar, que tras el fin de *Orígenes* en el 1956, y el eventual triunfo de la revolución en el 1959, García Vega dejó de existir. Ni publicó en *Ciclón* (1955-1957), revista en donde se criticó abiertamente a Lezama y a *Orígenes*, dirigida por Virgilio Piñera, y José Rodríguez Feo, ni en *Lunes de revolución*, (1959-1961) dirigida por Carlos Franqui y Guillermo Cabrera Infante. Ambas revistas, sobretodo *Ciclón*, estaban ligadas a *Orígenes*, a pesar de que modelaran un pronunciado distanciamiento. A pesar de todas las diferencias que separaban a García Vega de Lezama, lo cierto es que fuera de su maestro, no había otra figura con la que se sintiera identificado. Posiblemente los ex origenistas, integrantes de *Ciclón* pensaban en García Vega como “el discípulo” o contra-discípulo. De todos modos la asociación con Lezama se mantenía. El hecho es que nadie pareció interesarse más nunca en su obra, a menos que fuera para atacarla. Su *Antología de la novela cubana*, publicada en el 1960, bajo la recomendación de Lezama (ya él también convirtiéndose en fantasma), así como su libro de cuentos *Cetrería del títere* (1960), fueron acontecimientos prácticamente imaginados (imaginarios) dentro de la escena literaria del país que el autor describe en *Los años de Orígenes*.

Ya en el exilio, García Vega se mantiene atado a la escritura, avanzando lo que sería su

primer diario publicado en el 1976 (pero iniciado en el 1952), *Rostros del reverso*, que es, en resumidas cuentas, el itinerario de una angustia, el reporte de una crisis existencial que continuó lenta pero segura. El exilio comenzó en Madrid, y se desató, es decir, se expresó con toda su gravedad en Nueva York. La trama de estos diarios, cuyas primeras entradas fueron publicadas en las mismas páginas de *Orígenes* en el 1952, es el dolor que sobreviene a la certeza de un “no-pertenecer” esencial. La desilusión del proyecto de *Orígenes*, el resentimiento contra Lezama, el desencanto con la literatura que puso en duda el sentido de su vocación, la frustración, la angustia y la culpa acrecentadas tras la separación entre el poeta y su hija Judith, dejada atrás en Cuba con apenas 4 años (y a quien van dirigidos los diarios), y la total pérdida de fe en la intelectualidad latinoamericana, son los ejes sobre los cuales se construye esta excursión a las profundidades de un yo que sufre, y que se va perfeccionando en el dolor.

Si bien García Vega nunca dejó de escribir, ni de publicar (colaboró, entre otros, con la revista dirigida por Octavio Armand, *Escandalar* durante 1978-1984), no fue hasta la década de los noventa cuando su nombre sería rescatado, esta vez desde Cuba, y de la mano de los poetas del grupo *Diáspora(s)*, quienes verían en el discípulo más joven de Lezama una voz clave para entender, no sólo el fenómeno de *Orígenes*, sino toda la historia cultural y literaria del país. Entre los poetas de *Diáspora(s)* que han escrito sobre García Vega, y con los cuales éste mantuvo un diálogo importante se encuentran: Rolando Sánchez Mejías, Carlos A. Aguilera, Pedro Marqués de Armas, Rogelio Saunders, Ismael González Castañer, y José Manuel Prieto.<sup>14</sup>

Antonio José Ponte también intervendrá en la recuperación de García Vega. En *El libro perdido de los origenistas* (2004) Ponte se acerca al escritor, no ya desde una nota al pie de algún ensayo en torno a *Orígenes*, sino como una figura central de la disidencia cubana. Por su

---

<sup>14</sup> En algunos artículos dedicados a *Diáspora(s)*, se incluye a los escritores Antonio José Ponte, Radamés Molina, Gerardo Fernández Fe, y Ricardo Alberto Pérez.

parte, los críticos y poetas Enrique Saínz (quien fue, además, amigo íntimo de García Vega) y Jorge Luis Arcos se han dedicado a rescatar con extraordinaria lucidez y diligencia la obra del poeta. Esta labor ha sido continuada por el joven, también poeta y crítico, Pablo de Cuba Soria, quien fue el primero en escribir desde Cuba la primera tesis de maestría sobre la obra de Lorenzo bajo la dirección de Saínz.

En el 2001, la revista *Encuentro* dedicó un número de homenaje a García Vega, en donde se adelantaban fragmentos de sus memorias, *El oficio de perder*. La entrevista hecha por Carlos Espinosa, los ensayos de Lezama Lima y Cintio Vitier rescatados en aquellas páginas, los testimonios de amigos dentro y fuera de la isla (Víctor Fowler, Carlos M. Luis, Lourdes Gil, Carlos Victoria, y Carlos Aguilera), continúan siendo de gran valor para quien decida acercarse al universo lorenziano.

Hace menos de un año, mientras esta tesis estaba en proceso de redacción, apareció el trabajo más notable hasta la fecha sobre la obra de García Vega: *Kaleidoscopio: la poética de Lorenzo García Vega* (2012), del crítico Jorge Luis Arcos es un estudio cuidadoso, íntimo, y valioso con el cual me siento muy afín.<sup>15</sup> Con este libro Arcos busca devolverle al escritor la autoridad que nunca ha tenido dentro de las letras cubanas. *Kaleidoscopio* se divide en tres capítulos centrados en la relación entre discípulo y Maestro (García Vega y Lezama Lima), la relación entre psicoanálisis y creación, y la relación del autor con la vanguardia. Uno de los aspectos más encomiables de este estudio es la extensa bibliografía comentada. Para Arcos, la poética de García Vega parte de un “profundo (y legítimo) resentimiento” (11). Este resentimiento, fuente principal de su imaginación creadora, responde a tres factores claves

---

<sup>15</sup> El libro de Arcos, *Kaleidoscopio: una poética de Lorenzo García Vega*, fue en principio una tesis de Doctorado defendida en la Universidad Complutense de Madrid, el 30 de enero de 2012.



dentro del desarrollo personal del escritor: el haberse sentido siempre como “un forastero perpetuo de la realidad,” (11) su casi insoportable exceso de percepción (lo que ocupará la mayor parte de la trama del libro), y la difícil relación que sostuvo con su maestro, José Lezama Lima. Extrañamiento, agudeza del aparato sensorial (que linda con su neurosis), y el necesario desencuentro con el maestro que lo llevará a un encuentro definitivo con su vocación de escritor.

En *Poeta sin paisaje*, por otra parte, propongo una lectura de toda la obra de García Vega no a partir del resentimiento, sino de la indefensión, y vulnerabilidad que el escritor sitúa siempre como el principio constitutivo de su vocación, y oficio de perder. Es a partir de la falta, no saber, no poder, y no tener, que el poeta construye su laberinto literario, llamando la atención siempre sobre el límite como lugar desde donde acceder a una experiencia que trascienda su pobre circunstancia. Es el reconocimiento del límite y de las faltas generan un relato anti-ficcional (que, no obstante, todo lo convierte en literatura) en donde la vida y la escritura se confunden.

Me he propuesto, entre otras cosas, prescindir de lo que las relaciones con los protagonistas de *Orígenes* dicen de García Vega, y fijarme en lo que el propio autor nos dice en primera persona a lo largo de todo su quehacer literario. Me centro, pues, en la relación que el poeta establece consigo mismo, y con lo que él entendió como su proyecto de vida.

El gran reto de esta disertación ha sido, por una parte, preservar la voluntad de marginalidad que fue el norte de García Vega, y por el otro, establecer la importancia y trascendencia de su obra, no sólo dentro del canon cubano, sino dentro del canon latinoamericano. La relevancia de su obra, y la universalidad de sus preocupaciones se hacen cada vez más evidentes, sobretodo entre los lectores jóvenes.

García Vega publicó su primer libro, *Suite para la espera*, en el 1948. El poeta tenía 22

años. Su último libro publicado en vida, *Erogando trizas donde gotas de lo vario pinto*, salió a la luz en el 2011, a sus 84 años. Con una producción que abarca más de 60 años, y tomando en cuenta que muchos de sus libros no han sido reimpresos, y que gran parte de su obra se encuentra dispersa en revistas que ya han sido descontinuadas, este trabajo reconoce sus necesarias limitaciones. He tratado, en lo posible, de incorporar fragmentos de casi todos sus libros, de modo que el lector vaya formando una idea de la vastedad y de la consistencia, a niveles de forma y contenido, del escritor.

En el primer capítulo, “Una joven promesa: Lorenzo García Vega llega a *Orígenes*” me centro en los años de juventud del poeta, enmarcados dentro del grupo *Orígenes*. Mi propósito es corroborar un carácter, una voluntad de disidencia, y de marginalidad que colocó al escritor en una zona difícil en relación al origenismo, a la tradición literaria de la isla, al presente republicano, y a la cultura cubana. Esta marginalidad sería la misma que con el paso del tiempo lo mantendría alejado de las posturas políticas e ideológicas de la izquierda latinoamericana, afianzadas a partir de la revolución. Lejos de la mirada que busca siempre la gesta que redima a la nación, o que invente el mito que le falta a la isla (obsesión de Lezama y empresa de *Orígenes*) García Vega busca y encuentra una Cuba empobrecida, sin historia, un país que es puro gesto, caricia y rasguño, tragedia y pataleta.

Los textos que García Vega publicó en *Orígenes*, así como sus dos primeros libros, *Suite para la espera* (1948) y *Espirales del cuje* (1952), toman un rumbo muy distinto, casi contrario al rumbo origenista. El joven poeta no narra la luz que tanto quiso fijar *Orígenes*, sino su reverso y su ceniza. Como bien han coincidido todos sus críticos, hay, en su voz (en su tono), y en el modo en que describe su contexto, un profundo resentimiento contra todo lo que le rodea, un resentimiento productivo y esclarecedor que lo lleva a derribar la ficción (la mentira, el

germen de la ideología) que toda imagen (homogénea, unívoca) arrastra, para darle paso a una poética del reverso, del vacío, el sin-sentido, de la Historia como deshecho, y de la Ficción como escamoteo. ¿De qué forma los textos de García Vega se oponen al proyecto integrador propuesto por *Orígenes*? ¿Hasta qué punto su escritura revela el caos republicano que antecedió a la revolución, caos que los demás escritores pretendían ocultar, o superar mediante la creación de una imagen unificadora y redentora? Estas preguntas ordenan la reflexión del primer capítulo.

En el segundo capítulo, titulado “El libro que regresa: *Los años de Orígenes* y la comunidad futura,” arguyo que el testimonio de García Vega, publicado en el 1978, constituye una genuina voluntad de diálogo con sus ex compañeros origenistas cuyo propósito es aclarar una duda (y una deuda) generacional que los lleve a una reconciliación con lo que fueron los años de *Orígenes*. En este libro, escrito desde el exilio en Nueva York, y durante la crisis emocional más aguda del poeta, se narra la historia de un país, de un Maestro, de una generación, de unos ideales frustrados, de una Revolución fracasada, y de un hombre que se ve confrontado con una vocación que se traduce en la constante pérdida. García Vega se coloca en el centro del debate, va rasgando sus ropas, desarmándose a sí mismo mientras desarma un discurso que en los años setenta, está en su mayor apogeo, a raíz del fenómeno del Boom literario y el prestigio todavía vivo y latente de la revolución cubana. El autor sabía que un libro como este no podría tener otro destino que no fuera el silencio. Sin embargo, en estas páginas vemos cómo se va articulando una comunidad futura, imaginada en la mente del escritor, y materializada décadas más tarde en las poéticas del grupo *Diáspora(s)*.

En este capítulo considero el testimonio de García Vega dentro de lo que Antonio José Ponte ha denominado como la tradición del No cubano—entendida como una escritura de la

negación—, y examino dicha tradición con la corriente negativa de la literatura latinoamericana, que tiene entre sus mayores exponentes a Roberto Arlt, Macedonio Fernández, y Virgilio Piñera, entre otros. Las características de la tradición del No cubano, y la literatura negativa latinoamericana se corresponden a su vez con lo que Guilles Deleuze y Félix Guattari denominaron “literatura menor”. El argumento central de ambos, desarrollado en el estudio, *Kafka, por una literatura menor* (1975) se puede resumir en la siguiente cita: “Sólo el menor es grande y revolucionario. Odiar toda literatura de amos y maestros” (43). El escritor menor, *naturalmente* des-asimilado, no representado, invisible al ojo del Estado (de la cultura y la ideología dominante) es capaz de producir un material que irá conformando, como en secreto, un nuevo territorio para la exploración de formas y contenidos que, en un futuro, mostrará en un reverso inesperado los restos de una revolución y de una identidad que ya no puede ser representada de otro modo que no sea desde el corte y el recorte.

Partiendo de los postulados de Deleuze y Guattari, veremos la poética de García Vega en relación a las de Virgilio Piñera, Witold Gombrowicz y Macedonio Fernández, estos dos últimos influencias determinantes en su pensamiento. Entre otras cosas, con *Los años de Orígenes* el autor renuncia a formar parte de la comunidad de escritores, creando una nueva categoría de “escritor no-escritor,” y redefiniendo su lugar y su vocación dentro de su oficio de escribir: el menor de los origenistas se asume como el escucha de la experiencia origenista y del exilio cubano, reafirmando así un compromiso literario que veremos en relación a los postulados de Jean Paul Sartre en torno a la literatura comprometida.

En el último capítulo, enfocado en el libro publicado en el 2004, *El oficio de perder*, reflexiono en los límites quebrantados por el escritor, entre la obra de arte, la vida, y la muerte, hasta lograr convertirse él mismo en su propio paisaje. En esta parte rastreo los orígenes de esa

vocación, revelada desde la infancia y traducida en una necesidad y responsabilidad de reportar los pormenores de una realidad con la que nunca logró identificarse. Examino, además, la gramática del fracaso que aparece desplegada y perfeccionada, a niveles estéticos y morales, en esta obra, que es, para mi, la obra cumbre del escritor.

Comencé la escritura de este proyecto animada por la lectura de Jean- Paul Sartre y sus reflexiones en torno a la literatura comprometida, y el lugar del escritor en relación a la sociedad burguesa. En el proceso de escritura he prescindido de muchos de los aspectos que en un principio ordenaban mis argumentos. Existen varias razones para ello, siendo la más poderosa la relación personal que desarrollé con García Vega. Las largas conversaciones con el autor, el intercambio sostenido a través de correos electrónicos, llamadas telefónicas y visitas a Miami no podían sino alterar definitivamente mi propuesta inicial. Este proyecto ha cambiado, como también he cambiado yo, y lo que comenzó siendo un proyecto sobre la estética y retórica del fracaso, es ahora una reflexión sobre las formas en las que el escritor resignifica ese fracaso (la suma de todos los límites con los que éste se enfrenta) y lo convierte en un lugar privilegiado desde donde interpelar su circunstancia, e imaginar el *pueblo que falta*.

La idea de comunidad futura, y subjetividades posibles que recorre este trabajo surge a partir de mi lectura de Guilles Deleuze y Félix Guattari en torno a la *literatura menor*, concepto que éstos toman de los diarios de Kafka, quien argüía que las literaturas “pequeñas” eran las encargadas de preservar una memoria que no es la memoria de la Historia (oficial), sino los pedazos de la no-historia pertenecientes a las comunidades marginales. Estas “alianzas literarias,” al decir de Kafka, son las que generan la solidaridad. Leemos en el texto de Deleuze y Guattari:

Es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo; y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad. (30)

Como muchos de los escritores que participan de la tradición negativa y minoritaria de la literatura, por ejemplo Macedonio Fernández, Roberto Arlt, el mismo Lezama, y Piñera, Lorenzo García Vega articula, a través de su escritura y de las valiosas reflexiones que hace en torno a su producción escritural, su propio aparato, o sistema teórico. No sólo introduce toda una serie de conceptos con los que podemos pensar su obra, (escritor no-escritor, texto autista, estética o paisaje del destartalo, oficio de perder, lector albino, etc.) sino que también modela una lectura crítica sobre la relación que existe entre su producción literaria, y la producción de un sentido *otro*. Si bien el escritor se coloca usualmente al margen de todo saber academizado, sus textos están atravesados por sus lecturas de filósofos, pensadores, críticos culturales, y teóricos afines a su concepción de la literatura, del oficio del escritor, y del proceso creativo. Sobre todo en *El oficio de perder*, vemos lecturas de Gilles Deleuze, Roland Barthes, Susan Sontag, Sartre, Ortega y Gasset, Miguel Unamuno, entre otros. Podemos también reconocer la influencia que han tenido otros escritores-pensadores en su trabajo. He tratado, en lo posible, de valerme de las claves dejadas por García Vega para acercarme a su Laberinto. Lejos de imponer un aparato teórico en el cual basar mi lectura de su obra, he optado por asumir yo el lugar del testigo, de escucha, para ir descubriendo una sólida teoría del arte y de la literatura que el poeta va perfeccionando con el paso del tiempo, y que alcanza su punto culminante en sus memorias, con la integración entre hombre y paisaje, vida y obra, finitud y eternidad, encarnación del ideal estético, y liberación de lo poético que se revela sólo mediante el buscar, el soñar, el anotar, es

decir, sólo mediante la edificación del Laberinto.

## Capítulo 1| Una joven promesa:

### Lorenzo García Vega llega a *Orígenes*

...permanecí siendo, y ya creo que terminaré así, como una joven promesa que nunca se resolverá.

Lorenzo García Vega llegó a las páginas de *Orígenes* cuando tenía 18 años. Justo antes de asumir formalmente su vocación literaria, el joven poeta se encontraba al borde del electroshock, única terapia recomendada para tratar su sicosis en aquel momento. Fue entonces cuando ocurrió el milagro: “¡Muchacho, lee a Proust” (*Los años* 183). La voz de José Lezama Lima apareciendo de la nada, interrumpiendo la lectura de aquel joven nervioso, una tarde cualquiera, en la librería *La Victoria*. De la noche a la mañana el muchacho de Jagüey Grande se convirtió en alguien con un destino, y con un Maestro. Y no era un maestro cualquiera, sino el director de una famosa revista de arte y literatura, la cual, según el juicio de Octavio Paz, fue, en su momento, “la mejor revista del idioma” (ctdo. en *Orígenes y la vanguardia cubana* 9). La vida habanera nunca había sido tan grata como la vida alegre del campo. Hasta aquel momento en que los días de García Vega se empezaron a llenar de caminatas largas por el Malecón, de conversaciones, y de lecturas, todas animadas por la voz, y por la risa descomunal de aquel hombre que había cometido la gran osadía de poner toda su fe en la poesía. García Vega encontró en *Orígenes* una casa, y un paliativo para su salud emocional. La enfermedad no desaparecería del todo, pero la actividad poética, como recordará a lo largo de toda su vida, lo sacó de las garras de su neurosis:

Yo sólo fui un joven, y un enfermo, y un no-escritor que evitando el electroshock se acercó a un Maestro y lo supo comprender a su manera ... Y es que, repito, cuando lo conocí, yo estaba al borde de una gran crisis, donde el psiquiatra me recomendó someterme a los electroshocks, pero de esta crisis pudo salvarme la entrega absoluta al aprendizaje literario... (García Vega, “Maestro” 19).

Haber colaborado mano a mano con un grupo de poetas comprometidos exclusivamente



con la poesía en un momento histórico en el que la decadencia moral, espiritual y política se dejaba sentir en todas las esferas del vivir cubano, cambiaría para siempre la vida del joven jagüeyense. Aquel grupo de poetas –J. Lezama Lima, Cintio Vitier, Ángel Gatzelu, Gastón Baquero, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Octavio Smith, Virgilio Piñera, y Justo Rodríguez Santos – había decidido, nada menos, que la historia podía escribirse desde la poesía, y que un pasado oprobioso perdía todo su peso ante una tradición enfocada en el futuro. Gracias a *Orígenes*, y a Lezama, García Vega aprendió lo que era tener una vocación por la marginalidad, y lo que significaba asumir a todo riesgo un compromiso total con la escritura. Pero el menor de los origenistas aprendería también que la marginalidad tenía límites, y que la poesía no siempre redimía al hombre, aunque muchos de sus compañeros origenistas se dedicaran al redentorismo literario.<sup>16</sup> *Orígenes* fue, pues, la casa y el destierro, el amor más grande, y el odio más insistente; un momento irrepetible que, sin embargo, regresaría a cada instante.

Una vez *Orígenes* había desaparecido (1956), y la Revolución había triunfado (1959), García Vega se encontró bordeando el paisaje cubano como un extranjero: sin conexiones en el gobierno, sin la posibilidad de convertirse en profesor, con algunos libros publicados que nadie

---

<sup>16</sup> Con “redentorismo literario,” me refiero a la visión bajo la cual se organizó el programa teleológico y filosófico de *Orígenes*, en donde se reafirmaba una estrecha relación entre un arte trascendental, y el espíritu católico que imperó entre los origenistas, con la notable excepción de García Vega y Piñera. El lugar del poeta, en medio del caos republicano, en un lugar demasiado serio, solemne, formal, en fin, demasiado represor para los disidentes de *Orígenes*. La respuesta a este redentorismo literario queda explicitada en una nota que Piñera publicó en *Orígenes* en el 1947, titulada, “El país del arte,” en la que expone sin reparos su aversión a la idea del arte como criatura sagrada, y a los espacios-rituales creados por el hombre para celebrarlo. “El día transcurre disfrazado de artista,” escribía lapidariamente Piñera (34). El mayor crimen que los artistas habían cometido era creerse portadores (recipientes, representantes en la tierra de lo “divino”) del arte: “Hemos encerrado al arte dentro de nosotros mismos... le hemos erigido sus palacios, creado su lengua propia, su telégrafo de señales; y le hemos levantado capillas de las que somos los oficientes” (énfasis mío 34).

leería,<sup>17</sup> sin sentir el llamado de la Revolución, harto del mundillo de la cultura, y desencantado con la actitud de Lezama, y de los demás poetas que lo habían acompañado por espacio de diez años en la aventura origenista.<sup>18</sup>

A pesar de su juventud, García Vega fue uno de los escritores más prolíficos de *Orígenes*, con un total de 18 textos publicados entre los que se encuentran los fragmentos de lo que serían sus primeros dos libros: *Suite para la espera* (1948), y *Espirales del cuje* (1951),

---

<sup>17</sup> En el 1960, García Vega publica su *Antología de la Novela Cubana*, “una lamentable antología,” en palabras de Antón Arrufat. Este mismo año publica su libro de cuentos *Cetrería del títere*. En la entrevista concedida a Carlos Aguilera, Lorenzo confiesa la situación en la que escribió el libro, y la recepción que tuvo: “Cuando escribo *Cetrería*... no tengo antecedentes ni consecuentes al tipo de expresión que estoy buscando. Es decir, por el aislamiento en que hago este libro, me meto en un berenjenal bendito, y la única respuesta que tengo es Antón Arrufat que escribe en *Lunes de Revolución* que yo soy el hombre más disparatado del mundo, que escribo unas líneas que lo mismo se pueden leer de izquierda a derecha que de derecha a izquierda, y no sé cuantas cosas más... Y es que en *Lunes de Revolución* hubo dos testimonios definitivos sobre mí: el de Antón Arrufat y el de Heberto Padilla, quien fue haciendo las críticas más severas que se pudieron hacer sobre cada uno de los integrantes del grupo *Orígenes* hasta llegar a mí y decir: bueno, ya de éste ni hablar. Todos los de mi generación estamos conscientes de que este hombre no existe. Es lo más malo que se ha podido dar en el mundo... Eso dijo Padilla, aunque él rectificó después aquí en la Playa Albina: rectificó y se disculpó. Hay cosas que la gente de *Lunes de Revolución* hizo a algunos escritores, imperdonables, ya que en ese momento esta gente tenía el poder y tú no podías siquiera contestarle. Las canalladas que escribían sobre ti no sólo podían tener consecuencias en el plano de la valoración literaria oficial sino política; o lo que es peor, podían hacerte aparecer como el idiota de la familia. Ver “La Devastación,” *Jornal de Poesía*.

<sup>18</sup> En uno de sus textos más recientes, *Devastación en el Hotel San Luis* (2007), García Vega relata la odisea de vivir en Cuba durante los primeros años de la Revolución: “Cuando llega la revolución, soy un don nadie. Como he escrito varias veces, consigo un puestecito a partir de un amigo mío que es el yerno de una figura política en Cuba. A mí no se me menciona para nada. Incluso, el puesto que consigo no me alcanza ni para vivir porque se congelan los salarios en esa época. En un momento determinado, pues ser profesor era uno de los sueños que tenía y por eso había estudiado la carrera de Filosofía y Letras, me llaman para que sea profesor de literatura cubana en la Facultad de Educación. A los dos o tres días soy vetado de este nuevo puesto sin explicación alguna. Y lo que es peor, a partir de ahí me doy cuenta de que en Cuba nunca podré trabajar de esta manera. Me consideraban un personaje de segunda clase, y los personajes de segunda clase apenas tenían oportunidad en Cuba. (*Devastación* 57-58)

ambos publicados bajo el sello de *Orígenes*.<sup>19</sup> Como queda registrado en los comentarios de Lezama y Cintio Vitier, el recién llegado no tendría nada que envidiarle a los más veteranos del grupo: “Los símbolos de su baraja son los de cualquier edad de ganada madurez, independiente de las disculpas de cronos,” dice Lezama a propósito de *Suite para la espera* (“Un libro” 46). El poeta tenía a su favor dos atributos esenciales: independencia y madurez; un espíritu de rebeldía juvenil, aderezado con el temple de la palabra, con el saber decir. En la antología *Diez poetas cubanos* (1948), Vitier aseguraba que, “no había aparecido entre nosotros una voz de calidad y pureza comparables, una voluntad de poesía tan radical y certera en sus inicios” (141).

Este primer capítulo, *Una joven promesa: Lorenzo García Vega llega a Orígenes*, está enfocado en los orígenes de esa voz tal y como aparece en la producción origenista del escritor, y en la relación entre esa voz, y las voces que conforman el núcleo de *Orígenes*. ¿Contribuye García Vega al fin origenista de llenar el vacío histórico (suplir la falta de una tradición) mediante la imagen poética? ¿Puede su expresión, intencionalmente desarticulada, modelar el fin integrador y restaurador que Lezama ya había comenzado a explorar antes de emprender el proyecto editorial *Orígenes*? ¿De qué manera sus textos anuncian, o revelan, el reverso del sueño teológico-redentor de *Orígenes* y de lo cubano?

*Una joven promesa* se divide en 3 partes: “Una circunstancia hostil,” “*Suite para la espera*, o la aventura del recomienzo,” y “*Espirales del cuje: ¿Ofrenda origenista?*”. En la primera parte contextualizo el proyecto de *Orígenes*, exponiendo las circunstancias políticas y culturales bajo la cuales surge la revista, prestando especial atención al debate intelectual de la

---

<sup>19</sup> Textos de García Vega publicados en *Orígenes*: “Julián Marías: Miguel de Unamuno” (1945), “Variaciones” (1946), “Baladas que terminan en entierro de paisano” (1946), “Oda” (1947), “Historia del Santo” (1948), “Historia del niño” (1948), “Las Astas del Frío” (1949), “Tierra en Jagüey” (1950), “Siesta de Hotel” (1950), “Espirales del Cuje” (1951), “Túnel” (1951), “Rostros del Reverso” (1952), “Gallo” (1953), “Una aventura” (1953), “Mirada de las cosas” (1954), “Pequeño sucedido” (1954), “Otro sueño” (1955), “Piel de estatua” (1956).

época, dividido entre “poetas comprometidos” y “poetas puros.” En esta parte también se verán las poéticas anti-origenistas que revelan las fisuras internas del grupo, reflejadas sobre todo, en las obras de Virgilio Piñera, y García Vega. En la segunda parte esbozaré un comentario crítico en torno a *Suite para la espera*, libro que permanece como una de las escrituras más inquietantes de la época, y también como una de las más ignoradas. Propongo una lectura del texto partiendo de la idea del “recomienzo,”<sup>20</sup> lo cual nos da la clave de la escritura de García Vega, quien desde su primer libro expresa su desconfianza en la noción de un origen, así como de una historia, o memoria que, ficticia o real, pretenda imponer un orden, una linealidad, o cualquier tipo de jerarquía.<sup>21</sup> El recomienzo, la indagación surrealista, y el descubrimiento del cubismo, evidentes en este primer libro, le permiten al escritor alcanzar una expresión poética del reverso, que en este caso testifica el caos del entorno republicano, así como el desmoronamiento del ser en sus entrañas. Por último, la tercera parte, “*Espirales del cuje: ¿ofrenda origenista?*” se concentra en el libro por el cual García Vega fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura de 1952, y que constituye, para muchos, su obra más origenista. *Espirales del cuje* ofrece ricos detalles de la vida de pueblo de Jagüey Grande, y traza una cierta genealogía en torno a *lo cubano*. Este empeño ontologizador coloca a García Vega en una órbita muy cercana a la misión del grupo: hallar una imagen que ofrezca una realidad alternativa al presente republicano, y de la cual pueda brotar una historia que redima al ser cubano. No obstante, si bien *Espirales del cuje* comienza a trazar una ruta similar a la ruta origenista, muy

---

<sup>20</sup> El primero en usar la palabra “recomienzo” para describir el trazo del joven escritor fue Lezama el 1948, en una nota publicada en *Orígenes* a propósito de *Suite para la espera*, titulada, “Un libro de Lorenzo García Vega.”

<sup>21</sup> Bajo este argumento, o noción de “recomienzo” se (des)ordena el relato de *Los años de Orígenes*. Allí, nos dice el escritor convertido en notario: “El narrador puede atraer su relato a esa muda e indefinida multitud de aspectos: la circunstancia sonará sordamente, el espacio se dibujará como un collage” (14).

pronto se convierte en un anuncio de la frustración y del rencor del poeta hacia las cosas que le rodean, incluyendo *Orígenes*. El texto se convierte en una suerte de documento origenista interrumpido. La evocación y la ficción no serán para García Vega una forma de negar la realidad, sino un modo de corroborar lo perdido, y de afirmar un presente que carece, precisamente, de futuridad.

### 1.1 Una circunstancia hostil

Lorenzo García Vega conoce a José Lezama Lima en el único lugar posible para un adolescente sin influencias, ni conexiones dentro del circuito cultural isleño: una librería. El joven Lorenzo, con saco negro, corbata, y “unas manos temblorosas,” (*Los años* 182) se encontraba pasando las páginas de la *Paideia* de Jaeger en la trastienda de *La Victoria*, cuando la voz de Lezama gritó el ya célebre mandato: “¡Muchacho, lee a Proust.”

El evento, registrado en el noveno capítulo de *Los años de Orígenes*, comienza con la descripción de los objetos que se encuentran en la trastienda de la librería desde donde el poeta oyó el llamado de Lezama: “Bombilla mortecina. Bombilla, mortecina luz. Capa de insectos pegada al cristal de la bombilla. Pequeño manchón” (182). El ojo filmico del escritor va de lo particular a lo universal, posándose en objetos poco importantes que, poco a poco, se convierten en las señales de una destrucción mayor. La luz mortecina, luz que lucha por seguir alumbrando, luz casi muerta que sigue atrayendo moscas, pronostica y resume lo que ocurrirá más adelante. Y es que el joven Lorenzo no sólo se encuentra con uno de los grandes poetas del siglo veinte, sino que se topa con toda una zona del comportamiento cubano, representada en el librero de *La Victoria*, que el autor recordará con amargura, y que se convertirá en uno de los lugares del Laberinto a los que hay que regresar.

Lorenzo no sabía quien era ese hombre que tan campechanamente interrumpió su lectura para soltar aquel mandato, pero no tardó en reconocer que se encontraba delante de, “toda una presencia... y muy cubana... con un tabaco, con un traje blanco, con una risa increíble” (*Los años* 183). Tampoco sabía el joven qué era aquello de *Orígenes*, que para aquel momento contaba ya con varias tiradas, y ocupaba uno de los estantes de aquella misma librería. Y así, sin saber quienes eran Cintio Vitier o el Padre Gatzelu, y sin haber leído aquella “revista con cubierta blanca” y “con forma cuadrada”, que tanto llamó su atención, el destino de García Vega se fue uniendo al de aquellos poetas, que según el librero y el historiador que estaban aquel día en *La Victoria*, no eran más que “un grupo de maricones” (183). En este capítulo de *Los años de Orígenes* el autor resume uno de los momentos en los que la patria comienza a mostrarse desde uno de sus lugares más agrios:

Es que, en *La Victoria*, como en los periódicos, como en los grupos profesoriales, como en todos los mundillos de la cultura oficial cubana, se despreciaba a los escritores y a los artistas. Y por eso, en *La Victoria*, durante un tiempo, se suprimieron las sillas, pues todos los días iba a la librería el viejo escritor cubano Luis Felipe Rodríguez, y se sentaba, el viejo escritor cubano, en un sofá o en una silla. Se suprimió pues, por algún tiempo, el sofá y las sillas, porque para el librero español de *La Victoria*, y porque para muchos españoles que iban a la librería, el viejo escritor cubano sólo era *un viejo cargante*. Y sólo Lezama, que también iba a *La Victoria*, respetaba la vocación de Luis Felipe, y sólo Lezama se indignó ante esa indecencia. (184)

Bombilla mortecina; mortecina luz: García Vega llega al mundo, al “mundillo” de la literatura escoltado por ambas, la luz que emitiera el hombre del tabaco y la risa increíble,

descrito por él como “la más alta conciencia espiritual del país” (*Los años* 183), y la tiniebla de aquella circunstancia hostil a la vocación artística.

El proyecto editorial liderado por Lezama, y que había comenzado a desarrollarse en las revistas *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941), *Clavileño* (1942-1943), *Poeta* (1941-1942) y *Nadie Parecía* (1942-1944), tenía como telón de fondo la Protesta de los Trece,<sup>22</sup> en contra de las prácticas corruptas del ex -presidente Alfredo Zayas, y la revolución fracasada del 1933, en contra del tirano Gerardo Machado.<sup>23</sup> La ilusión de una revolución, y la inmediata corroboración de que se trataba, en efecto, de una ilusión, agudizó el desencanto de los intelectuales; desencanto que ya contaba con una larga tradición. Pero aquella no sería una derrota del todo, puesto que ambos eventos, la Protesta de los Trece, y la revolución del 33, daban fe de una nueva actitud por parte de la clase intelectual cubana, cuyos miembros, en palabras de Jesús Barquet, “hasta entonces no habían expresado directa y militantemente, con riesgo personal, su inconformidad ante la corrupción gubernativa” (14). Estos jóvenes de la década del 30, fundadores del Grupo Minorista,<sup>24</sup> y de la revista *Avance*,<sup>25</sup> ocupaban el lugar del

---

<sup>22</sup> La Protesta de los Trece tomó lugar en la Academia de Ciencias el 18 de marzo de 1923. Se le conoce así porque fueron trece cubanos los que se levantaron en pleno acto de celebración por la compra del gobierno del Convento de Santa Clara. La protesta iba dirigida, sobretodo, al Secretario de Justicia, Erasmo Regueiferos.

<sup>23</sup> En el 1933 Machado llega al poder democráticamente, pero esto no impedirá la protesta de gran parte de la comunidad civil. Estudiantes, obreros, artistas e intelectuales se unieron, y lograron detener el país durante algunos meses mediante una huelga masiva y violenta, que alcanzaría su punto culminante en el mes de agosto. El 7 de ese mes se anuncia por la radio la renuncia del dictador, pero la noticia será una farsa, lo que acrecentará aún más la frustración del pueblo cubano.

<sup>24</sup> El Grupo Minorista se forma en marzo de 1923, mismo día de la Protesta de los Trece. Esta fecha marca un quiebre en la actitud de la clase intelectual cubana, que hasta entonces no se había expresado públicamente respecto a los actos de corrupción del país. El grupo de jóvenes cubanos, entre los que se encontraban intelectuales, artistas, periodistas, y abogados, irrumpen en la Academia de Ciencias para hacer un acto cívico de protesta. Entre los miembros

intelectual comprometido, y no tardaron en ver con recelo la empresa de *Orígenes*. A los origenistas se les acusaba, de “hermetismo, elitismo cultural y fanatismo por el cultivo de la poesía” (Barquet 33). Esta disputa queda fijada en el intercambio de cartas abiertas entre Jorge Mañach, figura principal de la generación *de Avance*, y Lezama.<sup>26</sup>

En el 1949 Mañach publica en la revista *Bohemia*: “El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima.”<sup>27</sup> Allí el autor de *Indagación del choteo* (1928) acusaba al poeta de *Enemigo rumor* (1941) de escribir en un lenguaje impenetrable, acusación que equivalía a decir que su poética carecía de todo valor social, ya que no podía llegar al pueblo. Leemos en un paréntesis de la misiva: (“Pues ya le digo; es posible que todo esto sea una limitación mía...no sabe cuánto le agradecería que nos ilustrase a todos un poco en un lenguaje que podamos entender”) (Mañach 78, 89). Lezama le responderá en las mismas páginas de *Bohemia* con su texto, “Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach,” en donde insistirá en el misterio poético que tanto molesta a Mañach:

El incentivo de lo que no entendemos, de lo difícil, o de lo que no se rinde a los

---

del grupo, cabe destacar los nombres de Jorge Mañach, Rubén Martínez Villena, y Alejo Carpentier.

<sup>25</sup> Dirigida por Alejo Carpentier, Martí Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach y Juan Marinello, la revista *Avance* publicó un total de 50 números, desde el 15 de marzo de 1927, hasta el 15 de septiembre de 1930. Al cierre de la revista los enfrentamientos entre los civiles y los estatales arrecian, un estudiante universitario es asesinado, y Juan Marinello es puesto en prisión por instigar a protesta.

<sup>26</sup> Jorge Mañach (1898- 1961) fue uno de los pensadores más influyentes en la vida pública de Cuba durante la primera mitad del siglo XX. Ensayista de renombre, entre sus escritos más importantes, se destaca *Indagación del choteo* (1928).

<sup>27</sup> Cabe señalar que no es este el primer enfrentamiento entre la generación *de Avance* y la de los poetas *de Orígenes*, pues incluso antes de que *Orígenes* existiera como grupo, Mañach ya se había enfrentado a Piñera. La disputa ocurrió, específicamente en el 1942, por una crítica que hace Mañach de la revista *Poeta*, fundada por Piñera y en la que participaba también Lezama. Para una lectura en detalle ver el libro de Carlos Espinosa, *Virgilio Piñera en persona* (110-113).



primeros rondadores, es la historia de la ocupación de lo inefable por el logos o el germen poético. ¿Qué es lo que no entendemos? ¿Los monólogos misteriosos del campesino o el relato de sus sueños a la sombra del árbol del río? ¿Y qué es lo que no entendemos? ¿El artificio verbal, esa segunda naturaleza asimilable ya por la secularidad y en el cual el hombre ha realizado una de sus más asombrosas experiencias? [...] En realidad, entender o no entender carecen de vigencia en la valoración de la expresión artística. (ctdo. en *Imagen* 186)

Pero a pesar de la defensa que hiciera Lezama, sus posicionamientos en torno a lo que él entendía por responsabilidad social, y compromiso cultural, lo convertía a él, y a los origenistas en escapistas, “ante aquellos que –recordando a los intelectuales de la Protesta de los Trece, del Minorismo y de la Revista *Avance*- sólo concebían la responsabilidad del artista con su realidad y con su obra como una militancia política ineludible” (Barquet 24-25). Mientras que la declaración del Grupo Minorista se proclamaba a favor de:

la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui; contra las dictaduras unipersonales en el mundo, en Latinoamérica y en Cuba; contra los desafueros de la seudodemocracia y por la participación activa del pueblo en el gobierno; por el mejoramiento del agricultor, del colono y del obrero, (ctdo. en Barquet 15)

la nota editorial del primer número de *Orígenes* hacía galas de lo que fácilmente podría ser interpretado como un franco desentendimiento político: “No le interesa a *Orígenes* formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela ... No nos interesan superficiales mutaciones, sino ir subrayando la toma de posesión del ser”, *Orígenes*, decía Lezama, era “algo más que una generación literaria o artística ... [era] un estado organizado frente al tiempo” (“La

aventura” 6), por lo que su ambición de impacto y ruptura no podía reducirse a un vulgar enfrentamiento con el ambiente del presente republicano. Los origenistas renunciaban a repetir el fracaso experimentado por las generaciones anteriores, como la de *Avance* que, queriendo cambiar el presente histórico involucrándose en el decadente mundo de la política, terminaron sacrificando su vocación artística. La toma del ser en la que hace hincapié la nota editorial de *Orígenes* se tenía que dar en el campo de la creación, pues sólo lo que ocurría allí podría alcanzar la estatura suficiente para combatir las apetencias sombrías que dominaban el vivir cubano: “La adquisición fundamental de Orígenes” dirá Lezama en el 1952, momento en que el poeta comienza a evaluar los logros de la revista, “es el concepto del Imago como una fuerza tan creadora como la semilla. La imagen operante en la historia, con tal fuerza creadora como el semen en los dominios del resurgimiento de la criatura” (ctdo. en *Imagen* 71). Naturalmente, este compromiso absoluto, y búsqueda incansable de la imagen operante en la historia en medio de un panorama tan carente en lo espiritual y cultural, no era bien visto por los militantes que, en palabras de Duanel Díaz, “veían simple evasión donde Lezama afirmaba conocimiento de salvación” (*Los límites* 10), o como expresa Rafael Rojas, la diferencia de los origenistas residía en que éstos habían elegido “la salvación moral por lo bello” (*Isla* 31). Lezama parecía entender que la nación, más que ser un hecho político, era un hecho narrativo, pues las naciones, o la imagen de la nación, surge como el resultado del pensamiento político unido al lenguaje literario (Bhabha 1). Más tarde, en *Ese sol del mundo moral* (1990) Vitier, señalará que,

Si los origenistas no respondieron con el mismo ánimo a los pedidos de la cultura militante era para evitar la dilatación de energías que eran necesarias para resistir

y rescatar, cada uno a su modo, algo de aquella alma y de aquella sangre. (141)<sup>28</sup>

Aunque sus posturas fueran contrarias, la labor cultural y el aporte literario de Mañach y de Lezama –así como el de sus seguidores – respondía a la misma necesidad: combatir el vacío cultural, y “el deseo de abandonar –de distintas maneras – una misma casa: la ciudad letrada de la República” (Rojas, *Motivos* 280). La sensación de vacío que había hecho mella en los intelectuales del país tenía sus raíces en el pasado criollo-patricio de la isla que, como indica Rojas, contrario al resto de los países latinoamericanos, no logró nunca consolidarse: “La desaparición de los indios, desde mediados del siglo XVI, dificultó el nacimiento de una economía colonial, agraria, basada en la encomienda y el servicio personal de los naturales” (*Motivos* 44). No es hasta finales del siglo XVII que la economía y la sociedad isleña cambió con el arribo del modelo colonial de la plantación azucarera. Sin embargo, la llegada de los esclavos africanos cambió de raíz, “el paisaje natural y racial” (45), rebasando en número a los patricios blancos. Por lo que, aquellos recuerdos criollos de “los cafetales, las vegas, del ganado y la fruta, del bosque y la hacienda, de la mayoría blanca, y los notables del cabildo, fue, apenas, un esbozo, una insinuación” (46). Dado que la época criolla en Cuba no duró ni medio siglo, el sentimiento de la clase intelectual cubana, “se expresa siempre a través de un malestar y una frustración, de un anhelo y una nostalgia: el anhelo de realizarse alguna vez en la historia, y la nostalgia por la edad dorada en que esa realización fue *casi un hecho* (46).<sup>29</sup> Esta frustración es

---

<sup>28</sup> Vitier insistirá en el compromiso político de *Orígenes*. Leemos en su libro, *Resistencia y Libertad*: “La revolución cubana, sin que faltaran los obtusos y miméticos de siempre, hizo visible esa invisibilidad. Reveló, por ejemplo, como en un inesperado negativo, que Casal y Lezama sólo habían evadido una realidad detestable en aras de fundar una imaginación deseable para la futuridad de la patria” (102).

<sup>29</sup> En *Los años de Orígenes* García Vega habla de la historia de Cuba como el resultado de una suma de eventos que fueron más bien, “espejismos,” hechos que, según el autor, “pasaron

palpable en los representantes de la generación de *Avance*; pero los origenistas, si bien partían del mismo desencanto, tomarían un rumbo alterno:

Lezama y *Orígenes*, como veremos, sustituyeron la ucronía por la utopía, la frustración por el vacío y la decadencia por la nada. Comprendieron que sólo a través de la mirada nihilista podían “penetrar el ser” nacional y trocarlo en imagen histórica. La ausencia de tradición, en vez de sublimarse en la añoranza del tiempo fugado, debía ocupar el presente por medio de un acto poético y convertirse así en memoria potencial del futuro. (Rojas, *Motivos* 283-284)

En “La otra desintegración” (*Orígenes*, 1949) Lezama hablaba directamente de “la falta de imaginación estatal” (61), y declaraba que “un país frustrado en lo esencial político, puede alcanzar virtudes por otros cotos de mayor realeza” (61); entiéndase, a través de la expresión poética. En este breve texto Lezama se defiende una vez más de los ataques de sus acusadores, y explicita el compromiso de *Orígenes*, mientras trae a colación la desintegración de los ideales y valores de la República en el siglo pasado: “esa corriente, honda en lo negativo, indetenible casi, hubiera podido ser contrastada si en otros sectores del gusto y de la sensibilidad, se hubiera proyectado un deseo de crear, de mantener una actitud de búsqueda de lo capital y lo secreto” (62). Lezama propone a *Orígenes* como ese otro sector que tiene a su haber la tremenda responsabilidad de restaurar las ruinas visibles de un país “frustrado en lo esencial político,” mediante la “búsqueda de lo capital y lo secreto” que es, precisamente, lo que le anda faltando a la isla.

No era la primera vez que Lezama señalaba esta falta. En el famoso *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1936), el poeta cubano planteaba la posibilidad de instaurar una teología

---

con la rapidez de un cometa” (87). El casi hecho, como apunta Rojas, sería en palabras de García Vega, el “Hecho real, que también fue un hecho de la imaginación” (*Los años* 86).

insular que integrara el mito que le faltaba a la isla:

Me gustaría que el problema de la sensibilidad insular se mantuviera solo con la mínima fuerza para decidir un mito. [...] Yo desearía nada más que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta. Por eso he planteado el problema en su esencia poética, en el reino de la eterna sorpresa, donde, sin ir directamente a tropezarnos con el mito, es posible que este se nos aparezca como sobrante inesperado... (*Coloquio* 11)<sup>30</sup>

Doce años más tarde, en el 1948, será otra presencia continental quien corrobore, a modo de profecía, que aquel mito que tanto se ha estado buscando comienza a dar sus primeras señales de vida. Se trata del famoso ensayo de la filósofa española María Zambrano “La Cuba secreta,” publicado en *Orígenes*. Zambrano, quien había llegado a La Habana en el 1936 (mismo año en que llega Juan Ramón Jiménez), y cuyo destino se había unido con asombrosa naturalidad al destino cubano-- y más específicamente, al destino de *Orígenes*--decía haber hallado en Cuba su “ancestral amor” y “patria pre-natal” (107).<sup>31</sup> Como sugiere Adriana Kanzevolsky, la importancia de este ensayo radica en que Zambrano convertirá en certeza la intuición expresada por Juan Ramón Jiménez en su *Coloquio* con Lezama en torno a, “la existencia de una Cuba profunda, a la que valía la pena descubrir” (Kanzevolsky 32). En “La Cuba secreta” la española

---

<sup>30</sup> Luego de más de una década del cierre de la revista, Lezama recuerda el objetivo común a todos los poetas convocados en *Orígenes*: “Pero en la raíz del grupo de pintores, músicos, escritores, estaba implícito en todos ellos la tendencia a la universalidad de la cultura, a la búsqueda de nuestro paisaje (no se puede olvidar que esa fue una época de gran pesimismo) y yo me creí obligado a levantar el mito de la insularidad en mi Coloquio con Juan Ramón Jiménez.” Ver entrevista con Jean-Michel Fossey, “Lezama Lima antes de la creación del universo” (16-17).

<sup>31</sup> Para una lectura más detallada en torno a la figura de María Zambrano, y su relación con Lezama, *Orígenes*, y Cuba, ver la introducción de Jorge Luis Arcos en *La Cuba secreta y otros ensayos* (11-26), y el tercer capítulo de su libro *Desde el légame*.

invocaba a una Cuba subrepticia, que a pesar de vivir debajo de la Cuba despierta, esto es, la pseudo- República,<sup>32</sup> había logrado hacer ascender su espíritu poético,<sup>33</sup> revelado en la obra de los poetas convocados en la antología *Diez potas cubanos* (1948), a cargo del origenista Cintio Vitier.<sup>34</sup> Afirma Zambrano que, “Los diez poetas cubanos nos dicen diferentemente la misma cosa: que la isla dormida comienza a despertar como han despertado un día todas las tierras que han sido después historia” (108).

De la revisión que hace de los diez poetas, se desprende que los origenistas han sabido seguir las flechas lanzadas por su propia estela. Hay una actitud, una estética, y un proyecto común que, si bien admite distintos matices, prevalece como un solo cuerpo.<sup>35</sup> Según Jorge Luis Arcos, a los origenistas los distingue, “una singularidad”:

cualquiera que haya sido la manifestación genérica desde donde se expresaban,  
lo hacían siempre desde la confianza en la poesía como una forma

---

<sup>32</sup> Para el debate en torno a Cuba como República, o pseudo-República, ver Enrico Santí, “Primera República” 127- 132, en *Bienes de un siglo*.

<sup>33</sup> El discurso sentimental de Zambrano choca con el razonamiento político de Rafael Rojas quien asegura que, “la idea de que las naciones poseen un espíritu, un alma, un sentimiento o un carácter, que las identifica en la historia, se debe al romanticismo ... en países en donde el Estado nacional es una construcción tardía en el que, <<se acumula un discurso exaltado y mesiánico de la identidad nacional>> como es el caso de Cuba, que no se constituye hasta el 1902. (*Isla sin fin* 113-115)

<sup>34</sup> En un ensayo de Vitier, publicado en el número 47 de *Orígenes* a propósito de la obra de Piñera, el crítico y poeta origenista comienza a elucubrar el argumento que más tarde Zambrano retomará, respecto a la labor secreta, y de resistencia de *Orígenes*. Dice Vitier: “Quizá estos años de labor subterránea y recelosa, de revistas que nadie escucha y libros que nadie comparte, serán algún día recordados como aquellos en que se intentó un acercamiento temerario a los sabores más ocultos o a las superficies más aterradoras de nuestra realidad” (*Orígenes* 263).

<sup>35</sup> La coralidad es desmentida por varios críticos, como Rojas: “...es difícil comprender la obra de ese grupo intelectual a partir de representaciones integradoras de una pluralidad como las de “constelación” y “confluencia” o bajo los signos de un espíritu o una sensibilidad literaria única u homogénea dentro de la cultura cubana” (*Motivos* 280).

omnicomprensiva, irreductible de conocimiento de la realidad, desde la que pudo destilar un poderoso pensamiento poético, mediante el cual podían abarcarla en su totalidad. (*Los poetas* 7)

Pero a pesar de los dispositivos metafóricos compartidos por los poetas de *Orígenes*, y muy a pesar de los ánimos integradores de Zambrano, al leer “La Cuba secreta” notamos cómo en medio de la armonía coral aparecen dos poetas un tanto alejados del tono religioso y transcendental<sup>36</sup> que domina en el llamado “origenismo central”.<sup>37</sup> El primero de estos poetas es Virgilio Piñera, de quien dirá la autora que, “tiene mucho de confesión al revés” (113). Continúa Zambrano diciendo que, “No es música, ni canto la poesía de Virgilio Piñera” (112), quien insiste en el vacío, y en la presencia del poeta a partir de su ausencia, que, no obstante, “es la más persistente manera de estar” (113). Este confesarse al revés, parte fundamental de la poética negativa de Piñera, colocará al poeta de *La isla en peso* (1941) en las antípodas del origenismo, desde donde atacará las estéticas del grupo. El objetivo está claro: desestabilizar el centro gravitacional de *Orígenes* ocupado por la figura de Lezama.<sup>38</sup> De este modo, el poeta se erige consabidamente como la voz de protesta de *Orígenes*; su rival necesario y esperado.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> De acuerdo a Zambrano, en la mayoría de los origenistas “vemos a la poesía cumplir una función que diríamos de “salvar el alma”, en “La Cuba secreta,” p. 113.

<sup>37</sup> De acuerdo a la explicación que ofrece Jorge Luis Arcos en *Los poetas de Orígenes*: “...frente a una asimilación clásica de la cultura, como a la que podemos adscribir a José Lezama Lima, Gastón Baquero, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Octavio Smith y Eliseo Diego, se desarrolla otra tendencia, de estirpe vanguardista, la de Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega” (9).

<sup>38</sup> Ver ensayo de Ponte en torno a Piñera en su rol de antagonista, “La lengua de Virgilio” en *El libro perdido de los origenistas* (49-59).

<sup>39</sup> En el 1955 Piñera funda, junto a José Rodríguez Feo la revista *Ciclón*, en donde atacará abiertamente a Lezama y a *Orígenes*.

El segundo poeta que desafina dentro de la antología, y con quien Zambrano culmina su ensayo será Lorenzo García Vega:

Y se cierra el volumen con los poemas de un poeta que *apenas había dejado verse* en las Revistas ya aludidas en las que fueron apareciendo los poetas de esta Antología: Lorenzo García Vega. Y trae una riqueza, algo tal vez nuevo y único en este libro: la *alegría*. Una ancha, casi triunfal alegría que suena como un coro... (énfasis mío 115)

Es curioso que Zambrano comience por señalar la invisibilidad del poeta. A diferencia de Piñera, quien ya se había hecho de un nombre y de una reputación, este otro poeta que trae “algo tal vez único y nuevo” es uno que “apenas se había dejado ver en las Revistas.” El primero “tiene mucho de confesión al revés,” y el segundo es apenas una sombra que comienza a despejarse: Negación y Reverso, dos factores claves de la corriente anti-origenista. Es verdad que ambos autores se posicionaron en una zona marginal respecto al resto del grupo, ya fuera por el influjo vanguardista –sobre todo en García Vega –, o por su expresado ateísmo; sin embargo, sería un error craso leerlos como un frente común en contra del origenismo clásico, o central.<sup>40</sup> Mientras que Piñera “escribía negando” (Ponte, *El libro* 52), García Vega siempre practicó una escritura del reverso, o, como le ha llamado recientemente Rogelio Saunders, una “escritura en falta” (“Cuerdas”). En principio, el reverso no muestra su garra polémica y desmitificadora como lo hace la escritura negadora, pero ese afán por exhibir en un primer plano lo que otros dejan como telón de fondo, deviene una poderosa crítica en contra de cualquier

---

<sup>40</sup> Para una lectura de las poéticas de la negación y el reverso en las obras de Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega, ver, Pintado-Burgos, “El otro *Orígenes*: Negación y Reverso,” *La Habana Elegante*.



propósito hegemónico.<sup>41</sup>

García Vega dice haber visto a Piñera sólo dos veces: “de lejos, la noche en que fue al estreno de su *Electra Garrigó*, y de cerca, después que llegó el castrato, cuando me lo presentaron y crucé unas pocas palabras con él” (Espinosa, “Entrevisto” 23). No coincidieron, en parte, porque Piñera pasó una larga temporada en Buenos Aires, con algunas interrupciones, desde el 1946, hasta el 1958.<sup>42</sup> No hubo, pues, ni amistad, ni críticas paralelas de sus respectivas obras, ni proyectos comunes. Lo que sí hubo fueron afinidades estéticas, y el deseo de incorporar nuevas voces al campo literario cubano, empresa que Lezama delegó en Piñera al enviarlo como corresponsal a la capital argentina, la cual, junto a México, era la otra gran meca editorial.<sup>43</sup> Las apariciones de Macedonio Fernández y de Witold Gombrowicz, así como las efusivas notas y reseñas publicadas sobre sus trabajos, “El pragmatismo del absurdo, o la humorística de Macedonio Fernández”, de José Rodríguez Feo, publicada en *Orígenes* en 1944, y “Ferdydurke, de Witold Gombrowicz”, de Adolfo Obieta, y también publicada en *Orígenes* en 1948, dejan constancia de esa otra corriente que impactaría, más que cualquier corriente originista, la obra de García Vega.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> En su libro, *El siglo entero* (2008), Virgilio López Lemus describe a García Vega como “un playboy lírico o alguien que quiere *épater*, con un conjunto entre riguroso y desaliñado, que, leyéndolo bien, se integra con dificultad a la polifonía originista” (157).

<sup>42</sup> Las tres estancias de Piñera en la capital argentina se dividen así: febrero del 1946, a diciembre del 1947; abril del 1950, hasta el 1954; y desde enero del 1955, hasta noviembre del 1958.

<sup>43</sup> Para una lectura a fondo acerca de las relaciones establecidas entre Lezama, y los originistas, México y Argentina, ver el libro de Adriana Kanzepolsky, *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*.

<sup>44</sup> Abundan en la obra de García Vega referencias a estos dos escritores. Al igual que Witold Gombrowicz, el escritor cubano ha intentado desde siempre encontrar una expresión “Inmadura” capaz de hacerle frente a las cerradas Formas de la Cultura, y la Academia: formas

Algunos críticos, como Duanel Díaz y Fina García Marruz, insisten en que, a diferencia de Piñera, Lorenzo siempre se mantuvo “en la órbita de Lezama durante los años de *Orígenes*” (Díaz, *Los límites* 348), y que fue sólo a partir de su exilio que empezó a “malentender situaciones” (García Marruz ) que lo llevarían a adoptar una perspectiva distinta en torno a sus años origenistas.<sup>45</sup> Estas lecturas, que no dejan de ser parcialmente correctas, son contraproducentes en la medida en que anulan, o disminuyen la gran independencia, así como el compromiso que diferenció a García Vega desde el mismo momento en que comenzó a publicar en *Orígenes*. Resulta indispensable, pues, acercarnos a la obra primera de este escritor, en donde se nos revela una voz, y una estética a prueba del tiempo, que le concederán al poeta que “apenas había dejado verse”, la vigencia que la mayoría de los poetas origenistas perdieron hace tiempo ya.

## 1.2 *Suite para la espera, o la aventura del recomienzo*

De la tarde a la noche no hubo tránsito. Estaba ahí. La lluvia la presente, la envuelve. Va como encapsulada en cada gota. Promesa de

---

más acabados de la Adulterez. Por otra parte, uno de sus últimos libros, *Devastación en el Hotel San Luis* (Mansalva, 2007) es un homenaje a la obra de Macedonio Fernández, con quien comparte el humor, así como la crítica a la institución literaria como Autoridad, construyendo textos en los que no se logra distinguir el proceso, del producto final que es el libro.

<sup>45</sup> Han sido pocos los críticos que han valorado la independencia del menor de los origenistas. En el prólogo a la antología poética de García Vega, *Lo que voy siendo*, Enrique Saíenz reconoce, por un lado, la deuda del escritor con su maestro, Lezama, y afirma, por el otro, la determinada autonomía del poeta: “Los más altos momentos de *Suite para la espera* evidencian la impronta lezamiana, ya para entonces esencial en la formación temprana del joven, pero dentro de una manera muy suya, genuina, en la que no se evidencian las imitaciones literarias de todo iniciado” (8).

un otoño eterno. Con acre sabor en los oídos.

El chubasco al lado de la noche persistía. Lamiendo en ondas el agua emponzoñada. Ligeras corrían en breves presagios. Juego minúsculo: pequeñas amazonas que agitadas atravesaban la calle.

Breve mueca que hace la lluvia al tocar la acera. Desgesto y vieja mueca. Mueca de parroquia al insinuar sus campanas.

El estremecimiento de lo viejo, de un algo impensado retenía. Tu. Tu.

Parecían venidas de muy lejos las puertas y ventanas. El sueño desenvolviéndose por las casas (confianza de extraños recovecos y dulce melodía).

¡Noches de lluvia que al pellejo se adhieren como gatos! Noches, resbalar. ¡Noches de inhumado eco, con sus pestaña tentando el vértigo de luz! Caminan las calles, son descubiertas en relampagueante zigzag de casa con relicario antiguo. Y encogidos gatos de esparcidos ojos. ¿Luminosos? (“Variaciones” 9)

Con estos versos nos recibe Lorenzo García Vega a su *Suite para la espera* (1948), publicada a los 22 años.<sup>46</sup> Desde el primer poema sentimos todo el peso de la ingrátida, delicada, mortífera lluvia. El joven poeta sabe que afuera nunca escampa, y que adentro el ser va contando los minúsculos fragmentos de su ser, como en vívido reflejo de un copioso aguacero

---

<sup>46</sup> Leemos en *Espirales del cuje* sobre el temor que inspira la noche abierta en el campo, *leitmotif* de toda la obra de García Vega, “(He sentido, siempre, el temor a lo nublado. Temor a la desolación del día en que va a llover, y temor hacia esa caída de la tarde oscura, anuncio de una noche lluviosa. Me parece que —aunque pueda parecer delirante— que esto debe tener relación con mis raíces campesinas... Se sentía a la lluvia como una desolación y hasta como una culpa. Mi tía Bernardina contaba del terror de vivir al descampado; decía de bohíos bajo la lluvia, al anochecer; y en sus palabras se sentía esa arca frágil que, aislada del mundo, en cualquier momento podría naufragar. (15)

existencial. El poema de apertura, “Variaciones,” aparece por primera vez en *Orígenes*, en el 1946. En ese mismo número encontramos un poema de Cintio Vitier, en donde el agua también ocupa un plano central, y que sirve como punto de contraste con el poema del origenista más joven:

Un río grande, claro, inmemorial,  
 bajo tu frente oscura,  
 bajo tu idioma oscuro ...  
 ¡Oh, qué paz  
 como una danza inacabable – y breve!  
 ¡Qué paz de lo imposible! Agua risa,  
 agua oculta, clarotenebroso –dulce fango inmemorial!

Mientras Vitier evoca un río inmemorial, García Vega describe el paso de la tarde a la noche como un desliz olvidadizo del tiempo, encapsulado en pequeñas gotas de lluvia que resbalan, corren y juegan, indiferentes, apresurando su muerte en esa tierna mueca que hacen al estallar con la materia. Vitier necesita la palabra “clarotenebroso” para remitirnos a esa “paz de lo imposible” que, aunque paradójica, se sostiene como paz. En el poema de García Vega la paz es imposible, y lo “clarotenebroso” no necesita un nombre, pues está ahí, en todas partes, en el “chubasco [que] al lado de la noche persistía,” y en la “Mueca de parroquia al insinuar sus campanas,” y aún en esas puertas y ventanas que “Parecían venidas de muy lejos.” Todo está fuera de orden, todo, como leve premonición del desastre. ¿Cuánto terror cabe en una noche de campo? Dice Saínz que en *Suite para la espera*, “todo parece estallar en pedazos, nada tiene la suficiente cohesión como para quedar a salvo del desastre” (“Suite para la espera” 64). Lejos de traernos algún apaciguamiento, la noche lluviosa en el campo produce un desacomodamiento

total. Gotas que son veneno, gotas que corren, y que juegan ante nuestros ojos, gotas de lluvia corrompiéndolo todo, burlándose de nuestra delicada integridad. Esta falta de cohesión nos lanza afuera de los límites origenistas, en donde la misión de la palabra es, precisamente, la de juntar las partes, y entregar una imagen que se anteponga al desorden del afuera: “Integración y Orden,” nos recuerda Duanel Díaz, “son contrapuestos por *Orígenes* no sólo al caos de la modernidad occidental, sino también a la desintegración progresiva de la vida cubana durante la República” (*Los límites* 43). Pero el autor de esta *Suite* no pretende recuperar y representar una imagen restaurada de su entorno, sino que testifica el reverso, lo pequeño caótico que vive detrás de cada cosa, y que anuncia lo desperdigado que ya ha hecho mella en nuestra interioridad.<sup>47</sup>

Esta mirada cáustica, siempre atenta a la descomposición, convertirá a García Vega en “la irrupción más violenta de su promoción” (Vitier, *Lo cubano*, 523), y en un escritor que gravitará en los márgenes del origenismo, y del campo literario, hasta hoy. Desde el título el autor muestra su afición por lo múltiple: *Suite* no es un lugar, sino una suma de lugares por los que se pasea el poeta. Este libro- recámara, origen de su producción literaria, anula, precisamente, la posibilidad de un solo origen. Por lo que *Suite*, libro embrionario negador de los comienzos, se enfocará más bien en “la aventura de recomienzo” (Lezama, “Un libro” 44), lo que nos remite directamente al Laberinto, la espiral (recordemos que su segundo libro se titulará *Espirales del cuje*), y al collage, figuras retórico-espaciales de las que echa mano el autor para modelar un sistema que avanza desde la repetición, la superposición, y el

---

<sup>47</sup> Dice Saíenz, a propósito de la mirada rota y de la circunstancia que influyó en la expresión del poeta: “El caos que caracterizó a la nación, cuya historia secular estaba signada desde siempre por la dependencia colonial y el atraso económico social, fue el contexto del niño que en su pueblo comenzó a percibir y a confundir gestos, realidades, discursos, actitudes, conductas, lo ficticio y lo real. Las imágenes de esta poesía están ahí, en esa realidad desestructurada, rota, incomprensible ...” (*Lo que voy siendo* 6)

desencuentro. Esta “aventura del recomienzo” es evidente en la estructura de los poemas, y en la organización del texto. No es tanto que no haya un hilo conductor, sino que ese hilo se corta, se estira, se tensa: “La espera de la *Suite* es central y tirante. He ahí una palabra que parece ser clave para este libro: la tirantez”, puntualiza Lezama tras observar el movimiento del verbo poético, “vuelto ardientemente sobre su laberinto, preocupándose ya poco de hilos y puertas” (“Un libro” 46). Esta constante interrupción del hilo obliga al lector a concentrarse en los cortes de la imagen, haciendo de esos cortes la trama central del poemario. El mismo comienzo del poemario es una interrupción; un corto circuito entre Maestro y discípulo, y entre dos escuelas: la del surrealismo, y la del cubismo. Aquí se nos revela una pequeña lucha entre Lezama y García Vega, y una resolución que resultó, de hecho, positiva para el joven escritor quien, una vez comprendió que el cubismo no tenía por qué interferir con el surrealismo,<sup>48</sup> se fue adentrando a ese mundo de planos cortados e imágenes aplanadas, que se le hacían súbitamente familiares, y en las que se revela su afición por el cine, y el montaje. El mismo Vitier advierte este como nacimiento de una nueva forma narrativa dentro de la literatura cubana. Leemos en *Lo cubano en la poesía*:

Diríase que aquella lisura recortada, aquel fondo republicano, aquella nada cubana que anotamos mezclándose con la nada de los ismos, reaparece aquí desasida de la moda, totalmente libre en su aguda intensidad, en una especie de sobrevanguardismo abarcador de los sombreros de pajilla del vanguardismo histórico. Las imágenes tienen a veces la alucinante rapidez fílmica. (526)

Con el paso del surrealismo al cubismo, evidente en el libro, las imágenes abandonan la

---

<sup>48</sup> Continúa Saínz afirmando que: “El encuentro con las obras de los surrealistas le reveló a García Vega las posibilidades de una escritura del fragmento, caótica, en la que el mundo real evidenciaba similitudes muy significativas con el de su infancia y adolescencia, desestructurado y roto,” (8).

estructura fluida, aunque a veces abrupta, del subconsciente, para entrar en el rigor de la hiperconciencia. Los primeros poemas, desde “Variaciones,” hasta “Sueño,” son los más influenciados por el surrealismo. En esta parte de *Suite* la voz poética parece tragada por un paisaje maleable, evocado desde el arrebató poético, y la escritura automática. Figuras borrosas, ecos de voces ya lejanas, desintegrándose a veces, despertándose otras, a la menor provocación:

Reloj. Exactitud y los blancos cristales de las copas. Y los altisonantes gritos del vendedor: últimos gritos y las parrandas de las frondas. Y se abren las compuertas de la calle. Mientras las quejas se disipan en la nimiedad de la blancura.

Girar instantáneo. Vuelo de nubes. Las casas flotan en su diluvio estremecido. Nimiedad, luz clara. Mediodía. (“Variaciones”)

Casi todos los poemas de esta parte fueron escritos en prosa, y son los más largos del libro. A partir del poema “Carretas” asistimos al momento en que García Vega decide darle un rumbo definitivo a su expresión. Los poemas se acortan y se vuelven más densos, para mostrar una chatura que hace aún más evidente el corte, y la estructura del collage. Tomemos, por ejemplo, el poema “Palmas” dividido en tres partes. La tercera parte lee:

Al pintor:

“las palmas a puentes de pájaros sin lunas.

No, mañana.

A tiras de papel,

a grietas de platea.

Un cuadro en las bandadas de encíclicas desterradas”.

A las palmas.

Nado su espacio, no son nieves.

Mis círculos de niños: brincan serpientes de papel.

Ya a trotes kilométricos, los hierbajos.

Sus inciensos de agua

cruzan como raptos, en frisos de lianas.

Una vez el poeta adopta definitivamente una mirada cubista, comienzan a aparecer referentes más rebuscados que los de la primera parte. El paisaje del campo sigue siendo central, pero el autor trae a la página objetos más fríos, más tensos y menos familiares, como delfines de algodón, arlequines, marionetas, y mármoles. También hay una necesidad por mostrar la página en blanco que ve nacer el poema-- no como esencia, ni como milagro, sino como construcción. La evocación sutil de la imagen poética (la poesía como aparición) se convierte en un decir más bien frío y calculado. La inspiración no será parte del arrebato poético, sino el resultado concreto de lo que ha sido planificado. Junto al frío de las estatuas, los algodones y los copos de nieve, llegan también algunas palabras que intentan una síntesis de lo cubano: titingó, cocuyos, bujías, cumbancha. No obstante, lo cubano siempre aparece como algo con lo cual ya no es posible establecer una relación de primera mano.

Al preguntarle a García Vega acerca del proceso de escritura de *Suite*, el escritor afirma que el poemario, más que ser una obra suya, lo es de Lezama: “*Suite* lo escribió él. Yo no sabía... no sabía escribir en versos. Nunca supe cómo hacerlo. No me sentía como un poeta. Me interesaba, eso sí, el surrealismo” (Pintado- Burgos, entrevista personal, 2010). Lorenzo recuerda que iba hasta la casa de Lezama con su libreta de poemas, y una vez allí reunidos, el Maestro seleccionaba los mejores versos, tachaba otros, y construía un nuevo poema. Comenzado y recomenzado, *Suite* afirma a García Vega en la tradición del collage. Pero decir



que el poemario es más obra de Lezama que obra suya es exagerado. El propio García Vega admite que las intervenciones del Maestro cesaron pronto; son los primeros poemas (los más surrealistas) los más editados por Lezama.

Está claro, tras contrastar el universo de García Vega al de los demás poetas de *Orígenes*, que sus intereses desentonaban con los del grupo. Su curiosidad por la escritura automática, el mundo de los sueños, y las teorías del subconsciente lo alejaban del canon origenista.<sup>49</sup> Las críticas hechas por Lezama y Vitier en torno a *Suite* son reveladoras en este respecto. En su comentario Vitier afirma que, “A pesar de la *apariencia* y muchas veces la esencia onírica de estos poemas, no están sostenidos por el fluir sonámbulo, de oscura imantación fatal, del subconsciente” (énfasis mío, *Lo cubano* 523). De este modo el crítico origenista “rescata” esta primera obra “origenista” del más joven del grupo, quien se tendrá que debatir entre sus orientaciones estéticas personales, y la sensibilidad de *Orígenes*, cuyo “pensamiento poético fundamentado en los misterios católicos de la Encarnación y la Resurrección” hacían que la revista estuviera, “decididamente enfrentada al espíritu vanguardista existencialista” (Díaz, *Los límites* 9). Lezama también le da su bendición origenista al hacer hincapié en *algunos*<sup>50</sup> de los poemas, en donde, ciertamente, “Se percibe un alejamiento de la fluencia surrealista, y una búsqueda de planos cubistas” (“Un libro” 43). El crítico Virgilio López Lemus ha dicho que *Suite para la espera*, “se sitúa extrañamente entre el hermetismo lezamaniano y la trasgresión

---

<sup>49</sup> García Marruz insiste en que a los origenistas no les interesaba el surrealismo, declaración que la obra temprana de García Vega ya había puesto en duda. Dice la autora en *La familia de Orígenes*: “El surrealismo nos impresionaba como un racionalismo vuelto del revés ... Nuestros dioses tutelares eran otros. No eran los parricidas de sus progenitores” (37).

<sup>50</sup> Lezama comenta únicamente los poemas más cubistas: “En playa recortada,” “Lima,” “El Cid,” y “Ronca salió Cumbancha,” entre otros, en donde el corte y la estructura del collage ocupan un plano central.

piñeriana, canalizadas por un surrealismo latente”, y añade que es en este poeta en quien se siente la innegable presencia del *Trilce* de César Vallejo: “Conversacional y desprejuiciado, no le teme al feísmo, a lo casi cursi de la situación adolescentaria, y al lenguaje un tanto desordenado...” (157). No sólo no le teme, sino que sabe aprovechar muy bien ese “feísmo” en donde ya aparece claramente la estética de destartalo y de reverso que acompañarán al autor durante toda su vida.

Enrique Saínz ha descrito este primer libro de Lorenzo como, “el intenso testimonio de un suceder integrador de un modo de vida, rasgo definidor de los origenistas, pero es además el ejemplo de hacer poesía que no tuvo homólogo en Cuba en aquellos años” (“Suite para la espera” 33-34). Ni homólogos en el oficio de la poesía, ni en el campo de la crítica, pues como apunta Carlos A. Aguilera, “Lorenzo García Vega pertenece a un tipo de escritor que no abunda en la isla: el del escritor en conflicto con su lugar o su tiempo” (“El último” 28), lo que condenó a *Suite para la espera*, y a toda la producción literaria de aquellos años, a un pronto olvido. De ahí que este libro nunca halla sido reimpresso. Dar con un ejemplar se convierte en una tarea reservada a especialistas. Consciente de esto, el propio García Vega decidió incluir todos los poemas de *Suite* en la antología *Poemas para penúltima vez 1948-1989* (1991). Curioso intento de recomenzar un libro viejo.<sup>51</sup> Pero los *Poemas para penúltima vez* (notemos cómo lo penúltimo dialoga con el recomienzo) siguen el mismo rumbo de *Suite*, *Espirales del cuje* (1951), *Cetrería del títere* (1960), *Ritmos acribillados* (1972), y de tantos otros libros del autor, que, una vez publicados, parecen disolverse en la nada.

El libro, que acaba de cumplir 65 años, llegó a mis manos desde la universidad de Ohio,

---

<sup>51</sup> En la contraportada del libro *Poemas para penúltima vez*, aparece una nota del autor en donde éste confiesa, con cierta agresividad, que el libro es un intento por “jugar a la penúltima vez: es decir, volver a publicar dos libros desconocidos, y publicar otros dos libros que, también, serán nunca leídos.”

forrado en un papel de burbujas. *Suite* ya comienza a dar señales de muerte, pero su fragilidad no es sólo el resultado del tiempo. Pequeño, delicado, de unas 60 páginas, *Suite* parece el cuaderno de notas de cualquier muchacho. En la portada, creación de Mariano Álvarez, artista plástico, y asiduo colaborador de *Orígenes*, alcanzamos a distinguir montañas, estrellas, olas y peces. Todo flotando, libre de peso, con esa contundencia propia de lo que aún no logra solidificarse.

En la primera página hay una dedicatoria del autor que lee: “Para Jorge Guillén, con mi admiración, de Lorenzo García Vega. Abril de 1948, San Rafael 772, La Habana.” Este detalle explica la procedencia del libro. El poeta español había iniciado un largo exilio en el 1938 que lo llevaría por varias instituciones en los Estados Unidos, entre las que se encontraba Ohio. Suponemos pues, que el propio Guillén o algún allegado, donó la copia que le regalara García Vega a la biblioteca de esa universidad. Como todos los libros de su autoría, éste tampoco “gozó de una circulación normal” (Espinosa, “Elogio” 14), sino que ha sobrevivido pasando de mano en mano, entre profesores, críticos y escritores amigos de García Vega, y sobretodo, de *Orígenes*.

Algunos de los poemas de *Suite para la espera*, como apunté antes, fueron apareciendo en *Orígenes*.<sup>52</sup> Se trata, pues, de un libro que fue creciendo ante los ojos de un buen número de poetas, pero sobre todo, bajo la mirada escrutadora de un Maestro.<sup>53</sup> Y eso daba miedo, pues Lorenzo supo muy pronto que sería imposible penetrar en el universo de aquel hombre, siempre en estado de gracia, cuya mera presencia le alarmaba. Por eso debemos acercarnos a *Suite para*

---

<sup>52</sup> Los poemas de *Suite para la espera* publicados en *Orígenes* fueron: “Variaciones,” “Baladas que terminan en entierro de paisano,” y “Oda.”

<sup>53</sup> “¿Cómo yo, que acababa de salir de la adolescencia, y además estaba en plena crisis psíquica, pude aguantar aquello?”, se sigue preguntando García Vega desde su vejez en torno a la difícil relación con Lezama. (“Maestro...” 15)

*la espera* como lo que es, entre tantas otras cosas: el testimonio de la relación fallida entre Lezama y García Vega. En el primer poema del libro encontramos versos que parecen alusiones directas a este encuentro y desencuentro: “Solitario buitre. De mirada madura, témole a tu pico y a tu canto, desesperadamente” (“Variaciones” 19). Claro que esto es sólo una parte ínfima de un problema mayor de incomunicación e inadaptabilidad entre el poeta y todo lo que le rodea:

Me hieren los minutos. Siento el estremecimiento delirante. Desgárense las carnes: percibo el devenir plástico del día. Mi mirada inmadura quiere besar las cosas. Tengo el miedo terrible de perder el devenir, perseguido en la colina y en el río”. (“Variaciones” 9)

El estilo fragmentado, inconexo, suma de recomienzos, será un arma poderosa en manos del poeta que ya ha comenzado a narrar lo cubano desde el reverso, desde el frío y lo acerbo que carcome la sustancia de las cosas: “Oh buey, tú también henchido en el monocorde de mis reminiscencias [...] Tus ojos aran –pezuña – en los fangos, manantial de cosas, embrionaria forma, rapsodia de lo Uno. Tu mirada anclada se tiñe del sueño de los viejos y del ácido” (“Buey” 22). Lo desunido, lo múltiple, y lo corruptible: el país de García Vega está muy lejos de “la ínsula distinta en el cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el cosmos,” buscada tan afanosamente por Lezama. De la dispersión, pasamos a la expulsión. En el poema “Romance,” experimentamos más concretamente el rechazo del espacio; como si fuéramos desterrados *naturalmente* de un lugar al que podemos retornar, pero sólo desde el lugar del extranjero, o del desposeído:

Oh, amante, en noche y noches ávidas de traducción no he escapado al estrago de la estrella  
y he cruzado por las ferias recibiendo el aletazo de las luces,

sin que pudiera desteñir el mordisco de insecto,

el claror derruido.

Oh amante entre las comparsas –me queda un fino labio-.

En el terrible ahondamiento, mordisquear tus pies en peces convertidos.

En la velada. En el destrenzarse de las olas.

Como si recibiéramos el rechazo de las lluvias. (“Romance” 14)

Afincado en el lugar de la no comunicación, (de lo que necesita traducción), habitando, no una, sino una suma de noches, el poeta, disgregado ya, narra el ensañamiento de los elementos que van dejando marcas en su piel. Estrellas, luces, insectos, claridad, y la siempre presente lluvia; lo imperceptible que va dejando constancia, lo grácil derruyendo las zonas del ser.

Es difícil entender por qué un poemario tan oscuro como éste, en donde la muerte, y el terror están siempre a la vuelta de la esquina, provocó un comentario tan festivo por parte de Zambrano. Leemos en “La noche del cometa”:

Pero no, la madrugada, la martingala de las cuevas vacías. Flamencos/  
desnucados, sus muertes, girando alrededor del coral./ Rajadas las campanas[...]  
Riegos giran en el vacío, invisibles ... En el rostro del as de bastos, yo en sílabas:  
ruedo así tanto, poco, con/ mi raíz sombría” (12-13);

¿Cómo contrastan estos versos con las palabras de la autora de “La Cuba secreta”?:

Y se cierra el volumen con los poemas de un poeta que apenas había dejado verse  
[...] Y trae una riqueza, algo tal vez nuevo y único en este libro: *la alegría*  
(cursivas mías). Una ancha, casi triunfal alegría que suena como un coro. No una,  
sino muchas voces fundidas cantan y aun otras mudas acompañan. Y es un

presagio y una corroboración como si la “prueba” estuviese al acabarse, la prueba de sacrificio y la paciencia. Ahora ya, diez años después, surge la libertad del canto, la fiesta. Poesía coral que roza por momentos el himno y que cierra así con una corroboración este libro. (115)

¿Bloqueo origenista? ¿A qué alegría se refiere Zambrano?<sup>54</sup> ¿Por qué no mencionar el frío, el llanto, el clamor del joven poeta cuyas manos, “enjugar la neurosis”? (“La noche del cometa” 16). Me parece que la alegría señalada por Zambrano no tiene que ver tanto con el contenido y el tono de los poemas, como con la maestría de la técnica de García Vega, en donde sobresale, como he señalado, y como apuntó Lezama, la “aventura del recomienzo.” Zambrano habla de un coro que resuena en la voz del poeta. En efecto, el poeta canta, pero no con los origenistas, sino con un buen número de personajes, producto de lo que ha leído, y visto, que estallan en legión. Pero canta, sobretodo, solo, con sus reminiscencias, y con sus múltiples, sucesivos yo: “Los hiperbólicos niños cantores ruedan mi cinta/ Necesario cantarla” (“El largo film teórico” 56). Al unísono, pero disgregados, alineados dentro de un Orden interno muy parecido al desorden en el que habita el poeta. Sí, Lorenzo García Vega trae una riqueza nueva: la pasión por el collage, la mirada múltiple del cubismo, la intuición del Laberinto, la posibilidad de invocar tiempos y espacios para anularlos en ese mismo instante, y hacerlos nacer de nuevo en otro punto.

El comentario de Zambrano se acerca al de Lezama cuando éste habla de las “amistades

---

<sup>54</sup> En *El oficio de perder*, García Vega responde al comentario de Zambrano en torno a la “alegría” de *Suite para la espera*: “...ella (Zambrano) no pudo darse cuenta de lo que mi alegría podía significar. Ella vio, sin ver, mi alegría, pues sólo pudo considerarla como uno de los tantos amapuches catoliqueros (himnos, cantos corales, pruebas del sacrificio, pobrezas irradiantes, y el carajón bendito) que se encasquetaban los origenistas; y así, por lo tanto, ella no pudo comprender la patética ingenuidad de estallido ante la represión que representaba una Suite hecha por un alguien que, temblándole las manos, estaba en un grupo donde todos se habían metido en un pulmón de hierro” (373).

poéticas” del escritor:

Pues ya el autor había comenzado por hacer de Pandora una casa editorial. Y en una espera escanciada copiosamente se tocaba a Blake o al Cid para darles alojamiento en una línea que ellos venían a cortar para precisar sus nuevas aventuras, fugas o deseos. (“Un libro” 44)

No es que esté respaldado por una tradición, sino la facilidad con la que el poeta logra devolver estas influencias, “trocadas en fascinación, reinventándoles nuevos designios como para propiciar la permanente *alegría* de la estación que las desprendiera” (“Un libro” 46-47).

Si bien es cierto que en el poemario hay cierta algarabía, la palabra “alegría” no es la acertada para describirlo. Hay multitud, de hecho, hay como una esquizofrenia del lenguaje, pero esto, más que alegría, produce terror. Distinto a la crítica que hacen Zambrano y Lezama, quienes, no podemos olvidar, estaban en plena “algarabía” origenista, insistiendo en la unidad del grupo, la crítica más reciente en torno a *Suite para la espera* no menciona lo alegre, sino que se enfoca en la angustia existencialista que devora al poeta. Al terminar de leer *Suite para la espera*, quedamos “absortos y desamparados” (Saínz), pues el poeta echa mano de lo “súbito y onírico” para llevarnos a experimentar “la anulación de toda plenitud ontológica” (Pablo de Cuba Soria, “El frío” 18). Pero si en algo han de coincidir ambas generaciones de críticos es en el modo en que García Vega evoca un paisaje imposible, “mediante el fluir de asociaciones en avalanchas” (Lezama, “Un libro” 18); avalancha de imágenes que borra al ser, o, en palabras de Vitier:

prodigiosa fuerza aditiva [que] le permite a García Vega insinuar lo que sería la inimaginable poesía del Diccionario Enciclopédico Ilustrado ... no en el juego surrealista de la descripción de unas cosas por otras, sino en la definición de

todas por su propia suma. Poesía imposible, que sin embargo él intenta con sensato coraje. (*Lo cubano* 526)

Lezama también alabará la técnica del poeta. Este “agrupamiento fugitivo asegurado en un galope visual” (“Un libro” 46), cobra más fuerza a partir de los poemas “Carretas” y “Suite para la espera,” momento en el que García Vega abandona la voluptuosidad del sueño para insertarse en “un fuego tirante, cortado, y recién cortado” (46). El paisaje que parecía diluirse, o derretirse ante la mirada del poeta se torna más rígido, y como acartonado: como si lo que hubiese sido escrito con pincel fuera ahora cincelado a punta de navaja. Son estos poemas los que más apasionan a Lezama, quien afirma, orgulloso: “Apollinarie, no Breton” (43), resumiendo así en un verso de Lorenzo, el rasgo definidor del libro.

En “Carretas” la imagen pierde fluidez, y se vuelve tensa. Aún cuando el poeta sigue empleando los mismos referentes (lluvia, noche, carretas), el modo en que éstos son invocados nos sacan de la nebulosidad del sueño, para insertarnos en la fijeza de las fotos. El poema está como suspendido en el tiempo, disecado para que el lector lo contemple con detenimiento. Esto, a su vez, sugiere un cambio radical en el posicionamiento del poeta, antes devorado por la imagen, y ahora dueño del espacio, en tanto consiente de su límite, y dispuesto a poetizarlo:

LLUVIAS traidoras segando. Bujías como cocuyo trepan hilos de la noche.

Las carretas retan su son turbio, sin espiras, con el concierto húmedo de la fiesta exhausta.

Corceles mueren herméticos con la inútil conciencia de pasos que no existen y sus querencias marchitas avanzaban.

Diluviaban los copos de silencio. En su danza, burbujas.

De bruces el niño entretenía marcha de cristales percibida. (“Carretas” 25)



Otra vez la lluvia, pero como osificada. No son gotas copiosas, sino una fina cortina de agua que no moja. La noche, en fragmentos, pero con la dureza suficiente para que los cocuyos trepen sobre ella. En poemas anteriores, como “Cerbatanas”, aparecen caballos maleables, estimulados fácilmente por la plasticidad del entorno: “Los caballos de cera queman sus encrucijadas. Y la tarde lame sus lomos, como en mordisqueamiento de llama” (19). Ahora esos caballos de cera son sustituidos por corceles herméticos, y fantasmagóricos. Al final, aparece un niño consciente de ser él quien ha creado el paisaje: “De bruces el niño entretenía marcha de cristales percibida” (25). Nos acercamos ya al despertar definitivo del poeta quien no tarda en descubrir lo irreal, y lo ficticio del paisaje que se revela en un lenguaje igualmente ficticio.

En el poema “Suite para la espera” el poeta persiste en este acartonamiento de la imagen, pero va más lejos, al revelar los límites del mismo proceso de creación literaria, y al traer a colación una serie de imágenes que no parecen tener ningún referente real en el imaginario cubano, o isleño que hasta ahora habíamos visto:

“RAPIDOS”, en delfines de algodón, risa. Tropos de la tarde funden espejos congelados, poniente.

El “por qué”, como una malicia idiota. Como ironía de la nieve. Veleros suben, retroceden, traman peces de cristal: ballet de cisnes decapitados.

Me brindo con el ramaje de mi frente, humo del mármol; con mi viejo payaso, sin su rubí cursi, su esfera de conejo.

Y tranquilamente degüello flautines roncros. Así el Dios Pan morirá en el libro de texto. (“Suite para la espera” 26).

¿Por qué es éste el poema elegido por el autor para llevar el nombre del libro? ¿Funciona “Suite para la espera” como síntesis del poemario? En principio, notamos el uso de comillas al

principio del poema, indicando la irrupción de otra voz que desconocemos. En el poema anterior se hablaba de los “hilos de la noche,” y ahora aparecen los “Tropos de la tarde” fundidos en “espejos congelados.” Esta suma nos lleva a un solo resultado: el “poniente.” El sol se oculta por donde siempre se ha de ocultar, y la tarde, que no encierra ningún misterio, sino que se define como “tropo,” como algo que se mueve siguiendo el orden natural del universo, se oculta para darle paso a la noche. Entonces, tenemos que “Suite para la espera” es el primer poema en donde el autor explicita el proceso por el cual surge la imagen poética. Hay como un deseo de mostrar el juego literario, y dilucidar cualquier fantasía teológica o esotérica en torno a la poesía, o a la literatura. Esto último se expresa, sobre todo al final del poema, cuando el autor le da muerte al Dios Pan en la página del libro.

Antes de este “asesinato” literario, aparece un “por qué,” también entre comillas. La voz poética entonces se ciñe de violencia; ese “por qué” resulta ser “una malicia idiota”. Ya no hay nada que trascender, ni nada que nos trascienda. No hay, ni siquiera, espacio o razón para el “por qué,” pues el poeta acaba de descubrir los confines de lo real, pero también de lo imaginario, y eventualmente, de lo histórico, y de lo literario. Con el paso del surrealismo al cubismo, el libro se va llenando de referencias literarias. Hacen su entrada el Cid, Blake, Verlaine, César Vallejo, Apollinaire, Whitman, Joseph Conrad (Lord Jim), y otros personajes: Chaplin, Fernando Poo (explorador portugués), los reyes de España, Simón Bolívar, entre otros. Este es el punto culminante del recomienzo; cada figura sale de su contexto para venir a dialogar con otras tantas voces, apretadas en la garganta del poeta:

En Lima

los galápagos jardineros Verlaine las trompetas

lagrimosas

los suburbios de naranja las pirámides de sal  
 para trinchar la luna  
 las polvorientas mesoneras a trompicones de sal  
 desnudan sus cabezas piden lila hasta el columpio  
 de Júpiter  
 las liebres en incienso de gaseosa a fecha de libro roto  
 en remiendo de algodón indio  
 los aviones de cartón César Vallejo  
 los cuentos "Simón Bolívar" en caja de sorpresa... ("Lima" 46)

Los tres nombres: Verlaine, César Vallejo, Simón Bolívar, llegan para completar una imagen que aún no puede ser. Decir Verlaine es como pintar "trompetas lagrimosas," y aún más, pues, como había observado Lezama, "En esta *Suite* cada nombre de persona arrastra, como su caparazón segregada, los concéntricos reminiscentes. Su inserción es tan cabal que las emanaciones de esa propiedad nominal igualan al verso donde se fijan" (43).

El recomienzo no sólo muestra la libertad de este movimiento que permite la descomposición del relato, y de la imagen en tanto paridora de nuevos cortes, y de nuevas criaturas poéticas que vuelven y revuelven (se intersectan) el collage de García Vega, sino que también revela el límite. Con razón dice Pablo de Cuba que,

Toda la obra de Lorenzo García Vega es el testimonio, la manera de asumir la existencia desde la poesía. Desde su primer libro: *Suite para la espera*, comienza la confirmación de una forma de ser para con el frente, del interior a lo exterior, de un límite a la conciencia de ese límite." ("El frío" 15)

A medida que el poemario avanza el límite se hace más evidente, como si el poeta fuera

despertando poco a poco de su sueño, hasta alcanzar una vigilia que no tardará en revelarse también como límite. La conciencia del límite exige una escritura que corte, y que haga evidente lo que el sueño había comenzado a insinuar. En “Discurso a la cerbatana” esta certeza del límite del poema (interior), se refleja en el límite de lo vivo (en el afuera de la página), corroborando, sobretodo, los límites de lo humano cuando se intentan fijar en el papel:

No me haya colocado los emblemas. ¡Salid en tibias de luz!

¡No me haya colocado los emblemas! [...]

Rasgad, poema, el eucalipto,

como rasgan inútilmente los pedantes los símbolos

del cartón. [...]

Rasgad poema las nobilísimas sombras de los dormidos

y rasgad también los títeres de cornetines arcaicos.

Que todos sornen en salmos, a más: frentes de papel; [...]

Rasgad poema:

hasta mi alma en espalda, a vuelta izquierda.

Moje las frases en lluvia, cante la euforia de las piedras. (“Discurso a la cerbatana” 31)

Una vez el poeta choca con el límite (límite de la expresión, la poesía, el saber literario, el Maestro, de *Orígenes*, la nación, la historia, la memoria, el lenguaje) tiene dos opciones: ignorar el límite, y escribir como el ateo que pretende (que se fuerza a) ser creyente, o hacerse una casa en la misma línea que separa y une al ser de todas las cosas. Y es en el límite en donde el poeta aprende a jugar, pues a esos que ya han descubierto el límite de todas las cosas, lo que les resta es el juego. Y Lorenzo García Vega conoce su límite, y conoce también las

posibilidades del juego, por lo que, el límite no se traduce en una culminación, sino en un nuevo punto de partida. Recomienzo ilimitado dentro del límite. ¿Negar el límite? No, vivir en el límite, ser el límite. Lo único real es el corte, la única verdad es la del collage, y la de las imágenes posibles que podamos derivar del constante recomienzo: “Ah/ Mirad/a Films cruzo las espadas/ Así como lector de cinematógrafo/ así como los disminuidos camelleros/ en los papeles del fuego en los tropos de las trompas/ Y mi canto a las manadas” (“El largo film teórico” 56). Y no hay futuro porque no hay misterio; existe, eso sí, lo venidero despojado de trascendentalismos. Pues aún cuando demos con la “última de las imágenes posibles” como había dicho, glorioso, Lezama, esa imagen nos devolverá a la dispersión, a la angustia de la nada, y a “la premura del ser en sus vacíos” (“Oda” 18).

### 1.3 Espirales del cuje: ¿Ofrenda origenista?

“Jagüey es el último pueblo en la línea del tren –“aquí el tren entra de espaldas,” dicen los viejos, casi con orgullo- y, a él entramos después de su cementerio pobre y de los piñares cercanos a la casa del guardalmacén” (*Espirales* 13). Así comienza la primera novela de Lorenzo García Vega: entrando a Jagüey. Y entrar a Jagüey será lo que el escritor hará, una y otra vez, a lo largo de toda su vida.

Al igual que *Suite para la espera*, *Espirales del cuje* (1951) tampoco ha sido

reimpreso.<sup>55</sup> Ni la cálida acogida de los origenistas, ni el Premio Nacional de Literatura (1952), salvaron a este libro “profundo y diferente”<sup>56</sup> de la indiferencia. Mario Parajón recuerda cómo el libro premiado pasó, de la celebración, al olvido, “sin comentarios en la prensa, sin que se vendieran en librería aquellos *Espiraes del cuje* de cubierta muy azul, donde se buscaba de cualquier manera romper con todo lo que había sido la literatura rural cubana” (Parajón 13). El libro galardonado era un vívido recuento de los días de la infancia del escritor, en donde la poesía estaba a la orden del día, en los paisajes, los personajes y las tradiciones de Jagüey Grande. Para Lezama y el resto de los origenistas, *Espiraes del cuje* corroboraba el espíritu de coralidad del grupo.<sup>57</sup> No obstante, si bien el libro era la típica semblanza laudatoria de la vida en un pequeño pueblo, el modo en que esa experiencia era narrada, como suele suceder con García Vega, ponía de relieve otros contenidos aún inexplorados.

Al igual que en *Suite*, aquí también lo familiar cubano ocupa un sitio lejano, y como asentado en un recuerdo prestado. La nostalgia romantiza el espacio, pero también lo devuelve hecho pedazos: “Estructura, planos cortados, para sorprender lo casi irreal de nuestra nostalgia, de nuestra lejanía [...] Porque hay en nuestros campos, un no sé qué de romper nuestra mirada” (*Espiraes* 130). La mirada de quien fue un niño en Jagüey se quiebra al evocar ese lugar que ha quedado lejos, y fijado en un eterno presente: “Yo ya no puedo seguir conjurando el paisaje en el mismo soplo...” (*Espiraes* 130), dice el escritor desde La Habana, quien estimulado a su vez por la nostalgia de la madre, tendrá que emprender el regreso a casa a través de la escritura:

---

<sup>55</sup> Antes de ser publicado, aparece un fragmento de *Espiraes del cuje* en un número de *Orígenes* del 1951.

<sup>56</sup> Ver el ensayo de Carlos Victoria, en *Újule*, “Una obra de retazos y rotos.”

<sup>57</sup> En *La familia de Orígenes*, García Marruz afirma que la propuesta estética innovadora de García Vega los sacaba del “costumbrismo rancio” que predominaba en las narraciones de la vida del campo. (64)

“Estos recuerdos, me quedaron revoloteando en los primeros tiempos que pasé en La Habana. Revoloteando, con su nostalgia, que a mi madre y a mí nos hacía ver todas las cosas a través de la ausencia del pueblo” (212). No obstante, el escritor sabe que la palabra es un pequeño abismo que no guarda nada. García Vega no escribe para recuperar lo perdido, ni para desafiar la frustración del presente republicano, sino para dejar constancia de lo irrecuperable.

En la introducción de *Espirales del cuje* el narrador explica el origen y el propósito del libro, que es, precisamente, “la necesidad de sabernos a través de la nostalgia de nuestros cuentos, de nuestras anécdotas” y de presentarlo como en una “estructura cortada, rota, en que pueden ser vistas las casas de campo” (130). Narrar la historia de Jagüey responde a un impulso sentimental; impulso inusual en García Vega quien es, sobretodo, un narrador de lo árido, de “sintaxis densa y fraccionada”, de “deliberada frialdad” y “estilo basado en la síntesis, la reticencia, la elipsis y el fragmentarismo” (Espinosa, “Elogio” 15) convirtiéndose así en el más hermético de los origenistas. Este libro constituye, pues, un momento irreplicable dentro de su producción. Dentro del laberinto literario de García Vega, *Espirales del cuje* viene a ser esa recámara que permanece herméticamente sellada, en el fondo de un pasillo. Si se abre la puerta, aparecen las voces, los días, las carretas, el saludo de un guajiro, las manos del abuelo, las puertas abiertas de la casa de las tías: todo intacto, y fijado en un tiempo que no vuelve. Reconocemos en este libro al autor de *Suite para la espera* –la perspectiva múltiple (cubismo), la superposición de imágenes (collage), la presencia del campo, y la emergencia del aparato sensorial –, pero la nostalgia (lo abiertamente nostálgico) lo aleja del frío endurecimiento de su primer libro publicado.

Si *Suite* había sido el testimonio de la angustia existencial, y de la incomunicación que rige la vida del poeta, *Espirales del cuje* se perfila como el testimonio de la plenitud; una plenitud

que ha sido arrebatada en el año 1936, cuando el poeta se muda de su pueblo a la Habana, pero que permanece íntegra en el recuerdo. No obstante, el impulso sentimental que mueve a García Vega a escribir estas páginas no cambia la mirada del poeta, quien en textos anteriores a *Espirales*, ha mostrado abiertamente sus sospechas en torno a la estética y la política de Lezama, y el resto del grupo, y más aún, su desconfianza hacia la Literatura como receptáculo de la verdad. Tomemos, por ejemplo, “Las astas del frío”, poema publicado en *Orígenes* en el 1949. Desde el principio: “Hoy es por la tarde. Eso es todo.” (ctdo. en *Poemas para penúltima vez* 73), el poeta derrumba cualquier expectativa teleológica en torno a la poesía o la escritura. Continuaba aquel poema, “Las astas del frío”, oscuro, y triste, evocando los “balandros del recuerdo,” “el tranvía calvo de crepúsculo, y, “la imagen de las estatuas orinadas” (74-75). Es decir, que el cubanismo del libro premiado viene precedido por el tono lúgubre que ya ha hecho mella en la conciencia, y en la expresión del autor. Las risas y los cantos evocados en *Espirales* no borran la desidia y el desencanto de quien se sabe rodeado por la nada:

Casas de madera de provincia, que quedan siempre así, en unos toques fijos, como la risa de los niños y el viejo patio apisonado de ceniza. Entregándonos su paisaje a veces... casi... en nostalgia, otras en su vacío de *así sin más*, de quedársenos entre las manos sin tan siquiera pretender el recuerdo. (*Espirales* 128)

Ni siquiera es la memoria lo que preocupa al autor. La memoria es un ente muy totalizador, demasiado abarcador para una isla tan pequeña, tan de juguete, rodeada por un mar cuya sustancia tampoco alcanza para llenar el vacío que lo cubre todo, o para pretender un recuerdo: “oh el mar, lámina y lámina: diamante inútil” (“Las Astas del frío” 77).

Vitier es el primero que observa el *desencanto* expresado en las páginas de tan *encantador*



libro: “No se ha escrito en la República un libro tan atestado del sabor de nuestras cosas como éste. Pero ese sabor, que primero se disuelve en risa, va dejando un amargo en la boca, una fría desgana y un rencor” (*Lo cubano* 529). Vitier se da cuenta de que detrás de ese tierno velo por el que se cuele la imagen del campo, se alza la desidia de quien se sabe expulsado para siempre. La risa del niño se convierte en la mueca agria del adolescente que llega a La Habana, y que siente el peso de su infancia como un tejido de soplos. La Habana es el lugar de los rostros acartonados, del vacío y de la frustración. En sus calles no se esconde ningún secreto, ninguna historia, “ni los ruidos, ni el olor de cuando venía de visita a la casa de Jísabel. Calles que no poblaban ninguna sensación, que quedaban con sus secos ruidos a darle cierta especial sensación de vacío a mi infancia” (212). Pues si sólo se nace “a las sensaciones, a las imágenes” (*Espirales* 119), García Vega experimentará la primera de sus muertes en la ciudad.

Tanto Vitier, como el propio García Vega traerán a colación el momento histórico de la infancia del poeta. Dice el crítico originista:<sup>58</sup>

Leyendo este libro comprendemos por qué García Vega cierra en sobrepasadora visión el período machadista. Ese período fue el de su niñez, fabulosa como todas, pero de una fábula hecha del mismo material atónito que tenían entre sus manos los adultos, sin saberlo, y así coge desde la misteriosa absorción del niño la esencia de aquellos años. (*Lo cubano* 528)

La infancia en el pueblo era, en efecto, una suma de soplos, un carnaval de eventos, y noticias que nunca alcanzaban la consistencia necesaria para convertirse en hechos, en historia:

---

<sup>58</sup> García Vega ha comentado varias ocasiones en los orígenes de ese resentimiento que Vitier acertó a ver. Leemos en *Los años de Orígenes*: “Había nacido al final de la cursilona y románticoide década del 20, en noviembre de 1926. Así que cuando comencé a caminar, se cerraron los bancos, se cayó Wall Street, se suicidaron los hacendados, Machado se convirtió en un tirano y todo pareció venirse a pique. ¡Fue demasiado para un niño! Muy pronto me convertí en un resentido” (244).

“En Jagüey todo ruido era un hecho, un sortilegio o una farsa y había las intuiciones de su forma en la tradición de los viejos ... Los ruidos daban a los niños las cifras de sus cuentos” (*Espirales* 21) No había historia, sino voces fantásticas, voces sin rostro a veces, ecos de los personajes poetas, profesores, políticos, y boticarios que se reunían para narrar sus versiones de la historia que llegaba como vago rumor desde La Habana:

Otras veces la conversación de la botica se rajaba de indignaciones opositoras. Adquirían los contertulios su iconoclasia terrible de enemigos de Machado y lanzaban como cetrerías valiosas las amenazas cósmicas contra el régimen, y las noticias de una radioemisora fantasma instalada en las playas de Miami. (*Espirales* 23)

El desgano y el rencor mencionados por Vitier aparecen también en “Tierra en Jagüey” (1951), texto publicado en *Orígenes* que sirve de primicia a *Espirales del cuje*, en donde el escritor comienza a establecer las relaciones entre la tierra y la memoria:

Sensación en la tierra: sus lomos, sus caminos. –Una pucha de sol, como una extraña queja, no sé dónde-/ Albiricias, tierra, el recuerdo./ Pobladas cenizas ya piafan el tarde arriero que se escucha. / ¿Dónde están los recuerdos?/ Viento masca en mecedora coja. [...] / Rojo, tierra, ¿el recuerdo, dónde está? (citdo. en *Poemas para* 81)

“Tierra en Jagüey” y *Espirales del cuje* son los dos únicos textos dedicados a Lezama. La dedicatoria de *Espirales del cuje* lee: “A J. Lezama Lima –cuando oía estos relatos en mi adolescencia – por el privilegio de su amistad y de su magia, tan esencialmente criolla.” A diferencia de *Suite*, este libro no contó con la intervención directa de Lezama, y se presenta como una ofrenda para quien ha sido un verdadero maestro de la expresión criolla. Es la voz del

Lezama de pueblo la que García Vega quiere fijar en su libro, como si intuyera que esa voz está a punto de desaparecer. Casi treinta años más tarde García Vega se mostrará implacable en torno a la elección que el autor de *Paradiso* tomó en torno a su expresión: el barroco. En *Los años de Orígenes* el escritor recordará al Lezama de las tertulias, en oposición al Lezama vitoreado por el boom latinoamericano:

Y Lezama evocaba, con aquella, su admirable, genial intuición para el dato pequeño, para el dato pobre –¡tan cubano! –, los sucedidos tremendos, las anécdotas borrosas y destartaladas de la vida de Arístides, y del momento de Arístides.<sup>59</sup> (Es ahí, en ese saber recoger la anécdota pobre, la anécdota destartalada, donde se me revelaba, espléndidamente la gran intuición narrativa de Lezama. Es ahí, también, como lo sentí como un maestro de la narración cubana. Pues Lezama siempre ofreció dos rostros. Uno de esos rostros era el barroco [...] el otro rostro, el que sólo ofreció a los que tuvimos el privilegio de considerarlo nuestro maestro –y creo que fuimos muy pocos-, fue sólo el de un narrador cubano, y con eso bastaba). (*Los años 93*)

Haberle dedicado sus dos textos más criollos a Lezama, constituye, pues, una decisión estética y política muy temprana, que será desarrollada ampliamente en *Los años de Orígenes*.

Vale la pena preguntarnos si esta lealtad confesa del origenista más joven para con la expresión criolla es lo que hace de *Espirales del cuje* un libro origenista. Según César Salgado “García Vega logró ilustrar aquí muchos de los postulados ideoestéticos del grupo” (“*Orígenes*

---

<sup>59</sup> Se refiere al pintor de la década del 30, Arístides Fernández, una de las figuras más admiradas por Lezama y por García Vega, quien le dedica algunos párrafos al pintor de la pobreza y el destartalo en *Los años de Orígenes*. En el 1950 *Orígenes* le rindió un homenaje a este pintor, en el que colaboraron, Fina García Marruz, Ángel Gatzelu, Eliseo Diego, García Vega, Julián Orbón y Cintio Vitier.

ante el cincuentenario,” 168) entre los que podemos mencionar: “la estrategia memoriosa y ontologizadora,” en donde se da una “reconstrucción de los paisajes de la memoria”, y la imagen poética, “abre y da sustancia a una temporalidad alternativa, distinta a la de la actualidad frustrada” (178). Salgado compara el texto de García Vega con aquel verso de Eliseo Diego: “El lugar donde tan bien se está”, del poema *En la calzada de Jesús del monte*, y con el *Paradiso* de Lezama: “culto a la abuela fuerte y matriarcal, evocación del tío ingenioso en los que José Cemí logra fabular poderosas reminiscencias ópticas a través del degustamiento casi palatal de expresiones familiares que lo hipnotizan de niño...” (178).<sup>60</sup> En efecto, *Espirales del cuje* parece cumplir el sueño lezamiano de dar con una imagen que sea, “como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles,” la imagen que, “al verse y reconstruirse como imagen crea una sustancia poética, como una huella o una estela que se cierra con la dureza de un material extremadamente cohesivo” (“Las Imágenes”, ctdo. en *Analecta* 3). Esto queda demostrado en las palabras de homenaje que Lezama leyera a propósito del premio otorgado a *Espirales*:

Que poesía capaz de invencionar una historia y de gravitar la novela, que quizás nunca escribiremos, para causarnos el agrado de que nos hacemos dentro de nuestros misterios y que sea ya lo único que nos quede ¡la última de las imágenes posibles!” (“Palabras de homenaje”)<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> La primera entrega que hace Lezama de *Paradiso* aparece en el número 22 de *Orígenes*, en el 1949. La segunda entrega será en el próximo número 23, mientras que la tercera y cuarta tendrán que esperar hasta el número 31 y 32, en el 1952. La novela saldría publicada en su totalidad en el 1968.

<sup>61</sup> En “La otra desintegración,” ensayo publicado originalmente en el número 61 de *Orígenes*, Lezama declaraba: “Si una poesía de alguno de los nuestros alcanzase tal tejido que

Pero el libro de García Vega pone cierta resistencia a la etiqueta origenista, al simultáneamente, acariciar y arañar las metáforas que organizan el pensamiento del grupo. Es posible que intente asimilarlas, pero la mirada del escritor no puede ignorar el reverso oscuro de esa “poesía capaz de invencionar una historia y de gravitar la novela.”<sup>62</sup> Si bien es cierto que resuenan en estas páginas los ecos de lo que será *Paradiso*, sentimos también el peso de aquella isla descrita por Piñera en *La isla en peso* (1941), poema anti-origenista por excelencia.<sup>63</sup> Versos como: “País mío, tan joven, no sabes definir,” “¡Pueblo mío, tan joven, no sabes ordenar!” “Como la luz o la infancia aún no tienes un rostro,” nos devuelven a ese país como de juguete, en donde se dificulta la consolidación de una memoria nacional con un peso histórico que justifique un futuro en donde el orden, el civismo, y el progreso en todas las áreas –político, cultural, económico – sea, no sólo un anhelo, sino una posibilidad real. “La eterna miseria que es el acto de recordar,” dice Piñera hastiado de hurgar en una memoria que no devuelve nada, un

---

mostrase en su esbeltez una realidad aún intocada, aunque deseosa de su encarnación, por tal motivo, cobraría su tiempo histórico...” (173).

<sup>62</sup> Es interesante observar cómo lo que para García Vega representa una salida del laberinto de la cultura y de lo cubano, es para Cintio Vitier, un muro, una puerta cerrada que no conduce a nada. En *Para llegar a Orígenes* (1991), Vitier afirma que la máxima del arte debe ser “encontrar sentido: elemento que incorpora las cosas al hombre, a su idioma espiritual. Lo sin sentido es insuperable, una pura resistencia irreductible al orden” (7).

<sup>63</sup> *La isla en peso* fue duramente criticado por Vitier en *Lo cubano en la poesía*: “Esa pupila analítica y desustanciadora, apta para ver *Las destrucciones* (...), pero no el gnomon o número invisible de la forma, es la que en *La isla en peso*, va a convertir a Cuba, tan intensa y profundamente individualizada en sus misterios esenciales por generaciones de poetas, en una caótica, telúrica y atroz Antilla cualquiera, para festín de existencialistas” (480). Gastón Baquero también enjuiciará la isla piñeriana, al decir que se trata de: “La isla que sale de ese afán de “hacerme una historia” a contrapelo de la historia evidente – y de la geografía, la botánica y la zoología evidentes – es una isla de plástica extra-cubana, ajena por completo a la realidad cubana. Isla de Trinidad, Martinica, Barbados... llena de una vitalidad primitiva que no poseemos, de un colorido que no poseemos, de una voluntad de acción y una reacción que no poseemos, es precisamente la isla contraria a la que nuestra condición de sitio ávido de problema, de historia, de conflicto, nos hace vivir más “civilmente”, más en espíritu de civilización, de nostalgia, de persona”.

recuerdo que es espejismo, y vana pretensión. De modo similar, García Vega evoca constantemente en sus *Espirales* los ecos de esa nada en la que se ahoga el campo:

Galopes de caballo, tan simples, haciéndonos recordar la cerca mala;  
haciéndonos recordar, no sé... lo que quizás no tenga recuerdo, ni pueda decirse  
es esto, ni pueda decirse esperen. Galopes del caballo por la sangre; dejando los  
recuerdos como un golpe, sin saber aún si son recuerdos ... Galopes del caballo  
en la mañana, traqueteando a contrapelo el alma ... Y los campos descubriendo  
en cada camino su giro dormido ... los campos, en su inútil despertar de cada día.  
(*Espirales* 39)

La diferencia fundamental entre la poética de Eliseo Diego y Lezama, y la de Piñera y García Vega radica, no tanto en la posibilidad de encarnar la historia en la imagen poética, sino en la “tradición por futuridad” (Lezama, “La otra desintegración” ), en donde se asegura un ordenamiento, y un triunfo cultural que borra de golpe el vacío mediante la realización de esa imagen “en el tiempo histórico”. Para García Vega, sobre todo, (al menos Piñera creyó en la Revolución) al final del túnel no hay ninguna luz, acaso una “bombilla mortecina” luchando por no apagarse del todo.

Otra de las características que ponen en duda el origenismo del libro es el elogio, o la idealización que se hace de cierta pobreza. Ni el hambre, ni la miseria ocupan la atención del origenismo, sino la ruina que testifica un momento de gloria. Este recuerdo de un pasado mejor, lo que García Vega llama en *Los años de Orígenes*, “la grandeza perdida”, o “venida a menos”, y que otros origenistas como García Marruz definen (y defienden) como la “pobreza irradiante”, constituye uno de los rasgos más definidores del proyecto, y de la producción de *Orígenes*. Posiblemente sea *Paradiso* el punto culminante de esta idealización de la tradición de la familia

cubana.

En una primera lectura *Espirales del cuje* parece comulgar y hasta celebrar la pobreza irradiante, al evocar, no la precariedad económica, sino el gesto y el estilo del cubano, por ejemplo, al armar un cigarro. Pero García Vega no se muestra tan interesado en lo decadente, o lo arruinado, sino en lo pobre como sustancia, y materia prima de lo cubano. Hay un tono romántico en estas memorias de pueblo, pero el objetivo último del narrador no es el de prolongar un momento de gloria, o rendirle culto al pasado familiar, sino fijar en el recuerdo una experiencia que se ve amenazada, no sólo por el paso del tiempo, sino por la fragilidad de los materiales que la componen. Así también lo concibe Vitier, quien describía el texto como un, “precioso libro autobiográfico” en donde “se concentran las intuiciones cubanas de García Vega con minuciosa ternura veteada de una ardiente y secreta desolación, *no tanto por la pérdida o el añoro, como por la sustancia misma de lo que se evoca*” (énfasis mío, *Lo cubano* 528). De ahí que García Vega insista tanto en el carácter simple y espontáneo de todo cuanto ocurre en Jagüey: “Y van las cosas –desde el mismo comienzo del pueblo- diciéndonos su pobre espontaneidad de estar ahí, sin un más, familiares” (*Espirales* 13). A diferencia de la grandeza venida a menos, o del culto a la pobreza irradiante, que viene siempre acompañada de un ritual rígido en donde cada persona (personaje) posa como actor de una época dorada, la espontaneidad da la clave de esta pobreza a la que el autor hace referencia; eso que carece de teatralidad porque es en sí mismo apenas un esbozo de un vivir, desde el cine de pueblo, el Liceo, y el circo: todo tratando de convertirse en un hecho, pero que no es más que un ensueño alcanzando dimensiones poéticas en la memoria de un niño “hiper-sensible.”<sup>64</sup>

Comparemos, por ejemplo, una escena de *Paradiso*, y una de *Espirales del cuje*, que

---

<sup>64</sup> “Hiper-sensible”, “hiper-romántico”, son conceptos con los cuales se describe García Vega, y que veremos con detenimiento en el tercer capítulo centrado en *El oficio de perder*.

pueden llegar a clarificar esta diferencia fundamental entre el origenismo origenista (Izquierdo), y el origenismo anti-origenista de García Vega. En una de las escenas del séptimo capítulo de *Paradiso* la familia está reunida en la mesa, y uno de los comensales vierte, accidentalmente, la fuente en donde está la remolacha. A pesar de arruinar el “cremoso ancestral del mantel” (324), la mancha de la remolacha prevalece como un símbolo de la opulencia, (incluso si es señal de crisis, tiene toda la teatralidad de las crisis de alta alcurnia) un recordatorio de esas grandes cenas de antaño en donde la familia sacaba los manteles, y la vajilla más fina. La escena evocada en *Espirales del cuje*, por otra parte, hace referencia a una mancha en el suelo de la casa de la abuela, que, lejos de testificar grandeza, corrobora un origen pobre, e insignificante. No es tampoco una mancha con múltiples testigos, sino una pobre mancha que no llama la atención de nadie, excepto la del poeta: “...había en el cuarto de mi abuela una losa que estaba manchada a fuerza de caer en ella las medicinas que por tantos años tomó mi abuela; y aquella losa manchada, más que ninguna otra cosa, revivía sus sacrificios...” (82-83). A la pobreza irradiante origenista se antepone una pobreza indiferente en “donde las cosas se habían hecho grandotas en su dejadez” (*Espirales* 80).

A partir de *Espirales del cuje* la expresión de García Vega dará un giro radical. Habrá una reconsideración del lenguaje. Las palabras ya no pretenderán evocar la imagen poética engendradora de una historia. El escritor dejará de jugar el juego literario y asumirá, de aquí en adelante, su oficio de lo que él mismo llamó el hecho de ser un “escritor no-escritor”, y su vocación de marginalidad en la que ahondaremos en el próximo capítulo. García Vega aprenderá a desconfiar de todo, también del lenguaje, y se abrazará a la palabra que reporta, que verifica, que enumera, y que juega, sin esperar ningún milagro, aunque sin perder nunca la fe. Como los versos de *La isla en peso*, en donde Piñera cancela la melodía romántica de las palabras, y se



prepara para asumir una nueva expresión: –“Me detengo en ciertas palabras tradicionales: el aguacero, la siesta, el cañaveral, el tabaco, con simple ademán, apenas si onomatopéyicamente, titánicamente paso por encima de su música, y digo: el agua, el mediodía, el azúcar, el humo,” con *Espiraes del cuje*, Lorenzo García Vega abandona la lengua de la posibilidad restauradora para entrar definitivamente en el frío reverso de lo cubano.

## Capítulo 2| El libro que regresa:

### *Los años de Orígenes*, y la comunidad futura

Ya, como en tantas cosas, es demasiado tarde. Lo mejor que hago es esperar a que salga publicado *El oficio de perder*, si es que a alguien, después de mi controversial *Los años de Orígenes*, se le ocurre publicarlo. Pero no hay que apurarse, siempre queda la reencarnación.

Lorenzo García Vega-Carlos Espinosa, *Entrevisto*

En el 2001 la revista *Encuentro de la Cultura Cubana* le dedicó un número de homenaje a Lorenzo García Vega. Habían pasado más de veinte años desde la publicación de *Los años de*

*Orígenes* (1978), no obstante, como se desprende de la entrevista que le hiciera Carlos Espinosa, el escritor aún sentía el peso de la condena que trajera consigo aquel “controversial” libro. A García Vega no le quedaba otro remedio, pues, que ser paciente, esperar a que alguien cometiera la imprudencia de publicar su próximo libro, aunque tuviera la certeza de que ya, “como en tantas cosas, [fuera] demasiado tarde.” Pero la espera del ex portero de una tienda *Gucci* en Manhattan, y ex bag-boy de un supermercado *Publix* en Miami no se traduce en la inmovilidad. La escritura avanza, se nutre de la espera, hace de la indiferencia un lugar desde donde crear una obra que esté más allá de toda expectativa, que desafíe, no solo los convencionalismos literarios, sino el oficio mismo del escritor, así como la función de la literatura.

García Vega se queja, y al hacerlo asume un tono derrotista. Pero no nos engañemos, detrás de esa afectación está el hombre sereno, dispuesto a bromear hasta de su propia muerte: “Pero no hay que apurarse, siempre queda la reencarnación.” Esa broma al final de la cita, esa broma que se repite de tantas maneras a lo largo de toda su obra, arrastra una declaración de fe: la escritura (la literatura) ya venció, ahora lo que resta es esperar.

El epígrafe que inicia este capítulo ofrece una foto justa de Lorenzo García Vega. Ni la censura, ni la represión, ni la indiferencia pueden frustrar la vocación del escritor. El resentimiento que pudo haber dejado un “fracaso” literario, –en este caso el de *Los años de Orígenes* – viene acompañado por la promesa de un libro futuro: *El oficio de perder* (2004). Su gesto nos recuerda al de ese otro escritor maldito, Roberto Arlt, quien en el prólogo de su novela, *Los lanzallamas* (1931), arremetía en contra de aquellos que, entre otras cosas, lo acusaban de no saber escribir (“se dice de mí que escribo mal”) mientras aprovechaba el mismo foro para anunciar su próxima novela, *El amor brujo* (1932). En aquellas “Palabras al lector” Arlt se dirigía a “los principiantes en la vocación,” jóvenes que como él tenían un origen que en

el Buenos Aires de entonces parecía contradecir el oficio mismo del escritor, reservado únicamente para la burguesía. Es a ellos a quienes el periodista, hijo de inmigrantes pobres, llamaba a iniciar una revolución: “el porvenir es triunfalmente nuestro por prepotencia de trabajo,” decía un emocionado Arlt.

En la entrevista con Carlos Espinosa, García Vega también invoca *lo* porvenir. Habla de la reencarnación, y más adelante dice que quizá, en el futuro, sus nietos publicarán sus obras. Pero García Vega no tiene nietos, ni tampoco cree en la reencarnación. Pero García Vega sí cree en la escritura, cree en la espera, y cree, como lo creyó Arlt, en la llegada de un lector futuro.

La idea del lector futuro, tan presente a lo largo de toda la obra de García Vega, señala una falta: el escritor está solo. Sus palabras rebotarán contra el limitado horizonte del presente, pues su pensamiento, demasiado polémico, demasiado problemático, demasiado doloroso, demasiado verdadero, no podrá ser recibido como otra cosa que una afrenta. En su famoso ensayo, *¿Qué es la literatura?*, Jean- Paul Sartre advertía que “los poderes oficiales y oficiosos” (37) habían descubierto en el escritor una suerte de funcionario o embajador cultural, representante de la ideología, y de los valores de su país de origen. Visto así, el escritor estaba destinado a desaparecer detrás de una obra que, en vez de cuestionar las condiciones de su presente, se limitaba a representar y perpetuar el orden impuesto por la ideología dominante. El escritor que decidiera comprometerse con los sectores negados por dicha ideología, se convertiría, inevitablemente, en enemigo de la nación:

Se le dice de todas partes que se le esperaba. Que sepa que no es verdad.

Esperaban a un embajador del pensamiento francés, pero no a un hombre que trata de expresar con palabras un pensamiento nuevo. Su notoriedad de hoy está basada en un error. Siempre se espera al gran hombre, porque resulta halagador

para una nación haberlo producido. Pero no se espera jamás al gran pensamiento, porque resulta ofensivo. (Sartre 38)

Lorenzo García Vega tenía 52 años cuando publicó su escandaloso, ofensivo, controvertible libro-manifiesto, *Los años de Orígenes*. El escritor ya había trazado un mapa del dolor, de la frustración, y de la ira en sus diarios *Rostros del reverso*, publicados con apenas un año de diferencia, aunque trabajados desde el 1952. Pero estaba claro que *Los años de Orígenes* sería el libro que traería consecuencias específicas e inmediatas a su vida. En las mismas páginas de su testimonio, Lorenzo incorpora a la trama los consejos de sus compañeros exiliados que trataron de disuadirle de la publicación de su libro:

Que escriba en el Subway, lo lindito sobre las cosas norteamericanas. O que no sea anticomunista. O debo recitar a Paul Valéry. Pues el amigo Fausto Masó me da un buen consejo de cubano exiliado. Pues Víctor Batista me dice que no me pase de rosca al hablar de los años de Orígenes. Pues Mario Parajón opina que me voy a buscar enemigos si hablo de los años de Orígenes. Pues Carlos M. dice que él también está preocupado con mis años de Orígenes. Pues Julián Orbón dice que ya me arrepentiré de haber narrado los años de Orígenes. (*Los años* 166)

El autor repite el mandato hasta hacerlo nulo. Para quien está acostumbrado a desencajar, la negativa de los otros no es sino la corroboración de lo que ha entendido como su responsabilidad: aclarar una duda personal, generacional, histórica, y cultural que ha puesto en entredicho hasta la misma vocación de marginalidad y trascendencia que había sido el norte de *Orígenes*, y que García Vega cree inherente al oficio del escritor:

...no puedo menos que decir esto que me mueva a narrar los años de Orígenes, ya que con ello me juego una valoración de mi vida ... Luchaba, luchó con una

pérdida de mi identidad, y allí, en playa albina (Miami), encontré el resto lamentable de una lucha por la identidad. Por lo que fue allí cuando sentí la necesidad de relatar estos años de Orígenes, ya que esto se me presentaba como la necesidad de aclarar una duda sobre el sentido de mis años juveniles, o sea, como la necesidad por justificar un pasado. (*Los años* 109)

Si, según García Vega, lo que frustró la empresa origenista fue el “costreñimiento,” el “miedo,” el “tapujo,” el “ocultamiento,” y la falta de autoanálisis, *Los años de Orígenes* se propone como el espejo desde donde mirar toda la perversión de aquel movimiento que debió ser la expresión de una revolución, pero que terminó siendo una marioneta más al servicio de la revolución castrista. “Y los origenistas prefirieron disfrazarse,” (68) repite una y otra vez García Vega, al acusar a sus compañeros poetas de no haber podido trascender su circunstancia, y de cubrir sus miedos con una serie de rituales con los que pretendían llenar el vacío que imperaba en la isla; rituales que no pasaron de ser una débil trinchera que contribuyó al bloqueo psicológico del conjunto, y a la prolongación de ciertos mitos que testificaban los límites históricos, sociales y culturales que los origenistas pretendían erradicar, sin advertir que eran ellos, así como sus poéticas, la encarnación de dichos límites.<sup>65</sup>

Con *Los años de Orígenes*, dice Espinosa, Lorenzo “asume el incómodo papel de aguafiestas que viene a interrumpir esa fiesta innombrable en la que se mitifica al autor de *Paradiso*” (“Elogio” 14). Por su parte, en su libro *Consagración de La Habana* (1992), Jesús

---

<sup>65</sup> *Simuladores*, llamará García Vega a los origenistas en una entrevista del 2009 con Paula Corroto. “¿Se quedaron muchos simuladores en Cuba?”, pregunta la entrevistadora, a lo que Lorenzo responde: “Yo creo que es un país de *simuladores*. Yo siempre fui un simpatizante de la Revolución. De hecho, era, al principio, el único simpatizante de la Revolución del grupo *Orígenes*, el grupo que ahora aparece como el que oficialmente apoyó aquello. Pero la verdad es que yo nunca vi a gente más contrarrevolucionaria que la del grupo Orígenes.”

Barquet también se refiere al testimonio de Lorenzo como el fin de aquella “fiesta innombrable” (45) que había acompañado la narrativa del grupo *Orígenes*:

Opuesto al idílico verso de Lezama “nacer es aquí una fiesta innombrable” y al poema (alusivo pero elusivo) de Diego “el sitio donde tan bien se está,” aparece el sombrío cuadro dantesco con que el origenista García Vega presenta el ambiente moral cubano de la época. (45)

De hecho, en *Los años de Orígenes* el autor repite constantemente que “nunca hubo ninguna fiesta innombrable” (75), haciendo alusión al verso de Lezama. En su ensayo, “The Novels of Orígenes,” César Salgado describe acertadamente el texto de García Vega como: “a jarring assemblage of pre-and post- 1959 island and exile memoirs, readings, reflections, perceptions, and hallucinations, loosely combined by free association as in a John Cage musical experiment,” (220). Esta aparente (o consabida) arbitrariedad y experimentalidad del texto que (des)ordena el texto, será, para Lourdes Gil “un tour de force... el triunfo epistemológico del subconsciente, el hilvanamiento de [su] lógica interna, [e] invisible...” (“Jagüey” 46). Vemos pues, cómo la nueva crítica coincide en que se trata de un “folletín deconstructivo” (Carlos M Luis, “Crónica” 54) de lo que representó *Orígenes*.

Ambos, Salgado y Duanel Díaz han propuesto que *Los años de Orígenes* puede ser leído como la contraparte de la novela autobiográfica de Cintio Vitier, *De Peña Pobre* (1979), publicada apenas con un año de diferencia: “Como Vitier”, dice Díaz, “Lorenzo también cuenta la historia de lo cubano. Sólo que donde éste (Vitier) ve una suerte de *Comedia*, en el sentido dantesco y cristiano, aquel (García Vega) ve una comedia a lo Ionesco o Beckett...” (365).

Salgado dedica todo un ensayo al estudio de ambos textos:

Like Vitier, García Vega begins to write his account of the *Orígenes* years around

the time of Lezama's death; unlike Vitier, García Vega does not write an apology but a highly critical, often acerbic exposé. ... The corrosive portrait of the *Orígenes* group as the last guardians of the aristocratic fantasies, ambitions, and nostalgias of a displaced, white sacarocracia (sugar-landed oligarchy) runs against Vitier's ethical vision of *Orígenes* as an enterprise teologically aligned with the utopian and humanitarian objectives of the Cuban Revolution. (218)<sup>66</sup>

En tanto libro que “desenmascara” con nombre y apellido a los actores de la cultura revolucionaria, *Los años de Orígenes* nos recuerda al *Diario de la Revolución Cubana* (1980), de Carlos Franqui, en donde aparecían todas las cartas y los comunicados de la alta dirección revolucionaria—comunicados que dejaban ver un lado distinto de aquellos dirigentes que más tarde se lanzarían a la creación de la república socialista. Al igual que Franqui, García Vega se convirtió en un escritor maldito. Era de esperarse que su libro “levantara ronchas en las filas del origenismo ortodoxo” (Carlos M., “Crónicas” 52), lo que le costó al escritor su exclusión definitiva dentro de “un mundo intelectual que le fue hostil desde sus comienzos,” en palabras de Carlos M.:

Me refiero, primero, a un mundo manejado por profesores cubanos, arribistas en su mayoría, que sistemáticamente le cerraron las puertas (en New York y Miami); y segundo al de los profesores de izquierda que también lo censuraron en varias universidades por tratarse de un intelectual exiliado de la revolución cubana.  
(“Crónicas” 53)

---

<sup>66</sup> En su libro, *Kaleidoscopio*, Jorge Luis Arcos señala la traingulación entre el Maestro (Lezama) y sus dos discípulos: Vitier y García Vega, sugiriendo el rencor y los celos por parte del primero en relación al origenista más joven. Para Arcos, Lezama tuvo una relación más íntima y más intensa con García Vega, lo que despertó el resentimiento de Vitier. Ver páginas 32-36.

El “infortunado testimonio” (68), como le llamó la origenista Fina García Marruz al libro de García Vega en el suyo, *La familia de Orígenes*, constituía una afrenta al espíritu creador de una generación, y al alma sagrada de aquella Cuba secreta invocada por Zambrano, pues ponía de relieve toda una serie de reversos históricos que desmoronaban sistemáticamente los fundamentos ideológicos en los que se habían basado nociones de raza, cultura, identidad, nación, y tradición, validados por *Orígenes*. Marruz increpará al más joven del grupo, quien a su juicio, “careció de las claves que le hubieran permitido conocer mejor el mundo de *Orígenes*” (71). Su lectura de aquellos años, opina la poeta y ensayista, carece de lucidez, ya que fue a raíz de su exilio, “que comenzó a *malentender* situaciones” (énfasis mío 71). Otro crítico dijo que *Los años de Orígenes* no era más que “una obra desquiciada y triste, llena de inculpaciones y cotilleos absurdos” (Retamar, 160). Lorenzo sabía muy bien a lo que se exponía al relatar su versión de los hechos. En las páginas de su testimonio el escritor anticipa las reacciones de sus compañeros:

Quisiera tener la comprensión de los origenistas, aunque, francamente, no lo espero, pues creo que muchos de ellos, si no todos, entenderán este libro como una blasfemia, sino es que se acercan a él con la lástima del que oye las palabras de un amigo que se ha convertido en un lamentable y delirante alienado. (282)

Y no se equivocaba. El estruendoso testimonio sería recibido con el más cauto de los silencios. El recelo, y el odio despertado por García Vega tomó la forma de una indiferencia que se prolongó durante casi veinte años. El escritor recuerda la década del ochenta como un momento clave dentro de su desarrollo como escritor no-escritor. Convertido en un ser invisible, tragado por la nada albina, el poeta se dedicó a la creación de lo que él llamó “textos autistas” dirigidos a un lector inexistente. No obstante, si bien *Los años de Orígenes* fue un libro que le



cerró muchas puertas, con el paso del tiempo éste fue el libro que abriría nuevas, inesperadas puertas, y esas fueron, en palabras de Carlos M. Luis, “justamente las necesarias para que su historia de perdedor comenzara a tomar el rumbo de ganador. Y fue así entonces que los que tenían mirada para mirar se fueron fijando en este personaje...” (“Lorenzo” 30-31).

Carlos M. se refiere a los jóvenes que en la década del 90, en pleno período especial, redescubrieron y rescataron la voz de aquel originista que había sido enterrado. La súbita vigencia de García Vega no sólo residía en la originalidad de su trazo, atravesado simultáneamente por un delirio y una razón premonitora, sino que también conformaba lo que podríamos calificar como una vigencia moral, un mirada aguda y convincente sobre aquel mundo que se había desmoronado, y del cual sólo quedaba una ruina de la que no podría derivar ya ningún mito, ni ninguna pobreza irradiante.

*Los años de Orígenes* era un título prohibido, pero no secreto. Bastaba ojear las primeras páginas para saber que se trataba de una inquietante mirada a un momento importante de la historia literaria del país que contradecía la versión oficial. Dar con un libro como aquel dentro de Cuba era como asomarse a un presente narrado desde un pasado en donde se anunciaba lo futuro. Allí estaba toda la desilusión, toda la angustia, toda la sensación de impotencia que ya en los noventa se había vuelto difícil, sino imposible de ocultar. Allí estaba la gran crítica a la Revolución y a sus aparatos represores (incluyendo a los escritores que decidieron aliarse al estado), a la academización de la literatura, a la profesionalización del escritor, y a la personalidad cubana, que seguía siendo tan arribista dentro, como fuera de la isla. *Los años de Orígenes* era el universo visto desde los ojos de un hombre que pudo ver más allá de lo que la circunstancia proponía, era la verdad buscada, trabajada, y conquistada a través de una escritura, y de una vida convertidas en la prueba de una elección.

En este capítulo, “*Los años de Orígenes: el libro que regresa y la comunidad futura,*” examino la trayectoria del libro como objeto, desde el momento de su publicación en el 1978, hasta el presente. A estas alturas no existe ningún estudio crítico dedicado enteramente a este libro que es, sin duda, uno de los más importantes de la literatura cubana de los últimos cincuenta años. Por otro lado, la escasa crítica que existe se enfocó durante mucho tiempo en leer *Los años de Orígenes* como un texto viciado, falso, intoxicado por el odio y el resentimiento. Esta cerrazón crítica pasó por alto, incluso, su valor testimonial, la lucidez del argumento, y la originalidad de su exposición. Propongo una lectura de *Los años de Orígenes* como el libro del diálogo, del perdón, y de la reconciliación futura, en donde la voz del escritor, catártica y lúcida, articula una comunidad que está por venir.

En la primera parte, “El libro inencontrable de los origenistas,”<sup>67</sup> ofrezco una descripción detallada del libro en términos de forma y contenido. Dice Antonio José Ponte que, “Más allá de lo moral, a *Los años de Orígenes* se le han puesto reparos a causa de su extraño fluir” (“El más exiliado”). Este extraño fluir nublará la ya escasa visión de los críticos. A pesar de que el autor arguyó más de una vez que el libro era un testimonio personal, muchos cuestionaron su validez por tratarse de un texto híbrido, en donde se confunden la autobiografía, las memorias, el ensayo crítico, y la novela. El enfrentamiento entre el autor y la crítica da pie a una discusión de mayor envergadura enfocada en la difícil relación entre el sujeto y la institución académica, en donde se manifiesta la imposibilidad de la segunda de acercarse a lo humano desde otros parámetros que no sean los establecidos por la institución.

En la segunda parte me acerco al ensayo que García Vega le dedica al poeta modernista Julián del Casal, publicado originalmente en el 1963 en la revista *Unión*, y convertido luego en

---

<sup>67</sup> Tomo el término “libro inencontrable” de Ponte. Ver, “El más exiliado de los exiliados,” en *La Nación*, sábado 20 de octubre, 2007.

uno de los capítulos del libro. Uno de los objetivos capitales de *Los años de Orígenes* es rastrear los orígenes de una sensibilidad encarnada en una expresión artística que se asienta en la lealtad a la tradición y a los valores familiares. Para García Vega, la esterilidad del gesto casaliano reside en su imposibilidad de transformar la circunstancia a la que creía oponerse. ¿Cuál es la relación entre *Orígenes* y Casal? ¿Cómo se repite el gesto de Casal en la obra de Lezama, y qué efectos tiene dicha repetición? Estas preguntas encierran gran parte de la crítica que García Vega le hará a sus compañeros origenistas, atrapados por los fantasmas de la tradición, y decididos a no enfrentar sus traumas, los mismos que impidieron que *Orígenes* fuera algo más que un ceremonial, un simulacro basado en la grandeza venida a menos de las familias burguesas de la isla.

En la tercera parte, “Poéticas del No: derecho a la marginalidad,” examino el texto de García Vega dentro de la llamada tradición cubana del No, descrita por Rafael Rojas como “un corpus documental de autores y obras que definen la identidad a partir de los valores negativos --o desvalores-- de nuestra moral y cuestionan la idea --o el mito-- de un alma, una civilización, un espíritu, una cultura, y hasta de una nacionalidad cubana” (*Isla* 117). Consideraré, además, la relación entre la literatura del No cubano, y la tradición negativa de la literatura latinoamericana.

La cuarta parte del capítulo, “El lector posible” rastreo las instancias en las que García Vega convoca a su lector futuro, ya sea mediante la queja, o la broma en donde indica la ausencia de un interlocutor. Veremos también cómo otros escritores como Macedonio Fernández y Witold Gombrowicz se acercan a la idea del lector inexistente. Finalmente, en la última sección, “De *Orígenes* a *Diásporas*: la llegada de los jóvenes,” presento un mapa de la comunidad futura, prestando especial atención al lector potencial, y al modo en que este lector

aparece proyectado en la obra del escritor, encarnado más tarde en el grupo de poetas organizados bajo el proyecto editorial de *Diáspora(s)*. ¿Quiénes son estos nuevos lectores que se encuentran en la voz de García Vega? ¿Cómo se acercan a la obra del cubano, ya en su vejez, y cómo lee García Vega la obra de estos inesperados seguidores? ¿Cuál es el objetivo final, si alguno, de estas alianzas literarias?

Más que una lectura crítica de *Los años de Orígenes* dentro de su contexto cubano, este capítulo provee un marco de referencia que excede el espacio de lo nacional. Mi propósito es ver la obra de este escritor en sí misma, no sólo como reacción, o respuesta a un problema, sino como acción y propuesta, artística, crítica y moral, en donde lo que está en juego, no es el destino de un país, o una identidad nacional, sino el oficio mismo del escritor, y el futuro de la literatura.

## 2.1 Los años de Orígenes: Confesiones desde el reverso

Es que, pese a todo, quizás tengo una fe. Fe en que nuestros años no fueron inútiles. Fe en que la vocación del escritor pueda tener un sentido. Y no son tiempos, estos, para esta fe, lo reconozco.

Estas páginas sobre los años de Orígenes se escriben en un New York 1977, cuando los movimientos por una anti-cultura han sido devorados, siniestramente por *el sistema* [...], y cuando los que soñamos con el espejismo de una Revolución Cubana sabemos que sólo ha quedado lo estúpido de una playa albina, o el sistema carcelario del castrismo.

Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes*

En todo caso, nosotros tenemos aquí el firme propósito de ayudar a la deflación literaria. No es probable que nos hagamos muchos amigos. Pero la literatura se duerme; una fuerte pasión, aunque sea la cólera, tal vez tenga la posibilidad de despertarla.

Jean-Paul Sartre *¿Qué es la literatura?*

En su primera edición de Monte Ávila (Caracas), *Los años de Orígenes* (1978) es un volumen de 380 páginas, con una portada vanguardista y abstracta. En la solapa se describe al autor como "arisco" y "heterodoxo," y a su libro como una especie de memoria, ensayo crítico, y testimonio—demasiadas palabras para lo que, de entrada, es un libro raro.

El título es un espejismo: sabemos que se refiere a los años en los que se llevó a cabo el proyecto de *Orígenes*, pero hay como un vacío premeditado en ese intento por especificar de modo tan literal la trama central del libro. El lector que desconozca las luchas internas de *Orígenes*, así como la polémica que se generó a partir de la publicación del texto, pensará que se trata de otro libro historiográfico, acaso un homenaje, o un estudio crítico en torno a los poetas del grupo.<sup>68</sup> Según avanzamos en la lectura, nos percatamos de que “Los años de Orígenes” es un eco que nos remite constantemente a su propia repetición. Título que suspira, y que confirma a *Orígenes* como dato vacío, “hecho muerto,” pieza clave de la *nadahistoria* que el escritor expone a lo largo de toda su obra.<sup>69</sup> La frase-título resplandece, ancla la mirada, estructura el ánimo del narrador:

Vuelve siempre a lo mismo, a lo mismo. Vuelve a los años de Orígenes ...

Porque decir el suceso de los años de Orígenes, el fragmento de los años de

---

<sup>68</sup> Sobre el título, el escritor y crítico Damián Tabarovsky advierte que, “en verdad García Vega no narra la historia de la revista. Su maestría reside en ser fiel al equívoco del título del libro.” Ver, “Como no escribir una biografía,” en *Perfil*, domingo 2 de septiembre, 2007.

<sup>69</sup> Como explica Carlos Aguilera en su ensayo, “El último de los origenistas”: “Quizá uno de sus libros más polémicos sea precisamente *Los años de Orígenes* (libro que le ha buscado una buena cantidad de enemigos), no sólo por el desmontaje que realiza de la ideología del mencionado grupo, sino por la incesante pathoburla a que los somete, y por la crítica lúcida que realiza de la República, el ethos insular, el totalitarismo, la *nadahistoria*... (Encuentro 30). En una línea similar, Carlos A. Díaz Barrios ha dicho en “Un breve homenaje”, que, “Lorenzo García Vega ha descubierto que los acontecimientos de la historia son antihistóricos, los acontecimientos de una memoria contada con un pedacito de vidrio rosado para detener las bestias que devoran hechos,” (10-11).

Orígenes, esta anécdota, cubana, ahora, aquí, en New York, es volver a decir lo-que-fue-no-fue-nunca acabó de ser-fue, cubano que también se repite aquí. Que se repetirá siempre. (*Los años* 16, 19-20)

El índice del libro revela muy poco. Sabemos que consta de 14 capítulos, una Introducción Zen, y un epílogo no-Zen, pero no se sigue un orden, ni temático, ni cronológico: “La novela de los exiliados debería ser como un collage. Todo se pondría, pero como sin hilo” (*Los años* 16). Y con esta frase que es a su vez una cita prestada de su amigo, Carlos M. Luis, García Vega modela y justifica su método. La “falta de hilo” libera al narrador de tener que imponer un orden a una experiencia que para él carece de sentido, además de prevenir la formación de ficciones futuras.

La Introducción Zen está escrita en tercera persona, como si el autor quisiera dejar constancia de su conversión de escritor a notario y testigo: “Vocación de narrador es vocación de testigo. Pero, ¿puede testificar quien vive en un más allá de sí mismo?” (10). Este distanciamiento del texto, poco frecuente en la escritura autobiográfica, se traduce, en principio, en una escritura fría, mecánica. Las primeras líneas del texto marcan el ritmo que dominará el resto del relato: “Lecturas de Karen Horney en Madrid. Voluntad de nueva vida. Conducta según preceptos sanos. Entonces los librereros viejos. La mañana, y Atocha” (9). García Vega no narra, más bien reporta, proyecta; se distancia de la historia para poder entrar de lleno en ella, proponiéndose a sí mismo como una pieza más dentro del gran ensamblaje que está a punto de narrar:

Es mañana con frío, con sol, en New York. Mucha historia ha pasado, atravesándolo. Muchos hechos se irisan, se juntan, o se descomponen, cuando pasa la mirada por la experiencia de los últimos años. ... Él quisiera decir de esa

historia, de esos hechos, como el que refiere sus varias investigaciones estáticas: superponiendo un punto a otro punto distinto, superponiendo un personaje a otro personaje distinto, superponiendo la situación a otra situación distinta. (12)

La escritura caleidoscópica, “collagera”, y laberíntica, persistente a lo largo de toda su vida, fortalece una noción de la historia que resultará molesta para los demás origenistas, quienes, en el fondo, querían ocupar un lugar prominente en la historia de la nación.<sup>70</sup> El testimonio se mezcla con el objeto cultural, con el detalle histórico, real, o imaginario. Hallamos un ejemplo de esta operación en el capítulo titulado “Una muchacha llamada milagros,” en donde García Vega se inventa un cuento en el que registra las influencias populares sobre la cultura “cultura” de Cuba. Sus referencias a “El derecho de nacer” se mezclan con el presente ampliado de García Vega en la “playa albina” (Miami), y se sobre impone así la historia de la mezcla racial cubana con el paisaje del sur de los Estados Unidos. Se mezclan nombres de sus amigos o coetáneos con toda una historia cultural que los marcó, y que se siguió expresando en sus textos:

Pues en aquellos tiempos vivimos atrapados dentro de lo mezquino y miserable de una circunstancia donde los mas insoportables extremos se tocaban: se vivía en una sociedad desintegrada, pero se mantenía el machismo y una moral provinciana; había una indiferencia total hacia cualquier manifestación intelectual, pero se resentía la labor de nuestra revista. (69)

La escritura de García Vega va enhebrando esa historia cultural, pero a la vez, va hilándola en tiempos y espacios distintos. Es así como dos páginas después de hablar de la

---

<sup>70</sup> En este punto resulta de gran interés el ensayo de Duanel Díaz, “De la casa del ser al callejón de las ratas,” en donde reflexiona en torno a la relación entre el grupo *Diáspora(s)* y la literatura menor, de la cual se depende una necesaria lectura de García Vega respecto a la poética origenista.

revista, cita cartas recibidas de Fausto Masó, y de Mario Parajón, después de la muerte de Lezama. El efecto es el de crear una especie de tiempo que se mueve con la escritura, como si la escritura en sí misma viajara, lo que le permite al escritor moverse libremente por su collage:

*Antes de Orígenes estuvo Espuela de Plata*, cuando los radios eran objetos raros... No se mantenía ya lo exaltado de la década del 20, no se mantenía ya lo colorinesco de la década del 20. El folletín había cambiado de color, y las entregas traían episodios más grisáceos, más ruinosos, episodios enfermizos. (80)

El escritor evoca a los jóvenes de la década del 30, jóvenes acabados de salir de una revolución fracasada, jóvenes que soñaban con ser “El Caballero Audaz,” jóvenes que hacían converger en un mismo pensamiento, a Gandhi, a Nietzsche, y a José Ingenieros (81), jóvenes éstos que parecían ser “personajes pre-Camus, personajes de un absurdo tropical, pues su absurdo tenía los rasgos de la mezcla nuestra, ya que aunque podían parecer existencialistas, siempre los delataba lo pintoresco de la década del 20 de la cual nunca pudieron zafarse” (*Los años* 83). Se insiste en la representación de un “país desarticulado,” siempre leyendo el registro de la alta cultura a través de otras fórmulas mediáticas. Es así como resulta “raro” encontrar toda una apreciación del “folletín” en un capítulo dedicado a una revista de alta cultura como lo fue *Espuela de plata*, puesto que el “folletín” se caracteriza por una trama dramática e inverosímil, por la chatura de los personajes, y la simplicidad de los temas. Más que un reduccionismo, la de Lorenzo es una lectura desacralizadora. Es así como la “reducción” –que también puede verse como una forma muy posmoderna de integrar esa “alta” cultura con la cultura de “masas” – opera en el momento en el que García Vega señala que “los héroes del partido comunista de aquel entonces eran héroes del sentimentalismo romántico” (81).

La lectura de los años 30, desplegada sobretudo en el capítulo “El folletín de la década



del 30,” se basa en una noción particular de lo que es un “hecho histórico.” Dice del movimiento feminista cubano del 30, por ejemplo, que fue un: “Hecho real que también fue un hecho de la imaginación” (86), y procede de inmediato a juzgar el rol de las intelectuales de aquella época. Dice de la originista Fina García Marruz, por ejemplo, que, “Pese a su gran cualidad intelectual, y al innegable valor que constituyó su decisión de afrontar la aventura de *Orígenes* ... no logró expresar la inmediatez de una mujer cubana de su momento” (89), como sí lo pudo hacer una Victoria Ocampo en su contexto argentino.

En su libro, *La familia de Orígenes* (1997), García Marruz responde (tardíamente) a García Vega, a quien acusa de no haber entendido a Lezama, ni de haber captado los matices de la personalidad y el espíritu que imperaba entre los poetas de *Orígenes*: “Vega no podía comprenderlo porque participaba de la sensibilidad año 30 para la caricatura, género bidimensional” (72-73). Para la originista el escritor carece de perspectiva, y de profundidad; su estilo chato informa un pensamiento igualmente chato. Pero es justamente esa sensibilidad “bidimensional,” y caricaturesca, esa alegada chatura –que es, en verdad, una estrategia para hacer converger en un mismo plano todos los elementos culturales de la época, a fin de mostrar contradicciones, paradojas, prejuicios, e injusticias– lo que le permitió a Lorenzo penetrar dentro de una circunstancia que no hacía sino reproducir la cultura del folletín, en la que, “lo rococó podía convertirse en tragedia, y la tragedia en rococó” (*Los años* 87). Es así como el escritor nos hace ver de frente el blanco de su crítica al crear una ambientación marcada por la frustración de la República, las revoluciones fracasadas, la pequeñez, la cursilería, y la ridiculez que dominaba el vivir cubano de su niñez.

Marruz será sólo una voz entre tantas otras que acusará al escritor de ofrecer un testimonio que no es fiel a la experiencia de la que dice ser testigo. Como si la validez de un

testimonio se midiera únicamente por su veracidad respecto a los hechos narrados, y no por la voluntad de incorporar voces nuevas, y marginadas –en tanto existen en relación al poder, o a una fuerza mayor que ya ha dado su versión de los hechos– a una platea pública, con el fin de inscribir una pregunta, y proponer un nuevo modo de pensar la historia. En su libro *Los límites del origenismo* (2005), Duanel Díaz cuestiona la validez del testimonio de Lorenzo al argüir que en *Los años de Orígenes* “la parte reflexiva [...] es tan importante como la parte testimonial”:

García Vega no sólo revela el tapujo en torno a la homosexualidad de Lezama, sino que además interpreta su sistema poético como el producto de unas circunstancias nacionales; no sólo da testimonio del ambiente de indiferencia en que se desarrolló la revista *Orígenes* sino que la sitúa en una tradición que se remonta a las décadas del siglo XIX. Si propone ofrecer sólo un testimonio de su vida, ¿por qué dedica todo un capítulo a parodiar a Varona y a Sarduy? (349)

Díaz separa “la parte reflexiva,” de “la parte testimonial,” contradiciendo así la lectura que hace Ponte de *Los años de Orígenes* como, “una serie de interpretaciones sobre Orígenes” (95), por lo que, “da lo mismo si son verdad o mentira algunas de las noticias que sobre otros escritores de Orígenes García Vega da en su libro” (*El libro* 94). A Díaz le molesta que el “alucinado notario” (*Los límites* 365) se tome libertades que no le corresponden, como lo es meterse con el sistema poético de Lezama, hablar sobre la tradición literaria de Cuba, y opinar sobre las poéticas de escritores como Heberto Padilla y Severo Sarduy. Por una parte, Díaz le concede a García Vega el derecho de explayarse en lo que concierne a sus asuntos personales, pero por otra, le niega la posibilidad de exponer sus comentarios críticos en torno a ciertos autores. Se apresura al acusarlo de no entender las diferencias, y los matices entre estos escritores, y califica de desacertado su análisis, pasando por alto el objetivo central de su lectura

que es, precisamente, poner de relieve un patrón de enmascaramientos, una tendencia a la selva del rococó, que lleva a los escritores a esconderse detrás de lo barroco, que es más contundente que cualquiera de las evidentes diferencias que separan las poéticas de Lezama, Piñera, Sarduy, y Padilla.

La razón del análisis de García Vega es identificar un malestar cultural para llegar a un problema que trasciende a *Orígenes*. A finales de los años setenta se inicia una revalorización de la poética de *Orígenes*, teniendo como líder a Vitier quien se encargará de hermanar la gesta origenista a la gesta revolucionaria. El testimonio de García Vega busca desesperadamente otros lugares desde donde pensar lo cubano, de ahí que deje en claro que su libro responde a una exigencia histórica:

La aparición del castrismo, y su significación histórica, justifica, por sí solo, el intento de una nueva mirada hacia los años de Orígenes. Pues ahora sí, más que nunca, nuestras palabras deben ser comprendidas como palabras dichas por cubanos, así como comprendidas dentro de un contexto determinado. (*Los años* 161)

No es que Díaz no acepte “la parte reflexiva” de *Los años de Orígenes*, es justamente, “la parte testimonial” lo que no acepta. La mera división es en sí un rechazo a la petición del autor de que su libro sea leído como un testimonio. La lectura de Díaz somete la voz testimonial a un “escrutinio crítico” (*Los límites* 369). Su actitud tiene resonancia con la actitud de aquel joven que a finales de la década del 70 visitara a García Vega por motivos de una disertación que escribía sobre el grupo *Orígenes*. Aquel estudiante, que conoció al escritor justo cuando éste se encontraba en plena redacción de su testimonio, dijo que aquella entrevista no le había servido para nada, pues el entrevistado estaba pasado de tragos y sólo ofrecía “chismes

intrascendentes” e “información irrelevante.” García Vega recuerda con amargura y rabia el encuentro de aquella tarde:

...creo que era en pleno invierno, y yo, que en aquel tiempo no solo estaba absolutamente jodido, sino también absolutamente alcoholizado, me abandoné a mi automatismo interior (cosa que raramente hago, pero que cuando lo hago, lo puedo llevar hasta el final), y sin tener en cuenta que tenía frente a mí a ese espécimen de frialdad que es el aspirante a vivir en el mundo académico, me lancé a responder a sus preguntas tal como si tuviera frente a mí a un ser humano. (“Entrevisto” 20)

El escritor señala la falla comunicativa entre el sujeto y la institución, representada en este caso en el aspirante a profesor, cuyo sentido del oído ha sido adiestrado únicamente para el material académico, es decir, para el dato crítico y teórico por encima del relato íntimo del entrevistado. El estudiante graduado es un interlocutor inservible para quien se declara testigo, puesto que el género testimonial resiste la frialdad que el profesor, el investigador, o el crítico suele pasar por objetividad. Como consecuencia, el escritor se negará a hablar sobre el libro, y asumirá una actitud defensiva la mayoría de las veces que se le pregunte sobre el asunto:

Pues yo no escribí un texto de historia literaria sobre un período de ella en que yo hubiese participado. Yo lo que escribí fue un testimonio sobre mi vida. Un testimonio que debería de haber sido respetado por la seriedad y el patetismo que contiene ... No quiero, por lo tanto, continuar explicando lo que sé que siempre va a caer en las orejas profesoras de un sujeto insensible, como aquel que hace años me visitó en New York. Yo para esa gente no quiero explicaciones. Que sigan ellos con sus congresos y sus sabias ponencias. No quiero que me caguen

mi testimonio con ninguna explicación de tesis de grado. (21)

En su libro, *Testimonio, On the Politics of Truth* (2004), John Beverly aborda la conflictiva relación entre lo académico y lo humano señalada por García Vega:

I would suggest, then, that what testimonio requires of the academy is not that we know it adequately, but something like a critique of academic knowledge as such. ... it would allow us to recognize what academic knowledge is in fact: not *the* truth, but *a form of truth*, among many others... What I mean by this is the recognition not only that the other exists as something outside ourselves, not subject to our will or desires, but also of the other's sense of what is true and what is false. (7)

Entre los atributos del testimonio se encuentra la revalorización de lo verdadero. El lugar desde donde miramos y discernimos lo cierto de lo falso, es ya un lugar específico dentro de un discurso que se construye desde el poder, o desde sus antípodas. Así, la verdad (la veracidad) del testimonio debe buscarse, no tanto en el relato que está siendo narrado, sino en eso que ha impulsado el relato, un relato que es siempre menor en relación al relato de la ideología dominante. A lo largo de *Los años de Orígenes* vemos cómo Lorenzo reclama el espacio de lo humano que ha sido sustituido por el frío, acartonado discurso de la institución. Su crítica a Lezama se centra en la decisión tomada por el Maestro quien, en vez de asumir una voz que fuera solo suya, se aferró a la voz de la familia y de la tradición, recalcando la proclividad cubana a lo solemne, lo formal, anticuado y falso por sobre lo humano, lo espontáneo, lo cercano: “Y esto, quizás, fue la causa de ese rostro sofisticado y preciosista de Lezama – bambalinas con anécdotas del Príncipe de Condé--, y esto fue lo que lo llevó a estimular lo más convencional y pequeño burgués de los origenistas” (*Los años* 94).

El encuentro entre García Vega y el joven estudiante deja entrever que la voz del joven no es, verdaderamente, la voz del joven, sino la voz de los profesores, la voz de los libros, la voz del discurso político de la izquierda intelectual latinoamericana de los setenta, etc. El ruido que antecede el encuentro entre el escritor y el estudiante graduado imposibilita un diálogo real. Según Lorenzo, la academia debe, pues, reconsiderar su relación con ese otro al que respeta convenientemente, escuchándolo a medias, abogando por una ética profesional en aras de una perspectiva “objetiva” que, a fin de cuentas, se convierte en otra práctica opresiva, e injusta para quien desconoce las reglas del juego académico. Como observa Beverly, no basta con el reconocimiento del otro como objeto de estudio, sino como un ser autónomo que no tiene por qué suscribirse a mis valores, a mi sistema moral, a mi sentido histórico, y estético. La “objetividad” del académico no libera al “objeto de estudio,” sino que lo condena a una nueva marginalidad en donde prima la indiferencia y la falta de solidaridad. Lo que pasó con el joven aspirante a profesor fue, en palabras de Lorenzo, “un símbolo de la suerte que en el mundo académico han corrido mis años de Orígenes” (“Entrevisto” 20).

Beverly continúa explicando que lo que está en juego en el testimonio es la voluntad de sacar a la luz la verdad de un relato más abarcador: “It is what really happened, “the real thing,” truth versus lie –the big lie of racism, imperialism, inequality, class rule, genocide, torture, oppression –that is at stake in testimonio” (31). Dado que la mentira es el discurso por el cual el poder mantiene su dominio sobre la vida, y sobre el pensamiento de hombres y mujeres, el testimonio se alza en contra de la gran mentira en la que vivimos, y de la que todos participamos. En el capítulo “Los padres de Orígenes,” García Vega cita a Octavio Paz para hablar de “la mentira [que] se instaló en nuestros pueblos casi consitucionalmente”:

El daño ha sido incalculable y alcanza zonas muy profundas de nuestro ser. La

mentira posee una importancia decisiva en nuestra vida cotidiana, en la política, el amor, la amistad. Con ella no pretendemos nada más engañar a los demás, sino a nosotros mismos. De ahí su fertilidad y lo que distingue nuestras mentiras de las groseras invenciones de otros pueblos. (ctdo. en *Los años* 159)<sup>71</sup>

El escritor continúa explicando cómo esa mentira fundacional “llegó a los ceremoniales de Orígenes, con el sello del recuerdo de los padres, y el respeto a las tradiciones,” de ahí que el autor opine que la vanguardia cubana fue, también, “herencia de los padres” (158). A diferencia del líder origenista, quien había decidido resguardarse en el seno materno de la nación cubana, encarnada en Rialta (madre de Lezama), a quien Lorenzo considera también como la madre de *Orígenes*, García Vega escribió un libro en donde los orígenes de la identidad nacional, de la tradición literaria, de la dignidad y eticidad de la familia cubana venida a menos —es decir, empobrecida, desposeída de sus riquezas, y de los objetos que le proporcionaban un falso esplendor, y un linaje especial— quedaban reducidos a una ceniza disfrazada de escarcha.

En las últimas páginas del libro, García Vega afirma que,

En el camino a la relajación, hay una recrudescencia crítica de la contractura emotiva --los dragones situados en el camino hacia el tesoro--). Y esta historia de los años de Orígenes es una historia de dragones que impiden ver el tesoro, y una historia de disfraces, y una historia de marcos. (291)

A lo largo de su libro, el notario va matando esos dragones que bloquean el atisbo de ese tesoro que es la llegada de lo nuevo. Uno de esos dragones con los que el notario tendrá que pelear será la tradición. El capítulo dedicado al poeta modernista Julián del Casal es una muestra ejemplar de esa batalla que tiene que pelearse contra el fantasma de la tradición

---

<sup>71</sup> La cita original de Octavio Paz es de *El laberinto de la soledad*.

familiar, expresada a su vez en la tradición literaria. El objetivo de este desenmascaramiento es impulsar la llegada de la poesía, no como metáfora encarnada del mundo, sino como verdadera profecía.

### 2.3 Julián del Casal, Lezama, *Orígenes*: el fantasma de la tradición

Pues la poesía venía de la familia, y de la familia también venía el recuerdo de las *grandezas perdidas*, por lo que había el deber de levantar, desde la imagen, ese recuerdo que la familia exigía.

Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes*

No, Lorenzo, el verdadero tema de *Orígenes* no fue la *grandeza perdida*, sino la pobreza irradiante.

Fina García Marruz, *La familia de Orígenes*

“La opereta cubana de Julián del Casal” es el único capítulo de *Los años de Orígenes* que viene acompañado por una advertencia al lector: “Es necesario reproducir aquí el ensayo sobre Casal, publicado en el año de su Centenario, ya que sin esta opereta no podríamos avanzar por los años de Orígenes” (35). García Vega no se anda por las ramas; el título anuncia el sacrilegio. El nombre de quien fuera una de las figuras clave del siglo XIX cubano, y pilar del modernismo latinoamericano, es mancillado al aparecer junto a la palabra “opereta” –género plebeyo derivado de la ópera, caracterizado por lo inverosímil y disparatado de su trama (como la del folletín), en donde se mezclan canciones, bailes, y diálogos. “La opereta cubana de Julián del Casal” viene a ser algo así como el despliegue de los restos de la ópera importada desde España; el sueño roto de una colonia que insiste en convertir la ruina de la “grandeza perdida” en la semilla de una imagen redentora. “Por ello,” argüirá más adelante García Vega,

aunque se ha hablado del modernismo, como un estilo plantado frente a la tosca bastardad del español, se ve a su iniciador, Casal, quedando con sus melancólicos



fantasmas dentro de esos *morados estandartes con escudos de oro*, con que la Cuba colonial estaba recubierta por la pesada hinchazón de su metrópoli (*Los años 56*).

Lejos de ser el gran renovador de la expresión poética, como lo describieron José Lezama Lima, y Cintio Vitier en sus respectivos ensayos, en “La opereta cubana...” Julián del Casal es un pobre hombre que, aplastado por la tradición, se ve condenado a repetir los rituales con los que sus antepasados intentaron revivir un estilo de vida perdido.<sup>72</sup> García Vega ve en Casal lo mismo que ve en Lezama: una sensibilidad y una disposición del espíritu para iniciar una revolución en el campo artístico, seguida por una debilidad que los lleva a ocultarse. No hay liberación, sino represión, repetición de un trauma que no se trasciende, y conformismo frente a la circunstancia que creen combatir.

García Vega comienza su ensayo con una cita del libro, *El idiota de la familia* (1972), de Sartre, un estudio crítico y biográfico sobre la obra del escritor francés Gustave Flaubert. El libro de Sartre es un estudio psicológico, y sociológico en torno a la relación entre el escritor, y la sociedad que sirve de trasfondo a la obra de arte. Es también un acercamiento a la sensibilidad de un hombre que en un momento dado decide convertirse en autor. Siguiendo el modelo Sartre- Flaubert, en “La opereta cubana de Julián del Casal,” García Vega intenta penetrar en la psicología del poeta cubano, entendiendo que se trata, no sólo de la expresión de

---

<sup>72</sup> En una entrevista personal Lorenzo recuerda el momento en el que leyó por primera vez su ensayo sobre Casal en una conferencia en la UNESCO. Aquel momento marcó una ruptura formal entre él y Lezama. Sobre este momento el escritor dice: “En la conferencia estaba Lezama, y parece que se dio cuenta que con lo que decía de Casal, yo estaba entrando en rebeldía. No me dijo nada, pero entonces fue cuando sacó el poema sobre Casal en que maldijo a los que cuestionaban al neurótico precursor de Orígenes.” García Vega se refiere a la “Oda a Julián del Casal,” poema de Lezama que se convertirá en una defensa de la persona y el destino elegido por Casal. Algunos de los versos leen: “No respetaban que tú le habías encristalado la terraza/ y llevado el menguante de la liebre al espejo ... Sea maldito, el que se equivoque y te quiera/ ofender, riéndose de tus disfraces/ o de lo que escribiste en *La Caricatura...*”

un hombre, sino del modo en que el fantasma de la tradición cubana se ha expresado a través del tiempo en la voz del artista como representante de la cultura.<sup>73</sup> La cita de Sartre con la que

Lorenzo abre su ensayo se enfoca en la imposición de la memoria familiar sobre el niño:

Todo es novela, en efecto, para el niño, pero lo nuevo ya ha sido visto, nombrado, clasificado por otros; cada objeto se le presenta con un rótulo; es eminentemente tranquilizador y sagrado, puesto que las miradas de las personas mayores todavía queda rezagada en él. Lejos de explorar regiones desconocidas, el niño hojea un álbum, recuenta un herbario, hace inspección de propietario. (ctdo. en *Los años* 35)

A través del recuerdo sanguíneo, presente en los relatos, las anécdotas, y los objetos que se van traspasando de generación a generación, Julián del Casal, participa de una historia que lo trasciende y que lo compromete. A García Vega no le preocupa tanto el retrato familiar, sino el marco inamovible en donde el niño (y junto a él todo un país) queda atrapado:

---

<sup>73</sup> Sartre parte de la premisa de que la obra de arte constituye un hecho social, dado que se inserta en un momento particular para responder a necesidades, inquietudes y ansiedades de una circunstancia específica. En su ensayo *¿Qué es la literatura?* el pensador abogaba por una literatura comprometida, y hacía un llamado a los escritores a que aceptaran la responsabilidad que el ejercicio de la escritura exigía: "...al tomar partido en la singularidad de nuestra época, nos unimos finalmente a lo eterno y nuestra tarea de escritores consiste en hacer entrever los valores de eternidad que están implícitos en esos debates sociales y políticos" (11). Comprometerse significaba asumir el oficio de escritor como una responsabilidad moral, y política. Para Sartre, el escritor no tenía la opción de la neutralidad: "...es cómplice de los opresores, si no es aliado natural de los oprimidos. Pero solamente porque es escritor; porque es hombre. Tiene que vivir y querer esta responsabilidad y, para él, es lo mismo vivir que escribir, no porque el arte salva la vida, sino porque la vida se expresa en empresas y la empresa del escritor es escribir" (37-38). Si bien la idea de una literatura comprometida, como la entendía Sartre, con el paso del tiempo probó ser otra cárcel para el escritor que se veía obligado a forzar sobre su obra un sentido determinado (una misión humanitaria, una defensa sociopolítica determinada por las circunstancias históricas y espaciales en donde operaba la obra de arte), y un significado que fuera útil para la sociedad, la emergencia por redefinir la vocación del escritor está muy presente en toda la obra de García Vega, y adquiere matices particularmente políticos en *Los años de Orígenes*.

Así, el piano viejo, el que se conserva como regalo de los grandes tiempos no queda como lo melancólico de una cosa acariciada por el tiempo, sino que desde su arbitrario presente, exige, a todo lo que le rodea, la sumisión a su cursilona y anacrónica presencia. (*Los años* 42)

García vega se detiene en los objetos que se encuentran en algunas de las casas de las familias cubanas, objetos anacrónicos que encarnan un ideal estético y moral que remite a una añoranza: “matonaje de piezas que ya no ensamblan, que empieza[n] a llenar la casa, cuando el retrato del pariente que tuvo dinero, o los cuentos de una abuela que frecuentó la buena sociedad se apoderan de la atención familiar, para afirmar sus fantasmones empolvados” (42). En el ensayo “Museo Valery-Proust,” incluido en su *Crítica de la cultura y sociedad*, Theodore Adorno señala el “matiz desagradable” de la palabra museal en alemán, puesto que pone en evidencia la relación obsoleta entre un sujeto y los objetos que le rodean, objetos que son, “conservados más por consideraciones históricas que por necesidad actual” (159). Adorno incluye en su reflexión fragmentos del diario de Paul Valéry, en donde se revela la incomodidad que el museo despierta en el escritor francés: “entre las esculturas reina una confusión fría: son un tumulto de criaturas congeladas, cada una de las cuales exige que las demás no existan, un desorden organizado de una manera extraña” (“Museo” 160). A diferencia de Valéry, Casal no se siente incómodo, sino que, “acepta un espacio chillón sintiéndose familiar dentro de él” (*Los años* 45). “La tradición,” continúa diciendo Adorno, “está en contradicción con la racionalidad”, dado que “su medio no es la conciencia, sino la obligatoriedad dada e irreflexiva de las formas sociales, la presencia de lo pasado” (“Museo” 271). El fantasma de la familia se asoma como un aura, como una dimensión sagrada en donde somos meros continuadores de un orden anterior a nosotros. Casal acepta sin cuestionamientos el legado de la memoria familiar como quien acepta

el mandato de un poder abstracto, por lo que, lo que se expresa a través de Casal, como hemos advertido, no es sólo la voz de Casal:

Pues ya lo hemos dicho, ese mundo de objetos que Casal recoge bajo la mirada de los mayores, no puede radicarse como peregrino acontecer de su biografía, sino, casi como la estructura en que los escritores cubanos de su clase sostuvieron sus afirmaciones y sus búsquedas. (*Los años* 54)

En resumidas cuentas, el Casal descrito por García Vega es un poeta sin profecía. Y es ese el punto central de “La opereta cubana de Julián del Casal,” y es ahí en donde debemos hallar la relación entre Casal, Lezama, y *Orígenes*.

En una de las cartas dirigidas a su hermana Eloísa, Lezama afirmaba que los proyectos editoriales dirigidos por él constituían el “tercer estado poético de Cuba” (Lezama, *Cartas a Eloísa* 256), tras los dos individuales conformados por José Martí (1853-1895) y Julián del Casal (1863-1893). Martí, por un lado, se ofrecía como un testimonio vivo en donde convergían los ideales de la pobreza, la virtud y el sacrificio. El vacío que venía a llenar el poeta Apóstol no era meramente un vacío cultural, sino un vacío nacional-existencial. Como afirma Ponte, José Martí es, para los cubanos: “uno de los elementos, es aire imprescindible... Es aire y todo el resto es literatura, autores, y el aire está por encima de éstos, está más allá, no puede compararse una cosa y la otra...” (*El abrigo* 110-112).<sup>74</sup> Julián del Casal, por otra parte, venía, no a *llenar* el vacío cultural y existencial de una época, sino a *encarnarlo*, y a cubrirlo con un torrente de excesos. Seudónimos, máscaras japonesas, trajes raros: Julián del Casal es el primer habitante de esa Cuba secreta que heredarán más tarde los origenistas, quienes, según García Vega,

---

<sup>74</sup> Ver *Julián del Casal, o los pliegues del deseo*, de Francisco Morán para un estudio completo de la poética de Casal.

procedían de una línea casaliana “expresada a través de un mundillo familiar donde se respiraba la nostalgia de la antigua grandeza perdida,” y en donde prevalecía el deseo de querer, a toda costa, “mostrarse como encarnando los valores de una extraña aristocracia pequeño burguesa” (*Los años* 126). En palabras de Ponte:

Del mismo modo en que él (Casal) intentó vivir como un poeta, los escritores origenistas trataron de vivir, medio siglo después y en una Cuba tan imposible como aquélla, como gente de letras. Trataron de dar forma a sus vidas, trabajarlas desde afuera de manera que fueran distinguibles.<sup>75</sup> (*El libro* 98)

Es Casal quien logra hermanar los polos opuestos del origenismo, pues incluso Piñera, anti-burgués declarado, sentía gran fascinación por el gesto modernista del poeta de *Nieve*. Según Rojas, Piñera estaba más cerca del “*patriotismo débil* de Casal que de la mística patriótica de Martí” (*Motivos* 335). Para los origenistas, Casal era una sombra luminosa, un manantial en medio del desierto cultural que sofocaba hasta el espíritu más noble de la isla; su gracia los alcanzaba, y los redimía. No obstante, ante el abismo que traía consigo el presente, los origenistas decidieron repetir el gesto casaliano: en lugar de imaginar un futuro mediante la creación poética, decidieron prestar su voz para revivir un estilo de vida. Este moverse hacia un pasado idealizado en la memoria de la nación entrañaba, no sólo un rechazo al presente, sino una anulación del futuro.

---

<sup>75</sup> García Vega hace una crítica del modernismo similar a la que había hecho Octavio Paz que, aplicada al caso de Cuba, saca a relucir los vicios de una cultura obsesionada con los juegos de ocultamiento: Leemos en *Cuadrivio* (1965): “El modernismo es una pasión abstracta, aunque sus poetas se recrean en la acumulación de toda suerte de objetos raros. Esos objetos son signos, no símbolos: algo intercambiable. Máscaras, sucesión de máscaras [...] Su amor desmedido por las formas redondas y plenas, por los ropajes suntuosos y los mundos abigarrados, delata una obsesión: no es el amor a la vida, sino el miedo al vacío el que profiere todas esas metáforas brillantes y sonoras” [...] Movimiento condenado a negarse a sí mismo porque lo único que afirma es el movimiento, el modernismo es un mito vacío, un alma deshabitada, una nostalgia de la verdadera presencia” (14, 96).

En las páginas de *La familia de Orígenes*, García Marruz corrige a Lorenzo por su selección de palabras al hablar de lo que caracterizó la experiencia origenista: “No, Lorenzo, el verdadero tema de *Orígenes* no fue la grandeza perdida, sino la pobreza irradiante” (70). De este modo, Marruz sustituye la queja de una elite resentida, por la voluntad (la virtud) de sacrificio y de resignación del pueblo cubano. La aclaración de la origenista cumple un propósito específico, pues no debemos olvidar que cuando García Vega escribe su testimonio, el origenismo ya se ha consagrado como la estética nacional de la revolución cubana. El gobierno exige amablemente (a cambio de premios y reconocimientos) resignación y estoicismo a los intelectuales, llamados a contribuir al Bien común de la Revolución. Echando mano del universo poético orquestado por Lezama, el estado ha comenzado a idealizar y a romantizar la pobreza (la miseria) que se ha instalado en Cuba a partir de la revolución, y la ha tildado favorablemente de “irradiante,” una pobreza que es la prueba de la dignidad y la entereza de lo cubano. Este proceso de canonización de *Orígenes* ya había empezado con la publicación de *Lo cubano en la poesía* (1958), y *Ese sol del mundo moral* (1975), ambos de Cintio Vitier. Allí el origenista se encargaría de acercar la experiencia origenista a la experiencia revolucionaria, creando una ilusión de continuidad:

La Revolución cubana, sin que faltaran los obtusos y miméticos de siempre, hizo visible esa invisibilidad. Reveló, por ejemplo, como en un inesperado negativo, que Casal y Lezama sólo habían evadido una realidad detestable en aras de fundar una imaginación deseable para la futuridad de la patria. (*Ese sol* 102)

Naturalmente, el testimonio de García Vega, lejos de todo estoicismo, será considerado como un delirio muy poco cubano, una pataleta de exiliado. En sus escritos sobre Casal, Vitier y Lezama defienden a quien, ante sus ojos, ha sido injustamente maltratado por la crítica cubana:

“Nuestra crítica –tan absurda y municipal para juzgar el hecho poético – se contentaba con representarlo como un afrancesado más o cualquiera” (“Julián del Casal” 77-78). En una línea similar, Vitier argüirá que “esa atmósfera importada y esas influencias discernibles, especialmente la de Baudelaire, son ya sangre y carne suyas, ganancias vivas de su sensibilidad...” (*Lo cubano* 294-5). Pero en donde aquellos ven autenticidad, y originalidad, García Vega no puede ver más que represión, ocultamiento, negación del yo humano, y exaltación del yo idealizado de la nación expresado a través de la memoria familiar. Convertido en espectro, y en cómplice de la institucionalización del recuerdo, el autor concluye que Julián del Casal no pudo abrirle ningún reverso a su circunstancia.

Sabemos que en la obra del autor la palabra reverso tiene un matiz muy singular. En sus diarios *Rostros de reverso* (1976), García Vega se hunde en la psicología del cubano y de su cultura, para sacar a la luz la esterilidad del pensamiento en una isla que vive aferrada al pasado. El triunfo de la revolución no es sino otra prueba del equívoco de esa cultura que, ansiosa por hacerse de un lugar en la historia, apuesta por un futuro mesiánico que se revelará como otra forma de inmovilidad histórica, o en palabras de Hanna Arendt, “movimiento irresistible” (38), esto es, un movimiento que rebasa las capacidades humanas de todo hombre y de toda mujer, por lo que no puede y no debe ser resistido.<sup>76</sup>

Mientras que Lorenzo va en busca de la parte más íntima, más humana del escritor, Lezama y Vitier sólo se acercan a la “figura” del Casal poeta; ambos se enfocan casi exclusivamente en su técnica, estilo, e influencias. De hecho, Lezama sólo menciona una vez al

---

<sup>76</sup> En su libro, *On revolution*, Hanna Arendt destaca la transición de la palabra “revuelta” a “revolución”; este movimiento de lo político a lo astronómico, indica un cambio en la conciencia del sujeto, lo que da paso a una eventual manipulación por parte de aquellos que instigan a la revolución, haciendo notar que se trata de algo incontrollable, superior a las fuerzas, argumentos, y circunstancias de sus opositores. Ver el primer capítulo, “The meaning of Revolution,” (12-48).

padre de Casal, pero esta única mención no pasará desapercibida ante la mirada de García Vega. Y es que Lezama encuentra, nada más y nada menos, que la libreta de esclavos que llevaba el padre de Casal: “Es un libro de balance de grandes dimensiones. El padre de Casal lo usaba para apuntar la lista de sus esclavos. Casal va colocando sobre las páginas ya ocupadas, recortes de periódicos, cosas de su gusto” (67). Entre esas cosas de su gusto se encuentran poemas y referencias a Rimbaud, además de otros poetas que Lezama describirá como, “la peor pacotilla hispanoamericana” (“Julián del Casal” 68). Curiosamente, Lezama no se detiene en este dato, sino que pasa rápidamente a comentar los gustos tempranos del poeta. Se asombra, por ejemplo, al descubrir la buena intuición literaria de Casal al atesorar los versos de un Rimbaud desconocido en aquel momento. Ante el silencio de Lezama sobre la libreta en donde se llevaba cuenta de los esclavos, el crítico Ben A. Heller propone en su ensayo “Alteridad, sexualidad y nación en Julián del Casal,” una serie de preguntas que intentan resolver este vacío crítico:

¿Estará sugiriendo Lezama que la poesía de Casal se erige encima de una historia en extremo cruel, que no sería posible esta poesía refinada y burguesa sin las injusticias del pasado? ¿O es la poesía casaliana un intento de redimir esa historia sangrienta, no olvidándola ni tapándola, sino creando de ella algo más noble, un palimpsesto que, al descifrarlo, haría tales injusticias menos probables en el futuro? (47).

Lezama confiesa haber sentido, “una extraña fruición” al ver un documento de Casal, “no estudiado aún por ningún crítico” (“Julián del Casal” 67). Evidentemente, Lezama reconoce el valor de este hallazgo, es decir, no sólo reconoce su valor literario —el hecho de que Casal usara el libro para delinear una suerte de mapa literario—, sino que reconoce también su valor social e histórico, pero no se extiende en ello. No le corresponde. Como poeta Lezama se limita a hablar



sobre el hecho poético que constituye Julián del Casal, y deja el campo abierto para que los críticos ahonden en el hecho social que sirve como telón de fondo a la obra del poeta.

Esta indiferencia de Lezama entraña una diferencia fundamental entre maestro y discípulo. Nótese que Lorenzo no le pone reparos a Casal por ser afrancesado, o por expresar en su obra el hastío que le producía su época. Lo que no puede tolerar el notario de los años de *Orígenes* es el empeño de Casal por querer regresar a la Cuba en donde las familias respetables llevaban libretas de esclavos:

Porque Casal, eligiendo su destino con la máscara del Conde Camors, no pudo abrir ningún reverso en su circunstancia. Se lo impedía la acartonada gravitación de su clase, incapaz, pese a su funambulesca condición de payasos que giraban en torno a los ricos, de irrumpir, con la violencia de algo vivo, en aquellos que trataba de mimetizar ... porque lo impedía la fría cerrazón de esas familias venidas a menos, cuya mirada, aunque surgiendo de un fabuloso aquelarre de solemnidades destartaladas y de tiriteras titiriteras convicciones, tenía sus raíces, en la sórdida mezquindad de una pequeña burguesía afanosa de reconquistar la riqueza de los negreros, cuatreros, o comerciantes, que fueron sus antecesores.

(*Los años 56*)

Esto explica la selección de poemas que hace García Vega al hablar de Casal, en comparación a la selección hecha por Lezama y Vitier. Por un lado, Vitier se empeña en mostrar cómo el hastío que siente el poeta le ayuda a crear paisajes imposibles en el contexto en el que escribe. Su fidelidad al arte, y a su expresión poética lo salvan de la esterilidad del paisaje cubano. Vitier trae a colación, por ejemplo, versos de *El Arte* y *Mis amores*: “El alma grande, solitaria y pura/ que la mezquina realidad desdeña,/ halla en el Arte dichas ignoradas”; “Amo el

bronce, el cristal, las porcelanas/ las vidrieras de múltiples colores,/ los tapices pintados de oro y flores/ y las brillantes lunas venecianas.” El crítico propone que el hastío del poeta es un arma de combate,

en la batalla secreta, oculta, de la expresión ... Casal, si no asume la realidad, asume hasta sus últimas consecuencias la irrealidad... Todo su exotismo, es, desde luego, un modo de ocultarse (y toda ocultación es de raíz sagrada), pero ocultarse no es huir, sino replantear la batalla en otro terreno. (*Lo cubano* 297)

Por su parte, Lezama aprovecha su ensayo para establecer los vínculos entre la poesía de Casal, la de Baudelaire, y la de Rubén Darío. Habla, por ejemplo, de la “delicada fauna” (74) que Casal ha sabido capturar en su verso con más destreza y honestidad que Darío, quien estaba un tanto obsesionado con los juegos de agua y los pavos reales. El objetivo de Lezama es presentar lo novedoso, y lo original del poeta cubano:

No era que Casal no hubiese acudido a la cita con Baudelaire armado de valiosos atributos. A la deliciosa síntesis que ofrecía Baudelaire, Casal podía responder con una síntesis sanguínea igualmente deliciosa. ... Sus contemporáneos, gráficos y groseros, sólo lo distinguen cuando se disfraza con babuchas orientales, o cuando adopta la vestimenta del eterno huérfano. Su *síntesis sanguínea* ofrecía unos contrastes ejemplares: exquisitos neuróticos, místicos, cardenales, viajeros vascos, padres arruinados. Asegurado así, puede llegar, como Baudelaire, armado de sus métodos, a los mismos resultados: hastío, ronda de la muerte, porosa voluptuosidad, secretos. (énfasis mío, 77)

Lezama habla de la ejemplaridad de la “síntesis sanguínea” del poeta, es decir, de su genealogía, linaje, y familia. Casal tiene los elementos necesarios para triunfar en el campo

literario; la hermosa decadencia de su clase le permite recrear paisajes, viajes, ruinas exquisitas. Nada más alejado de la perspectiva de García Vega, quien centrará su análisis en los poemas que reflejan la imposición del recuerdo familiar en la expresión “tensa y fría” de su obra.

El verso que más se repetirá en “La opereta cubana de Julián del Casal,” será uno tomado del poema *Autobiografía*: “guardo cual hostia blanca en cáliz cincelado/ la purísima fe de mis mayores.” Casal, huérfano y esclavo del recuerdo y de la voluntad de sus antepasados, hace pacto con el ritual, se esconde detrás de sus máscaras, intenta dejar el nido, pero termina siempre regresando a la casa de los mayores. García Vega también incluye el poema de Casal *La Reina de la Sombra*, dedicado a su madre, para mostrar cómo el poeta confunde el dolor de la ausencia del ser querido con la nostalgia de un estilo de vida perdido: “Tanto es esto así, que la ternura materna llega a encarnar en una artificiosa deidad del modernismo –La Reina de la Sombra –que el poeta ofrece a Darío” (41). El autor rescata también fragmentos de *Día de Fiesta*, en donde, “la abrumadora pesadez de *los morados estandartes y escudos de oro*” (44) confinan a Casal dentro de los límites de una circunstancia que no le corresponde. Pero acaso lo que más irrita a García Vega es la representación del artista que hace Casal, como alguien que merece glorias, y una “*mágica corona de laurel*” (45). Leemos un fragmento del poema de Casal, *Rimas*, en *Los años de Orígenes*:

Y entre el humo del incienso que fingía el desplome de las columnas, entre la voz del órgano que parecía descender de las alturas celestes, entre el sonido de las campanillas que prologaba los deleites de éxtasis y entre los perfumes delicados que emanaban de los trajes femeninos, la *imagen del artista*, envuelta en claridades apoteósicas y coronada por los laureles de la gloria, parecía surgir en la memoria de los fieles, sonriendo agradecida a todos, por aquel homenaje,

desde las alturas de la inmortalidad. (énfasis mío 45)

Lezama finaliza su ensayo “Julián del Casal” proponiendo la alegada frustración del proyecto poético de Casal, como una condición necesaria para aquel que vive en un más allá del tiempo: “Y que una frustración puede ser voluntaria, por situarse con un salto elástico fuera de las circunstancias. Puede ser involuntaria... Lo primero será siempre una virtud. ... ¿No veis en la frustración de Casal, en su sacrificio, el cumplimiento de un destino armonioso? (“Julián del Casal” 99). García Vega contestará a la pregunta de Lezama con un rotundo No, y culminará su ensayo con una invitación:

Puede quedarnos como enseñanza para su Centenario: títeres, piezas funambulescas, enormes zonas del destartalo, quedan entre nosotros, como restos de un pasado oprobioso y lamentable, sepamos, con la iluminación con que hemos podido reconocerlas con motivo de este Centenario, alejarlas también de nuestro vivir, aceptando con todos sus riesgos, que ellas no pueden formar parte de un fabuloso tapiz, ni de ningún juego mágico, y de que, denunciando la elección que hagamos para conquistar la cristiana dignidad de la pobreza, dependerá el liberarnos definitivamente de esas fuerzas oscuras que han tenido para nosotros el rostro de lo desvencijado y de lo roto. (59)

Lezama habla de la voluntad de Casal. La frustración toma la forma de una virtud, en tanto implica una renuncia a participar de lo mundano del presente, para así instalarse en el reino de lo posible y de lo eterno. Para García Vega la decisión que tomó Casal es la evidencia de un fracaso que hay que superar. Las palabras que elige el escritor para culminar su ensayo son claves: reconocer, aceptar, arriesgarse, denunciar, elegir, liberarnos.

En las páginas finales de *Los años de Orígenes*, el escritor anota “la dificultad y la

tensión que implica, bajo una circunstancia como la nuestra, el no acabar enterrándonos con nuestros fantasmas” (337). Salir del fantasma, moverse de la historia, no en un salto elástico que parezca mágico, sino al confrontar el paisaje que nos interpela para superarlo definitivamente. El salto propuesto por Lorenzo es un salto moral que nos ha de llevar al tiempo de la fe. “Es difícil,” confiesa García Vega, “abandonar el tiempo de la circularidad, y afrontar el tiempo de la fe. Lezama, y la mayor parte de los origenistas, no pudo dar ese salto. Es difícil culparlos” (*Los años* 337).

La imagen del círculo, metáfora del mundo, persiste con terquedad en la obra de Lezama. Esta tentación del tiempo circular alcanzó también a Lorenzo quien, como recordamos, escribía en su primer poema, “Variaciones”: “Quiero seguir en círculos creciendo.” El movimiento de la espiral nos recuerda al “Narciso” del poema de Lezama quien luego de tanto aletear, “fugó sin alas.” Pero la tentación del círculo fue superada por Lorenzo, quien muy pronto se trasladaría a las zonas del destaralo, y de lo roto.

Lejos de Casal, pero aprovechándose de la poética de Lezama, será la misma revolución cubana la que verá esta recreación del tiempo circular en la literatura como un avalo a sus posiciones ideológicas. Es precisamente en el exilio, fuera del tiempo circular y habitando un no-lugar, en donde Lorenzo logra reconstruirse a sí mismo. Mientras el hombre que vive en el tiempo circular aspira a recrear esa imagen poética que recurre a través de la palabra, el hombre que ha decidido abrazarse al tiempo de la fe tiene la necesidad de crear, de hablar, de escribir y de vivir, no para que el mundo *recurra*, sino para provocar que éste finalmente *ocurra*.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> García Vega nunca deja de cuestionar su proclividad al círculo. Leemos en *Collages de un notario*: “O sea, yo siempre me he estado moviendo al recorrer un círculo, pero como ha sido, siempre, el mismo círculo el que he recorrido, entonces ha resultado que, al final, es como si nunca me hubiese movido. Soy el que se mueve inmóvil. O soy el inmóvil que se mueve sin salir de lo mismo ... ¿Hasta cuándo voy a recorrer el mismo círculo? O, ¿cuándo voy a empezar

### 2.3 Poéticas del No: derecho a la marginalidad

Porque la fuerza del discurso dominante, y de las representaciones que expresa, reside en imponerse a todos, incluso a aquellos a los que califica de inferiores, y un minoritario que intente romper este régimen de evidencias y este orden discursivo encontrará la oposición no sólo de los dominantes, sino de la mayoría de los dominados, cuyo consciente e inconsciente han sido moldeados por las estructuras de la dominación.

Didier Eribon, *Una moral de lo minoritario*

Y es que la marginalidad no es un hecho abstracto. La marginalidad es lo concreto de todos estos sucesos, y como tal tiene un reverso, un reverso que se manifestó en los años de Orígenes, y un reverso que se agrava al relatar los años de Orígenes.

Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes*

Difícil tarea la de liberarse de un discurso que nos mimetice tanto que ya no puede reconocerse como discurso, sino como lo *real*. Entramos al mundo precedidos, y escoltados por un orden simbólico que se expresa, *naturalmente*, en las costumbres y tradiciones de un grupo, comunidad, pueblo, o país. Lo que se perfila como el alma, o el espíritu de una nación, forma parte de ese “régimen de evidencias” cuya misión consiste en delinear un modelo de conducta que prefigure la personalidad, los valores, y hasta los gustos de sus ciudadanos. El sujeto marginalizado acepta su lugar dentro del grupo con el cual se (des) identifica, dado que ha sido sometido a un proceso de dominación que puede llegar a confundirse con un proceso de asimilación voluntaria.

De entre todas las expresiones artísticas, la literatura es la que más se presta a la manipulación por parte de los discursos de la ideología dominante. Ya lo advertía Sartre en su ensayo sobre la literatura comprometida: “Nunca ha amenazado a la literatura un peligro tan grave: los poderes oficiales y oficiosos, el gobierno, tal vez las mismas alta banca y gran industria, han descubierto la fuerza de la literatura y van a utilizarla en propio provecho” (37).

---

a crecer recorriendo el círculo?” (140).

Dado que el lenguaje es propenso a la mentira, el escritor que no quiera ver su obra convertida en un medio por el cual se expresa el poder, tendrá que crear, dentro del lenguaje, una nueva lengua de resistencia.

En su libro *Isla sin fin*, Rafael Rojas dedica uno de los capítulos a “La diferencia cubana,” refiriéndose al discurso que contradice el “metarrelato que postula un sujeto, el Sujeto Blanco, Masculino, Heterosexual Católico o Marxista, cuyos valores históricos legitiman los discursos y las prácticas hegemónicas de las élites nacionales” (105). La nación existe en la medida en que un grupo afirma su existencia. No se trata de un fenómeno espontáneo, natural, “sobrante inesperado,” como sugería Lezama, sino que se constituye como exigencia tras el reconocimiento de una falta. La carencia histórica se convierte en un peso muerto insoportable, un deber incumplido, y una culpa que debe ser compartida por todos. Podemos inferir que cuando en su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* Lezama habla del mito que falta y de los modos en que podemos “dar” con ese mito, se refiere a la nación ausente. Preocupado por esta falta, que es una falta ontológica del ser cubano, Lezama decide construir un universo poético en donde se afirma la nación como esencia poética, como un secreto que sólo puede ser revelado por el poeta. Si bien esta decisión implica una resistencia y un rechazo a lo que es la nación en el presente, en tanto afirma una relación ontológica entre el sujeto y la nación, Lezama participa de la retórica afirmativa de la cultura que cree necesario reproducir ciertos valores morales que sirvan para tallar el alma y el cuerpo de la nación.

Si tomamos como acierto el señalamiento de Rojas de que “Las naciones se hacen modernas cuando trascienden el ritual afirmativo de su identidad” (*Isla* 105), tendremos que concluir que entre los poetas de *Orígenes*, Piñera y García Vega son los únicos escritores modernos que cuestionan, y critican el alegado espíritu de la nación. Siguiendo el planteamiento

esbozado por Didier Eribon en su libro *Una moral de lo minoritario*, las poéticas de la negación (Piñera), y del reverso (García Vega) deben ser consideradas como operaciones minoritarias dentro del origenismo, en tanto quiebran el régimen de evidencias, y el ritual afirmativo de aquellos que se conciben, ante todo, como entes nacionales.

Antonio José Ponte continúa el diálogo iniciado por Rojas respecto a la tradición negativa de la literatura cubana en *El libro perdido de los origenistas*:

Los libros del No son amargos porque han sido hechos con las raíces más amargas de la tierra. ... En ellos esa tierra, ese país, se burla de sí mismo, se maldice e injuria y olvida un poco de sí en la burla y en la ofensa. (112)

La literatura del No es una literatura desgarrada, una herida abierta de la que emana el odio, y el resentimiento, pero también la fe, la voluntad de diálogo y de reconciliación. Sartre decía que si bien nunca había creído que se pudiera hacer buena literatura con malos sentimientos, también lo era que “los buenos sentimientos nunca se dan por adelantado; es preciso que cada uno los invente a su vez” (Sartre 38-39). Desde su exilio en Madrid, García Vega escribe en sus diarios, *Rostros del reverso*: “Parece que casi siempre se escribe con el odio. En verdad, no sé qué cosa sería escribir con el amor” (136). Para el escritor que lo ha perdido todo, “las raíces amargas” se convierten en la materia prima del relato. Pero estas raíces, o “malos sentimientos,” no se erigen como un fin; el acto de escribir acarrea una afirmación, una fe, una voluntad de trascendencia, aún cuando lo escrito se llene de “no” por todas partes.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> En una entrevista con Carlos Aguilera, García Vega reacciona a la pregunta de si la suya debe ser considerada como parte de la tradición negativa de la literatura cubana: “¿Literatura del no? ¿Tradición cubana del no? Ahora no puedo opinar sobre eso. Quizás en otro momento, pero ahora no. Ahora, después de *El oficio de perder*, siento que debo esperar. ¿Esperar? No sé; quizás otra cosa se me aparecerá, pero no sé lo que pueda ser. ¿Dónde me ubicaría dentro de la literatura cubana? No sé, hace tantos años que soy un apátrida, que no sé. Decirte otra cosa sería inventarte una respuesta para salir del paso. En “La patria albina,” *Cubaencuentro*, 16 de



Uno de los hitos literarios de esta tradición negativa es el poema de Piñera, “La isla en peso” (1943), en donde se nombran personajes, sensaciones, y paisajes ignorados por los escritores de la época, que no podían sino reproducir la imagen que el discurso dominante había hecho de lo cubano, y que se proponía, “desglosar la moral cubana en sus virtudes,” entendiendo a Cuba, “como una civilización nacional, al estilo de Francia o Italia, España o Alemania” (Rojas, *La isla* 115). De ahí que Cintio Vitier, Fina García Marruz, y Gastón Baquero, entre otros, calificaran “La isla en peso,” como un poema muy alejado de la tradición literaria cubana. En efecto, el poema de Piñera se alejaba de la tradición, no así de la realidad cubana. El problema no era que “La isla en peso” escamoteara la realidad del país, su paisaje humano, y su estado anímico, sino que, al representar abiertamente esa realidad, Piñera traicionaba la mirada origenista.<sup>79</sup> Lo que anunciaba “La isla en peso” era, a fin de cuentas, la posibilidad de representar a la isla desde otro lugar. Cuba dejaba de ser la isla noble, blanca, heredera legítima de una historia común con el viejo continente europeo, para convertirse en una antilla más, bastarda, negra, bárbara.

Al comparar el poema de Piñera, con el poema de Lezama, “Noche insular: jardines invisibles,” publicado con apenas dos años de diferencia, nos acercamos a dos Cubas radicalmente distintas. La isla propuesta por Lezama es una ínsula lejana, mítica, etérea:

Su vago verde gira  
en la estación más leve del rocío

---

septiembre, 2005.

<sup>79</sup> En *La familia de Orígenes*, García Marruz arremete en contra de algunos versos del poema de Piñera, “La isla en peso”: “...llama a su pueblo “tan joven.” Pero no éramos tan jóvenes, y desde luego, sabíamos definir [...] Lezama siente la soledad como posible centro de irradiación; a la isla, rodeada de luz por todas partes, Virgilio vuelve su soledad aislamiento (“la maldita...), un poco dentro del *huit clos* sarteano” (66).

que no revela el cuerpo  
 su oscura caja de cristales.  
 El mundo suave despereza  
 su casta acometida,  
 y los hombres contados y furiosos  
 como animales de unidad ruinosa,  
 dulcemente peinados sobre nubes.

Ingrávida, pero contundente, la isla de Lezama asciende a las alturas. El poeta intenta atrapar con la palabra esa isla que se mantiene como uno de los misterios católicos.<sup>80</sup>

La isla piñeriana sigue un rumbo muy distinto: es una piedra inamovible, sembrada de raíz en esa “maldita circunstancia del agua por todas partes”:

Mientras los muchachos se despojaban de sus ropas para nadar  
 doce personas morían por comprensión.  
 Cuando a la madrugada la pordiosera resbala en el agua,  
 en el preciso momento en que se lava uno de sus pezones,  
 me acostumbro al hedor del puerto,  
 me acostumbro a la misma mujer que invariablemente masturba,  
 noche a noche, al soldado de guardia en medio de los sueños de los  
 peces.

“La noche insular...” lezamiana va en busca de un secreto. El poeta intenta descifrar la materia de ese sueño despertado que es la isla. En el poema de Piñera la isla es un hecho

---

<sup>80</sup> En su libro, *Everything in Its Place: The Life and Works of Virgilio Piñera*, Thomas Anderson sugiere que el poema de Piñera, “Vida de Flora,” es una caricatura del poema de Lezama “Muerte de Narciso” (42).

ineludible, una presencia concreta, hedionda, sudorosa, que acorrala al poeta por todas partes. Si bien Lezama era fácilmente criticable por ser elusivo, su versión de la isla no resultaba ofensiva. A lo sumo se trataba de una isla impenetrable, herméticamente sellada y en espera de un espíritu elevado que pudiera descifrarla. La isla dibujada por Lezama podía provocar desconfianza, pero la isla retratada en los versos de Piñera provocaba pánico, pues traía el caos, no a la isla que ya era caótica, sino al discurso ordenado, encrático (Barthes) de la nación.<sup>81</sup>

En *Suite para la espera*, publicado cinco años después de “La isla en peso,” hallamos la mirada negadora de aquel joven que, con apenas 18 años se convirtió, “en la promoción más violenta de su generación” (Vitier, *Lo cubano* 523). La isla presentada en *Suite* está al descampado, abierta a la violencia de una noche de horrores cubistas en donde todo emerge nervioso, tenso, acalambrado. El poeta no está ahí para traer la armonía, o para ordenar el paisaje, sino “para orinar la noche/ para despistar los lagrimones de la niña...” (*Suite* 36). Triste, tenebrosa, cursi, sombría, infantil, *Suite para la espera* toma un rumbo contrario al trazado por *Orígenes*, cuya expresión no pudo trascender sus ansiedades identificatorias, es decir, su necesidad de ser ella también espejo, y proyección del Yo idealizado de la nación. “La división del cuerpo,” decía Rojas refiriéndose a la nación, “debía superarse por medio de una poderosa identidad del espíritu” (*Isla* 107). En su ensayo “Sobre la dialéctica de la identidad,” compilado en la *Dialéctica negativa*, Adorno señala que “A la totalidad hay que oponerse convenciéndola de la no-identidad consigo misma que ella niega según su propio concepto” (143). *Orígenes* buscaba la identidad consigo misma, por lo que tenía que recurrir a un discurso afirmativo en donde se validara como la parte verdadera de una nación desmentida, y en ruinas. Las poéticas

---

<sup>81</sup> Ver, “El discurso encrático de la ideología”, en *El placer del texto* de Roland Barthes: “El lenguaje encrático (el que se produce y se extiende bajo la protección del poder) es estatualmente un lenguaje de repetición; todas las instituciones oficiales de lenguajes oficiales son máquinas repetidoras...” (67).

negadoras, engendradas desde su núcleo, son proposiciones de lo no-idéntico: “La identidad estética viene en auxilio de lo no idéntico, de lo oprimido en la realidad por nuestra presión identificadora” (7)<sup>82</sup>, continúa Adorno, esta vez desde las páginas de su *Teoría estética* (1969). La función del arte es negar la identidad forzada de la realidad empírica, y traer a la luz identidades no idénticas, *desasimiladas*. Las poéticas de los anti-origenistas trabajaban con esa presión identificatoria, convocando su parte no idéntica, mostrando en un primer plano el modo en el que opera la ideología dominante, vista ahora desde su reverso.<sup>83</sup>

García Marruz ha dicho que *Orígenes* era una gran familia y que como tal, admitía distintas voces dentro de su núcleo: “una familia no supone miembros idénticos, sino diferencias en torno a un centro común” (*La familia* 12). Dice de Piñera, por ejemplo, que le recuerda, “a esos chicos que hay en las familias que no se parecen ni al padre ni a la madre” (66). Posiblemente la escritora origenista no tenía ningún otro referente de padre y madre que ese “Sujeto Blanco, Masculino, Heterosexual Católico o Marxista” (Rojas), que es, por unanimidad discursiva, la imagen más exacta del cubano. No obstante, García Marruz acoge en su regazo a Piñera, quien tras un exilio intermitente de 10 años en Argentina, regresó para celebrar el

---

<sup>82</sup> Tomado de la red: *Teoría estética*:  
<<(http://www.diseño.unnoba.edu.ar/wpcontent/uploads/AdornoTeoria-estetica.pdf >>

<sup>83</sup> En su libro *Los nuevos años de Orígenes*, Arcos señala que, “Se habló mucho en Cuba, entonces, de la crítica negadora, de la tradición del no (Ponte), pero, más allá de lo pertinente de esta polémica dentro de un contexto tan afirmativo (por incesante exclusión), lo que ocurrió fue un saludable o perverso —da lo mismo— desvío enorme (creador) que no ha cesado hasta hoy ... Esta profunda crítica no supone, simplemente, un discurso motivado por un resentimiento o rencor pueril o malintencionado, toda vez que el autor se incluye como participante activo y orgulloso de la aventura origenista, sobre la que no duda en volver a transitar en un hipotético eterno retorno, como reitera en el colofón del libro. Incluso, su relación primordial con el Maestro, Lezama, está mediada por su admiración y por su amor. Este libro tiene mucho de viaje reminiscente (descenso a los inferos de la conciencia), de desesperada búsqueda de un sentido y de una identidad perdidas, de revelación de los peligros que acechan en todo proceso de formación, o en toda, casi inevitable, relación de dependencia con una tradición heredada y con un medio hostil. (228-229)

nacimiento de una nueva Cuba: “Elegí sin vacilar la Revolución por ser ella mi estado natural. Siempre he estado en Revolución permanente. Yo, como miles de cubanos, no tenía lo que tenían unos pocos...”. (Espinosa, *Piñera* 217). El gran negador parecía de una cubanidad mucho más estable, concreta y afirmativa que la de Lorenzo:

Lo de García Vega era distinto. No lo imaginamos escribiendo, como hizo Virgilio cuando Girón, un poema “A los muertos de la patria.” Virgilio sufrió mucho, pero tenía una raíz cubana no tocada por las fuerzas de la negación, que le permitieron resistir y morir sin dejar el país. (68)

Marruz establece una relación directa entre las “fuerzas de la negación” y el exilio, dejando entrever la vara con la que juzga a Lorenzo. El exilio viene a ser la fuerza desidentificatoria, y por ende, el espacio desde donde se reforzará la crítica a la nación. El reverso de García Vega y la negación de Piñera, conforman un contra-núcleo, una orilla si se quiere, una suerte de muralla invertida que permite la entrada de una sensibilidad y de una expresión alternativa a la ofrecida por la cultura oficial. Ambas poéticas, pues, participan de la tradición de la literatura menor en Latinoamérica; tradición que conforma un contra canon frente a la literatura dominante, de corte nacional.

### **Lorenzo García Vega, escritor menor**

En la contraportada de *El oficio de perder* aparece el nombre de Lorenzo García Vega junto a los de Roberto Arlt, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández, y Virgilio Piñera, considerados como los mayores exponentes de la “tradición negativa” de la literatura latinoamericana. Esta corriente literaria se corresponde con las llamadas “literaturas menores,” según los postulados teóricos esbozados por Deleuze y Guattari en su libro *Kafka, por una*

*literatura menor* (1979). Se trata de una tradición comprometida con la creación de una expresión nueva (una expresión límite-línea de fuga) que desestabilice la imagen del mundo que ha sido construida por la ideología dominante, representada a su vez por las literaturas mayores, o establecidas. La obra del escritor menor encarna, y expresa, una comunidad y una sensibilidad futuras, quebrando de este modo el orden discursivo sostenido por las clases dirigentes, encargadas de perpetuar un sistema que valide y justifique su poder. Lo futuro, en este caso, no sólo denomina lo que no existe en el presente, sino lo que permanece oculto, sometido a un espacio de invisibilidad por las fuerzas de dominación. La escritura menor pone en un primer plano la crisis del sujeto marginalizado, mientras establece las condiciones necesarias para que eso que permanece como potencia reclame su plena existencia. “Sólo el menor es grande y revolucionario” (43), afirman Deleuze y Guattari, refiriéndose a las ventajas enunciativas de una literatura que busca una expresión futura que sea capaz de generar nuevos lenguajes y nuevos contenidos.

Si bien nos hemos enfocado, en este y el capítulo anterior, en las diferencias entre Lezama y García Vega, es importante recordar que fue el Maestro el primero en inculcar una moral de lo marginal, y de lo minoritario en el joven escritor. Es decir, que a pesar de haber sido la figura central de una generación, de un movimiento, de una cosmovisión poética, Lezama fue, ante todo, un escritor marginal. Y es este Lezama, precisamente, el que García Vega intenta rescatar en las páginas de su testimonio. En el capítulo “Con un toque de reverso,” uno de los capítulos más difíciles y emotivos, se nos narra la historia de un Lezama pobre, humillado, castigado por el poeta convertido en periodista, Gastón Baquero, quien a partir de la revolución había adquirido un alto puesto en la Dirección de Cultura, puesto que usó en más de una ocasión para atropellar a Lezama, quien dependía de Baquero para tener, o no tener un “miserable

puestecito” en la Dirección de cultura. Para García Vega, “la pobreza de Lezama y las vicisitudes de Lezama, fueron sentidas como la pobreza y las vicisitudes de quien era un maestro, y de quien expresaba una cubana conciencia ética” (280), conciencia ética que resultaba minoritaria en relación a la “nueva moral” cubana: “Por lo que la marginalidad de Lezama fue sentida como un reto, y como un heroísmo” (*Los años* 281). A lo largo de *Los años de Orígenes* el narrador insiste en que *Orígenes* fue, o “debió ser la expresión de una revolución que pareció llegar a ser, que casi llegamos a tocar, y que como tantos espejismos cubanos, nos volvió a dejar en un peor descampado” (274). Al quedar atrapado en la imagen barroca, esto es, al negarse la posibilidad del auto análisis, Lezama terminó devorado por su propia expresión que era la voz de la represión. De ahí que, aunque Lezama fuera un escritor marginal, con una conciencia y una moral de lo marginal, al ponerse la máscara barroca terminó afirmando la tradición, la cultura, la ceguera nacional que no se critica, sino que se afirma. Es decir, que no siempre lo marginal se traduce en lo negativo-negador, o “menor,” según los postulados de Deleuze y Guattari.

Además de socavar nociones de identidad y de cultura, la literatura menor deslegitima el propio ejercicio de la escritura como sistema ordenador y productor de sentido. En lo fundamental, lo que niegan estos autores es el principio de representación en la literatura. La palabra que se concibe como espejo de lo real, no es más que una construcción discursiva cuyo fin es prolongar el orden social y el control político. La misión del escritor es crear una palabra nueva, un lenguaje que trascienda su etapa inicial de imitar, representar, y reproducir el mundo, a fin de introducir nuevas preguntas desde donde confrontar la legitimidad de las formas que anteceden a la conciencia creadora del ser.

El caso de Macedonio Fernández resulta ser el más emblemático en este sentido,

sobretudo si tomamos en cuenta su obra más importante, *Museo de la novela de la Eterna* (1967), novela en donde la categoría de lo posible, y de lo irreal, desplaza las categorías de lo establecido.<sup>84</sup> La Eterna, que es la amada, y que es la ausencia que genera el relato, (que puede leerse también como lo poético que sustituye a la nación, o a lo político) existe como potencia animadora de tramas y de universos llamados a descentrar todas las bases de la existencia del escritor y del lector, que de pronto se ve inmerso en el universo íntimo del primero, ahora proyectado en una serie de personajes alegóricos que remiten tanto al orden político-social, como al orden sentimental, y anímico, del autor. Este nuevo modo de integrar en un mismo plano la crisis del sujeto (Macedonio), y la crisis del estado, (procedimiento minoritario, según Deleuze y Guattari) obliga al lector a reconsiderar su relación con lo real (el mundo regido por la política), con el fin de determinar cuánto de lo que catalogamos como “universo íntimo” no es sino una extensión del poder absoluto que ejerce el estado sobre nosotros. Como advierte Elena Vinelli:

la poética macedoniana desaloja al lector ingenuo, habituado a ver, en el referente, la verdad de lo que está leyendo. Macedonio propone otra relación entre lector y ficción... : que el lector no alucine, sino que la ficción produzca en él un efecto de incertidumbre y de irrealidad. (ctdo. en *Cesgos, cesuras, métodos* 155).

“Es muy sutil”, dice Macedonio en su *Museo*:

---

<sup>84</sup> Noé Jitrik ha comentado esta relación entre el principio de la representación de cara a la escritura de una novela que se concibe como “posible.” Leemos en *La novela futura de Macedonio Fernández*: “...negación de la Literatura, ese sistema que conocemos, pero más aún, negación de su principio fundamental, la verosimilitud, que no puede sino engendrarla [...] Macedonio no lo dice con todas sus palabras, pero autoriza a suponer que la verosimilitud como creencia, como ideología, como pensamiento inclusive, engendra, lo que él mismo llama “novela mala”, o sea “Obra” en el sentido tradicional” (55, 59).



muy paciente, el trabajo de quitar el yo, de desacomodar interiores, identidades. Sólo he logrado en toda mi obra escrita ocho o diez momentos en que, creo, dos o tres renglones conmueven la estabilidad, unidad de alguien ... la mismidad del lector. Y sin embargo, pienso que la Literatura no existe porque no se ha dedicado únicamente a este Efecto de desidentificación, el único que justificaría su existencia... (36)

Quitar el yo es tan difícil como crear la obra de arte. De hecho, podemos decir que para Macedonio es justamente la remoción del yo lo que constituye una verdadera intervención artística, puesto que la obra de arte exige la retirada de cualquier otro ego que no sea el suyo, dado que el Yo del artista es extensión del Yo supremo e idealizado de la Nación que afirma su yoicidad a fuerza de exclusiones.

García Vega hallará en Macedonio a un apasionado interlocutor del montaje, y de la escritura como acto terrorista, desecha desde sus orígenes, y encaminada a la recuperación de eso aún no nombrado, aún no habitado, aún no experimentado. Lo posible como desbancamiento de lo real es, para ambos, un principio moral que deviene en una estética del fracaso. Lo impuro, lo inacabado, lo que existe sólo como proceso, permite explorar esas zonas del destartalo cubano, jugar con los restos de una identidad rota, y poetizar la pobre y estéril circunstancia de Miami. La invención de una Playa Albina no es un acto de negación, o idealización, sino una interpelación al paisaje, un modo de franquear los límites de lo tangible. La escritura del collage es parte del compromiso del escritor que traspone una realidad sobre otra, sin privilegiar ninguna, exponiendo los restos de la imagen. Si la misión de la literatura nacional es ordenar el mundo, crear metáforas que remitan a la integridad del ser, y a su relación íntegra con el estado, el collage viene en auxilio de lo no-idéntico, (Adorno) al proponer que lo

único real es el montaje.

La relación que el cubano establecerá con Macedonio es similar a la que sostiene con el escritor polaco, Witold Gombrowicz, exiliado accidentalmente en Argentina por más de 20 años. No obstante, si con Macedonio hay una afinidad en términos de forma, y de contenido (escritura de límites y restos), la afinidad con Gombrowicz tiene que ver más con sus posiciones en torno a los poderes institucionalizados representantes de la cultura oficial. Además, la situación del polaco, quien tuvo que hacerse de una lengua propia, mascullando un español que se resignifica por el influjo del polaco, y del francés, y quien vivió en la pobreza, desempleado la mayor parte del tiempo, y despreciado por la elite literaria porteña liderada en aquel entonces por Borges, le hacía pensar en su propio destino errante. Gombrowicz era la encarnación del escritor como un ser irremediamente exiliado, desertor hasta de su propia sombra, y con una certera vocación por la inadaptación. La novela- manifiesto que mejor encarna su ideal de la Inmadurez, *Ferdydurke*, publicada originalmente en polaco en el 1937, y en español en el 1947, fue traducida por Virgilio Piñera, quien durante su estadía en Argentina se encargó de tender puentes entre estos dos escritores y *Orígenes*.<sup>85</sup> Tanto Macedonio, como Gombrowicz, llegaron hasta las páginas de la revista vía Piñera, quien también facilitó la publicación de los textos de Rodolfo Wilcock, y Adolfo Obieta, hijo de Macedonio.<sup>86</sup> Como apunta Adriana Kanzepolsky, durante los años de *Orígenes* América Latina contaba con dos grandes productores culturales: México y

---

<sup>85</sup> Piñera fue el director del comité de traducción elegido por Gombrowicz. Dicho comité se reunía en el café Rex, en Buenos Aires. La traducción fue, desde el principio, una aventura experimental.

<sup>86</sup> Piñera publica sus “Notas sobre la literatura argentina de hoy,” en el 1947, en las páginas de *Orígenes*. Un año antes, en el otoño de 1946, Gombrowicz había publicado en la revista su cuento “Filifor forrado de niño.” En el 1948, Macedonio publicará su “Psicología del caballo de estatura ecuestre; una novela para nervios sólidos.”, y más tarde aparece el “Monólogo de Alejandro”, de Rodolfo Wilcock.

Argentina. El origenismo ortodoxo estaba más en contacto con la agenda cultural mexicana, mientras que los heterodoxos, Piñera y García Vega, se identificarían más con la escena del sur.<sup>87</sup>

En el prólogo de *Ferdydurke*, el autor confiesa que su novela es, “un acto de mi lucha personal con la forma” (20), y procede a desplegar un argumento político y filosófico en torno a lo Inmaduro, en oposición a la Adulterez. Gombrowicz emprende una batalla en contra de la Forma, definida por él como todo aquel pensamiento que deviene ideología, tradición, escuela, fórmula que termina por devorar el espíritu humano, impidiendo su natural evolución, y restringiéndolo a las normas de conducta social establecidas por la burguesía. La Adulterez será, pues, una convención social que atenta contra el desenvolvimiento del espíritu humano. Participar de ese mundo implica renunciar al yo, entregar nuestras fuerzas y talento a un sistema que sólo ve en el sujeto una potencia productora de capital:

¿no veis que vuestra madurez exterior es una ficción y que todo lo que podéis expresar no corresponde a vuestra realidad íntima? ... Si no lográis juntar de algún modo más estrecho esos dos mundos, la cultura será siempre para vosotros un instrumento de engaño. (16-17)

La Forma es el enemigo de todo, pero sobretodo del artista cuya obra debe ser siempre el proceso y el resultado de una liberación.

Deleuze y Guattari organizan su estudio crítico-teórico de las literaturas menores a partir de una serie de reflexiones que toman de los diarios de Kafka respecto a lo que éste llama “las

---

<sup>87</sup> La afinidad con las poéticas más excéntricas, y más afines con su espíritu vanguardista, y con su gusto por el (lo) absurdo no le impidió a Piñera ser crítico respecto a lo que estaba pasando en la escena del Cono Sur. La ciudad de Buenos Aires, habitada en aquel momento por las tres deidades: Macedonio, Jorge Luis Borges, y Xul Solar, también tienen límites que superar. Sobre esto, véase su provocadora nota sobre el tantalismo argentino, publicada en *Orígenes*.

literaturas pequeñas” (Kafka 130). De acuerdo a la lectura hecha por Deleuze y Guattari, las tres características de la literatura menor (literaturas pequeñas) son: “la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, [y] el dispositivo colectivo de enunciación” (31). El escritor menor escribe en la lengua del poder. La falta de identidad (de identificación) entre el escritor menor y la lengua en la que escribe, produce una literatura reveladora, y hasta profética, pues pone de relieve lo que callan (lo que no pueden escuchar) las literaturas dominantes. Cuando García Vega habla de una escritura del reverso, está invocando la trama que se desarrolla a la sombra de la cultura oficial. Al traer a la superficie una subjetividad marginalizada, el problema individual presentado por el autor se conecta con la política, convirtiéndose así, no ya en el problema de uno solo, sino en el problema de un colectivo que no está siendo representado, y que de hecho, resiste y resiente la representación. Kafka habla de las “alianzas literarias” (130), al plantear su argumento en torno a la persistencia de las literaturas pequeñas en relación a las literaturas “mayores”:

La memoria de una nación pequeña no es menor que la de una nación grande. De ahí que asimile más a fondo el material del que dispone. Sin duda dará ocupación a menos historiadores de la literatura, pero la literatura no es tanto un asunto de la historia literaria como un asunto del pueblo, y por esta razón se conservará de un modo, si no tan puro, mucho más seguro. Porque las exigencias que la conciencia nacional, dentro de un pueblo pequeño, plantea al individuo, traen consigo que cada uno deba estar siempre dispuesto a conocer la parte de la literatura que ha caído en sus manos, a conservarla, a defenderla en cualquier caso, aunque no la conozca ni la conserve. (*Diarios* 129)

A propósito de esto, Deleuze y Guattari señalarán que “lo que el escritor dice

completamente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo” (30).<sup>88</sup> O como sugiere Eribon, incluso si los dominados defienden el discurso de los dominantes, puesto que su psiquis ha sido moldeada por las estructuras de dominación. Y aquí volvemos a la figura del escritor como testigo, como escucha y voz de un sector que aún no se reconoce como tal, dado que ha sido sometido a un sinnúmero de exclusiones, privándole incluso del derecho de reconocerse a sí mismo como comunidad. Esto guarda relación con los comentarios de Beverley, quien define el testimonio como la voz pequeña de la historia, una voz solitaria, que, no obstante, abarca múltiples voces: “It speaks to us as an “I” that nevertheless stands for a *multitude*. It affirms not only a singular experience of truth in the face of grand designs of power, but truth itself as singularity” (énfasis mío 27).

Dado que la conciencia nacional del oprimido está siempre en peligro, amenazada por los parámetros de la literatura dominante que actúa como cómplice de las clases dirigentes, lo que se produce en su seno tendrá una amplia repercusión dentro de su reducido círculo. Se trata de una literatura solidaria, comprometida con la afirmación de subjetividades nuevas que el escritor invoca a través de su escritura. Podemos decir, pues, que la literatura menor es siempre profética, en tanto el escritor actúa como “vidente y oyente” (Deleuze, *Crítica* 17), impulsado a buscar una palabra nueva que adelante la llegada de ese tiempo futuro. Los silencios de las literaturas mayores toman la forma del balbuceo en las literaturas menores. A esa torpeza, a esa gran incapacidad de reproducir un discurso que imite a la imagen del mundo, Kafka llama “falta de talento.” El escritor menor no puede reproducir un discurso ordenado. De hecho, su relación

---

<sup>88</sup> En su libro, *La comunidad inoperante*, Jean-Luc Nancy escribe sobre el “comunismo literario”: “la comunidad, en su infinita resistencia a todo lo que quiere acabarla (en todos los sentidos de la palabra), significa una exigencia política irreprimible, y que esta exigencia exige a su vez algo de la literatura: a saber, la resistencia de nuestra resistencia infinita” (95).

con el discurso y con el lenguaje está fundamentada en la desconfianza. Las palabras son pequeños recipientes de la verdad, cómplices de un sistema que pretende ofrecer una imagen nítida del mundo. El escritor menor está en “desventaja,” y es a partir de esa escasez de talento que el escritor (que no es nunca un Maestro) logra producir una obra original, pues introduce un nuevo registro, y una nueva perspectiva desde donde examinar la realidad.

*Los años de Orígenes* es el testimonio, la voz de una conciencia oprimida que busca apelar, no a los historiadores ni a los críticos que ya han pactado con el relato oficial, sino a otra conciencia, a la gran conciencia del pueblo pequeño que el escritor ha comenzado articular en su libro, pueblo éste que se ha comenzado a manifestar en algunas de las cartas que el autor recibe en Miami, y que decide incluir en su libro. En el capítulo, “Vieja y nueva moral,” hallamos un fragmento de una carta de Raúl Sentenat (uno de los jóvenes a quienes va dedicado el libro), dirigida a Lorenzo:

Lorenzo: recibí tu carta. Siempre en tus cartas me preguntas por mis estudios, quiero que sepas que me siento asqueado con todo lo que representa la universidad. La universidad lo que hace es prepararlo a uno para entrar a formar parte de la demencia colectiva de la sociedad... Yo he optado por ser fiel a mí mismo, a mi visión: esto es lo único que uno tiene, el único modo de realizarse y trascenderse. (*Los años* 110-111)

No es de extrañar que escrituras como las de Macedonio, Gombrowicz, y García Vega tengan una gran impronta autobiográfica, dado que para ellos el acto de la escritura es un paso en pos de la creación de un Yo futuro que existe sólo como proceso. Hay que escribir para convocar, y crear alianzas, para crear una comunidad nueva, una comunidad que, desde el futuro, retome el camino que ellos comenzaron.

## 2.4 El lector posible

Yo no haría estas afirmaciones si no fuera para estimular al lector joven a mantenerse en un ejercicio defensivo contra la impresión naufrágica del yo en la muerte corporal. Sígueme, pues, lector: yo busco “una” eternidad que aún no se buscó, aunque tan fuerte como en mí hubo el Deseo, en otros faltó la esperanza y la noción de un camino.  
Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*

Seguir el descamino es difícil si uno se lo propone. Pero encontrar a un descaminado que ignora esa falsedad monstruosa que es el camino es casi imposible. Y sin embargo: helo aquí.  
Rogelio Saunders, “Cuerdas para Lorenzo”

En el prólogo de *Ferdydurke* Gombrowicz le agradece a “un grupo de decididos y fervientes partidarios ... en su mayoría gente joven” (15) que emprendieron junto a él la aventura de traducir su novela al español. La curiosidad, y la apertura de estos jóvenes se opone a la indiferencia institucional: “ni *Ferdydurke* ni yo hemos entrado de lleno en la literatura oficial polaca” (15). Tras aceptar el posible fracaso de su gesta literaria, Gombrowicz se aferra a un horizonte desconocido y promisorio: “Dudo mucho que mis razones serán compartidas por los maestros consagrados de ambas literaturas, pero fijo mis esperanzas en los maestros que están por nacer” (21). De este modo, el escritor se ata a una conciencia futura. Quien ha puesto su fe en la Literatura, y no en el juicio de los hombres, entiende que su obra no es sólo suya, sino que es parte de un pensamiento vivo que debe ser retomado, refinado, criticado, y continuado por otros. Al apropiarse, o más bien, al involucrarse en lo futuro, el escritor se compromete en el presente con una obra que le trasciende. La idea de una comunidad futura, y de la literatura como la responsable de su advenimiento, aparece también en la reflexión que hace Sartre sobre el compromiso literario:

Si este universo no es verdaderamente la ciudad de los fines que debe ser necesario por lo menos que sea una etapa hacia ella; en pocas palabras, es necesario que sea un devenir y que se le considere y presente siempre, no como una masa aplastante que soportamos, sino desde el punto de vista de lo que dejamos atrás en nuestra marcha hacia esa ciudad de los fines. (82)

La relación entre el escritor menor y el lector que lo descubre, es decir, un lector también menor, es una relación íntima y arriesgada, en donde lo que se corrobora es una suerte de soledad compartida. Esta relación está basada en el reconocimiento de lo propio, en el otro. Sólo que eso “propio” ha dejado de ser mío/suyo, y ha pasado a ocupar otra categoría que podríamos denominar como “lo propio universalizado.”<sup>89</sup> El escritor menor intenta fundar un diálogo en el que el Yo hablante logre trascenderse a sí mismo, para poder atender a la voz del Otro que ya está en mí, no como proyección narcisista, sino como una presencia idéntica en donde se revelan, simultáneamente, ambas partes. En *Los signos en rotación* (1965) Octavio Paz explica esta dinámica desidentificatoria, cuyo fin es la identidad plena de lo Uno y de lo Otro:

El crecimiento del yo amenaza al lenguaje en su doble función: como diálogo y como monólogo. El primero se funda en la pluralidad; el segundo, en la identidad. La contradicción del diálogo consiste en que cada uno habla consigo mismo al hablar con los otros; la del monólogo en que nunca soy yo, sino otro, el que escucha lo que me digo a mí mismo. La poesía ha sido siempre una tentativa por resolver esta discordia por medio de una conversión de los términos: el yo del diálogo en el tú del monólogo. (315)

---

<sup>89</sup> En el ensayo, “La literatura y la vida”, Deleuze habla del momento en el que surge un “Yo” que ocurre sólo en la tercera persona: “la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee de poder decir Yo” (13). Ver también el concepto de “Lo neutro,” desarrollado por Maurice Blanchot.



El Yo que no escucha al Otro ocupa el lugar del Tú que sí atiende a la necesidad que el Otro expresa. En su *Museo de la Novela de la Eterna*, Macedonio, esboza un argumento similar:

La Realidad y el Yo, o principalmente el Yo, la persona (haya o no mundo) sólo se cumple, se da, por el momento altruístico de la Piedad (y de la complacencia) sin fusión, en pluralidad. El acto no instintivo de la Piedad, reteniéndose el lúcido discernimiento de pluralidad, sin confusión del Otro con el Nosotros, es la finalidad del Haber Algo, del Mundo, y es lo sólo ético: ser otro todavía en el hacerlo todo por otro. (9)

Pero el Otro, el lector futuro no es sólo el lector que no existe en el presente, sino el lector desconocido, el lector posible que existe, como el escritor, en una zona marginal en relación a su circunstancia social, cultural, e histórica. En un ensayo titulado, “Gombrowicz en Argentina,” el escritor argentino Ricardo Piglia explica la posible relación entre el autor polaco y Macedonio Fernández:

En cuanto a Macedonio Fernández habría que decir que es el único escritor argentino con el que [Gombrowicz] realmente se encuentra. De hecho Macedonio es el primero que da a conocer un texto de Gombrowicz en español. En 1944 publica en su revista *Los papeles de Buenos Aires*, el relato "Filifor forrado de niño" de *Ferdydurke*. ¿Se habrán visto Macedonio y Gombrowicz? En aquellos años los dos vivían aislados, en pobrísimas piezas de pensión, seguros de su valor pero indecisos sobre el futuro de sus obras. En más de un sentido eran, el uno para el otro, el único lector posible. Se puede suponer casi con seguridad que Macedonio leyó *Ferdydurke* porque aparecen referencias a la novela en uno de sus papeles inéditos. Y en cuanto a Gombrowicz era sin duda el

único lector posible del *Museo de la novela de la Eterna* el único, quiero decir, a la altura del proyecto macedoniano [...] Arlt, Macedonio, Gombrowicz. Arlt, Macedonio, Gombrowicz. La novela argentina se construye en esos cruces (pero también con otras intrigas).<sup>90</sup>

Piglia llega a una conclusión similar a la presentada por Kafka en su reflexión sobre la memoria de las literaturas menores y la creación de acciones (alianzas) literarias (*Diarios* 130). La tesis de que la novela argentina se construya en estos “cruces,” es decir, en los encuentros (entrecruzamientos) posibles entre tres escritores marginales, de difícil acceso, tres voces inadaptadas y revolucionarias llamadas a crear las condiciones necesarias para que una comunidad futura emerja, dice mucho sobre la intensidad de estas alianzas literarias que ocurren en las orillas de la cultura.

La relación entre este escritor menor y su lector se basa en la necesidad y en la solidaridad recíproca; relación que para Sartre es intrínseca al compromiso literario:

El acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra... Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y del lector. Sólo hay arte por y para los demás. (68)

“El escritor más solitario,” dice Jean-Luc Nancy en *La comunidad inoperante*, (1986): no escribe sino para el otro. Aquél que escribe para lo mismo, para sí mismo, o para lo anónimo de la masa indistinta, no es un escritor) [...] porque hay comunidad hay literatura: la literatura inscribe el estar en común, el estar para el otro y por el otro. (80)

---

<sup>90</sup> El texto de Piglia aparece publicado en la web: <http://www.literatura.org/wg/wgpigl.htm>

Por su parte, en su ya clásico libro, *Feeling and Form* (1953) Susanne K. Langer arguye que toda obra de arte tiene un público, y un intento social (intento de comunicación): “(for instance, when a prisoner in exile composes poetry in his own tongue, not knowing whether it will ever reach an understanding ear)” (392). Continúa, Langer, explicando los efectos de la obra de arte difícil, que aparece como un exceso, y que tarda en “hacer amigos”:

Even a person who produces a work so unfamiliar, so difficult and original that he has no hope of meeting with intuitive understanding from his fellows, works with the conviction that when they have contemplated it long enough the intuition of its import will come. [...] even while the public recoils under the shock of his confounding and estranging presentation, there will be those who do perceive, at once, the commanding organic form of the work as a whole, and suspect the great emotive vision which be evident if they were not staggered by the excessive novelty of its projection; that consequently the most serious and competent judges will contemplate it long enough to transcend its “shocking” character and find it lucid. (392)

Y es para ese público que tiene que sobrepasar el gran inconveniente de la incomprensión, y la falta de apertura de la mayoría, ese público que existe en el justo momento en el que perciben, ese instante en el que ven lo que el artista ha visionado para ellos.

Una mayor audiencia no garantiza una mayor repercusión. Si la obra de arte es un llamamiento, y una intervención, basta entonces con que un lector, uno sólo, responda al

llamado del escritor.<sup>91</sup> En sus *Diarios Kafka* detalla las condiciones que generan una actitud militante, posible sólo en las “pequeñas literaturas” (129). Explica, por ejemplo, cómo la falta de modelos nacionales en una literatura pequeña, “mantiene apartados de la literatura a los totalmente incapacitados” (129). La literatura pequeña pasa a ser entonces una literatura exclusiva, reservada para una nueva elite. La escasez de recursos –tradicción literaria, modelos nacionales, talento– que caracteriza a las literaturas pequeñas, fortalece su capacidad creativa, y organizativa. “Es la literatura la que produce una solidaridad activa” (30), dirán a propósito de esto Deleuze y Guattari, trayendo a colación estas alianzas, comunidades que se articulan a partir de las “acciones literarias.” No es de sorprender, pues, que el escritor menor inicie una relación con ese lector que sabe, no abunda, desde las mismas páginas de su obra.

En las primeras páginas de *Collages de un notario* (1993), García Vega interpela al lector, y lo hace desde el resentimiento y la frustración, al incorporar en su relato la falta de distribución, circulación, y recepción que sus libros han tenido: “Ayer, me dijo Marta, que ocho libros de mis años de Orígenes fueron comprados por algunas bibliotecas de esta Playa Albina, donde ahora vivo” (2). Marta Linder, esposa de Lorenzo, y empleada del sistema de bibliotecas de Miami, le advierte a su esposo que antes de ordenar ejemplares de *Los años de Orígenes*, la biblioteca ya había pedido dos ejemplares de *Rostros del reverso* que nadie ha sacado aún: “Están nuevecitos, sin tocar [...] yo voy a sacar uno de ellos para que, al menos, parezca que alguien lo ha leído” (2). Pues resulta que si nadie saca los ejemplares de *Rostros del reverso*, entonces nadie mandará a pedir *Los años de Orígenes*. A cada libro le corresponde su propia soledad. Cada libro interpela al mismo lector: el inexistente, el improbable, el presentido que no

---

<sup>91</sup> En palabras de Sartre: “...toda obra literaria es un llamamiento. Escribir es pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo he emprendido por medio del lenguaje...” (71).

llega, pero que está en alguna parte, esperando su conquista.

En otra ocasión, esta vez en la contratapa de su libro *Poemas para penúltima vez* (1989), García Vega cita al poeta francés, Raymond Roussel para volver sobre el mismo tema: “sólo se deben escribir y publicar aquellos libros, que, como lectores, tratado hemos inútilmente de encontrar. O dicho de otra manera, que soy frustrado lector que escribe y publica sus libros no leídos.” El lector ideal es el lector-escritor-creador que asume el riesgo de la lectura imitando el gesto del escritor que ha asumido el riesgo de la escritura. Lorenzo se despide de su lector haciendo una broma sobre su pobre existencia: la suya como escritor sin lector, y la del lector que aún no ha encontrado al escritor: “Pero, basta de tonterías! Sólo, mi propósito es jugar a la penúltima vez: es decir, volver a publicar dos libros desconocidos, y publicar otros dos libros que, también, serán nunca leídos.”

Macedonio también se burla de su condición de escritor desde las páginas de su *Museo*, en donde anticipaba el rumbo de su novela: “... si algún libro costó trabajo, fue éste, y yo creo que todo el arte es labor y muy ardua. Pero sé que me aguarda una personalísima inmortalidad compensatoria: Pasarán las generaciones de lectores de vidriera y nadie comprará” (14). La obra de arte difícil es la obra que no se vende, y la única que puede ostentar el fracaso como una prenda digna, pues ha logrado espantar al lector “de vidriera.” La suya, continúa el escritor argentino, es una novela, “que hará fracasar el reflejo de evasión a su lectura, pues producirá un interesamiento en el ánimo del lector que lo dejará aliado a su destino –que de muchos amigos está necesitado” (14).

Ante la pregunta de Espinosa, “¿A qué tipo de lector te diriges cuando escribes?”

Lorenzo ofrece una respuesta ejemplar:

Me dirijo a un lector que todavía no existe, y al cual yo tengo que contribuir a

crear, en lo que pueda: el lector albino. O sea, algo así como un lector que ya vive en un paisaje extraño, y que, por saberse como tal, no busca ya ninguna imposible raíz, ni ninguna imposible vuelta a una Ítaca inexistente, sino que acepta su desarraigo como rizoma al que hay que recorrer y recorrer. Y esto, aunque la cosa solo consista en dar vueltas y vueltas alrededor de un solar yermo donde está tirada una colchoneta vieja. Y es que, frente a ese miedo del que efectivamente hablo, quizá la única divisa que puedo encontrar es aquella expresión de Vallejo: Absurdo, sólo tú eres puro. (“Entrevisto” 27)

La descripción del lector es una declaración de fe. El lector no existe. No obstante, este lector inexistente tiene un nombre específico: es el “lector albino,” un ser sin raíz que sabe que no existe tal cosa como una raíz, y que, por lo tanto, no está preocupado por inventarse ninguna raíz. Este lector, continúa Lorenzo, “ya vive en un paisaje extraño,” pero en vez de patelear contra ese límite que puede llegar a ser un paisaje extraño, decide recorrerlo, buscarle sus entradas, sus salidas, tramarle combinaciones inesperadas, manipularlo hasta convertirlo en poema. Después de todo, ¿por qué idealizar lo que se puede desarmar?; ¿por qué vivir tratando de juntar los pedazos de una imagen rota, en vez de agarrar esos pedazos y construir nuevas formas, anti-formas que nos acerquen más a ese momento de la *desidentificación*, y por ende, a la apertura del (de lo) Otro? ¿No es eso, acaso, lo que busca el escritor albino cuando se sienta a contemplar esa colchoneta-amiga abandonada en un terreno baldío? Ese objeto inútil y absurdo, que devendrá experiencia poética, será lo único que le dará un sentido (un sentido que es también un sinsentido) y un propósito a su vida. García Vega denomina estas instancias literarias, que son también momentos importantes en su existencia, en tanto forman parte de su experiencia estética, y del fenómeno de la creación que le acompaña siempre, como: “paisajes

destartalados,” o “anti-visiones,” concepto que el autor toma del artista Robert Smithson, a quien cita en su libro, *Espacios para lo huyuyo* (1993):

La reconstrucción en palabras, en un lenguaje ‘ideal’ de lo que los ojos ven, es una hazaña emprendida en vano. ¿Por qué reconstruir lo que los ojos no pueden ver? Demos forma efímera a las perspectivas desunidas que envuelven una determinada obra de arte y desarrollemos una especie de antivisión’ o ‘visión negativa. (73)

Se trata de abolir una forma, un lenguaje, una estructura secreta que domina el pensamiento, una conducta, un modo de interpretar la realidad. Abolir al lector de vidriera, destruir sus pretensiones de sentido, de identidad y de semejanza, para que nazca el lector posible. La descripción de este lector termina con una consigna vanguardista tomada de un poema de César Vallejo. Luego de hablar de la colchoneta, el entrevistado habla del miedo, y aunque no especifica a qué se le tiene miedo, podemos concluir que se trata de una sensación extrema de extrañamiento, el momento del sin sentido, en donde el autor se encuentra solo, mirando una colchoneta que ya no es una colchoneta sino lo Otro que se impone sobre eso que hemos etiquetado como lo real, para demostrar que lo único verdadero es la experiencia estética. La belleza de lo absurdo es lo que mueve también a Macedonio a escribir su novela: “A ti, existas o no, dedico esta obra; eres, por lo menos, lo real de mi espíritu, la Belleza eterna” (25).

La idea de esta comunidad fundada a través de la expresión menor del escritor, tiene resonancia con algunos de los postulados que Maurice Blanchot esboza en su estudio, *El libro que vendrá* (1959), en donde define la palabra profética como: “una dimensión de la palabra que compromete a ésta en una serie de relaciones con el tiempo mucho más importante que el mero descubrimiento de ciertos acontecimientos venideros” (87). No se trata de adivinar el futuro,

sino de comprometerse en el presente con *eso* que aún no podemos ver, preparar el terreno para que *eso*, ocurra: “La palabra profética anuncia un imposible porvenir, o bien hace del porvenir que anuncia, y justamente porque lo anuncia, un imposible que no se sabría vivir y que debe trastornar todas las referencias firmes de la existencia” (87). Blanchot habla de los profetas en el desierto, y cómo desde ese espacio que es una renuncia de todo otro espacio, y de toda concepción de tiempo, la voz profética que, siendo en sí misma, “el Afuera mismo, el peso y el sufrimiento del Afuera” (90), derrumba de golpe todo lo que estaba antes. “La palabra profética es pesada,” continúa Blanchot, “Su gravedad es signo de su autenticidad,” pero ese peso que es la prueba de su validez, de su contundencia, pero sobretodo, de su necesidad (la necesidad de que sea), es lo que condena al profeta al destierro, y al resentimiento de sus pares, pues su voz “despierta en nosotros el espanto, la audición, y el recuerdo del desierto” (87). Por eso, aunque la palabra profética sea, “originalmente diálogo” (91), su destino es siempre el de la soledad.

## 2.5 De *Orígenes a Diáspora(s)*: la llegada de los jóvenes

La salud como escritura, como literatura, consiste en inventar un pueblo que falta.  
Guilles Deleuze, “La literatura y la vida”

A finales de los años noventa, mientras García Vega se ganaba la vida cargando bolsas en un supermercado *Publix* de Miami, el pueblo que faltaba se encontró, de pronto, en las páginas de aquel libro desbocado en donde, “la historia encontraba su reverso, y aparecía en él un tono idóneo para contarla” (Ponte “El más exiliado”). Lejos del origenismo, lejos de una poesía que quería redimir, en vez de revelar, enfrentados a la revolución, ya no como promesa, sino como farsa, era posible leer *Los años de Orígenes* desde la conciencia que exigía su autor. Carlos M.



Luis resume este encuentro entre el escritor maldito, y sus lectores futuros:

Un buen día, aunque ya entrado en años y autor de varios libros indispensables para los que quieran leer en serio, Lorenzo es descubierto por un grupo de jóvenes cubanos. Ocurrió en Cuba, algunos años atrás y en plena feria del libro, donde la editorial Monte Ávila llevó obras suyas que fueron mágicamente robadas por una serie de poetas que sabían de él a pesar de las censuras del régimen. Y entonces sucedió que todos esos laberintos, sin los cuales Lorenzo dice que no se quiere morir, confluyeron en escritores que más tarde habrían de formar ese grupo de *Diásporas* que hoy en día anda suelto por Europa.

(“Lorenzo” 30)

Conformada por los poetas Rolando Sánchez Mejías, Carlos A. Aguilera, Pedro Marqués de Armas, Ricardo A. Pérez, Rogelio Saunders, Ismael González Castañer, y José Manuel Prieto, el proyecto editorial de corte neovanguardista emprendido por *Diáspora(s)* buscaba, “revindicar la existencia y validez de formas discursivas atípicas en la poesía cubana” (Idalia Morejón). El grupo de *Diásporas* había comenzado a visibilizarse desde el 1993, no obstante, el primer número salió en el 1997. La revista, que circulaba marginalmente en los circuitos literarios del país, proponía un discurso crítico basado en “la dinamitación de un pasado literario con vistas a construirse un lugar independiente de enunciación, y en el terror como estrategia de auto- representación, y de lectura del imaginario nacional” (Morejón). *Diáspora(s)* estaba irremediabilmente marcada por *Orígenes*, con quien sostendría una relación centrada en el ajuste de cuentas.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> En este sentido, *Orígenes* actúa como la “comunidad absoluta”, descrita por Nancy como “el mito”, “la fusión total, no de los individuos”, sino de “la voluntad de la comunidad que el mito representa” (71). Ver *La Comunidad Inoperante*.

En el capítulo “Vieja y nueva moral,” García Vega habla de los “jóvenes castristas cubanos” que “se han formado bajo un régimen burocrático y carcelario,” jóvenes obligados a creer en el castrismo “para poder obtener un título universitario” (100). Jóvenes que han aprendido el juego de la política, y que han entendido las ventajas de adoptar una nueva moral, para poder ser ellos los celadores, los encargados de llamar al orden acusando a los detractores del régimen, aunque esto signifique traicionar sus propios ideales, gustos, o creencias. Estos jóvenes, expertos en la simulación, son, en palabras de García Vega, “lo que nos llevó a dejar nuestro país, para entrar en este exilio sin rostro” (*Los años* 105). Estos jóvenes de la Cuba castrista sirven de contraste a los jóvenes diaspóricos, quienes han optado por darle la espalda a las demandas de la conciencia revolucionaria y meterse de lleno en lo revolucionario de una expresión poética abiertamente desidentificada de la nación.

En su ensayo, “Olvidar Orígenes,” Rolando Sánchez Mejías dice que los escritores cubanos de su generación le deben a *Orígenes* la idea “del Libro como vastedad, como metáfora que encarna el mundo. Antes de *Orígenes* no contábamos con dicha tradición” (“Olvidar a Orígenes”). Sánchez Mejías ve en *Orígenes* el principio de una acción literaria que busca alejarse de los “realismos” que “identifican la escritura con un sistema homogéneo de signos que tienen exacta correspondencia en un lugar bien delimitado con el rótulo REALIDAD.” La poética de *Orígenes*, a pesar de sus limitaciones, (ontológicas, metafísicas, católicas dirían Piñera y García Vega), abrió el camino para un desaprender eso REAL que se había convertido en la gran limitación del quehacer poético:

Es como si esas escrituras nos hubieran dejado una materia protoplasmática desde la cual es posible continuar escribiendo ...Me refiero a los fragmentos que uno podría articular, de las singularidades que uno podría aprehender en

relación activa con dichas escrituras. (“Olvidar a Orígenes”)

A diferencia de los origenistas, para los escritores de *Diáspora(s)*, “la poesía no es ya la fundación del ser por medio de la palabra de la boca, como sostenía Heidegger, sino por el contrario, un “trabajo” con los restos, con los desechos” (Díaz, “De la casa del ser al callejón de las ratas”). El escritor ya no es el guardián de la cultura, sino un obrero, un trabajador que hace, que crea, que construye, a partir de los despojos, una expresión que no sublima, pero que libera en tanto afirma una victoria sobre la posibilidad que se abre tras la destrucción.

A diferencia del afán origenista de reconocer a los miembros del grupo como “familia” (García Marruz), o “coro” (Zambrano), los sujetos diaspóricos (albinos sin raíz alguna) se dieron a conocer individualmente. Sus proyectos modelaban una mirada singular, atada a la deconstrucción de un pasado común; no obstante, sus poéticas no eran juzgadas en conjunto, asegurando así su libertad individual, e impidiendo que su resistencia deviniera en una nueva ideología, o frente común.

Según el juicio de Gabriel Bernal Granados:

La disidencia de García Vega, su negación a ultranza, es una de las razones que lo han vuelto tan atractivo a la nueva generación de escritores y poetas cubanos. Ven en él un eslabón perdido con una tradición suya inimaginable ahora –la de Lezama y Virgilio Piñera, que es a su vez una continuación de la tradición de Martí y Casal, es decir, una tradición que reúne a los opuestos-- y al mismo tiempo la posibilidad de la crítica a la tradición a la tradición misma. (“El boxeador”)

En efecto, el poeta más joven de *Orígenes* es un testimonio de aquella tradición de la que participó como crítico, más que como representante. Los poetas de *Diáspora(s)* son los hijos

ilegítimos de Lorenzo García Vega; ilegítimos porque no hay ninguna necesidad de buscar filiaciones, ni por parte de ellos, ni por parte del “padre,” quien en una nota a propósito de la obra de Sánchez Mejías confiesa que la aparición de estos jóvenes ha sido,

como una revelación,” un suceso “muy extraño, ya que todo esto ha sido para uno, para algunos, como encontrarse con que los que pueden ser nuestros hijos, y hasta nuestros nietos, resultan ser, de cierta manera, nuestros padres. ¡Las cosas que se ven! (García Vega, “Un collage de cálculo”)

*Diáspora(s)* es la hija-madre de *Orígenes*; los jóvenes poetas son los hijos-padres de sus antecesores, pues es a través de ellos que se completa -- y se continúa -- el proyecto anti-origenista comenzado 50 años atrás. Estos jóvenes pueden decir mejor lo que aquellos, sobretodo Piñera y Lorenzo, balbucearon, lo que apenas se pudo escuchar en aquel “pulmón de hierro” que fue la “Cuba secreta” de los años de *Orígenes*. “Pasó un águila,” continúa Lorenzo:

pasó un águila por el mar, y se cayó el muro de Berlín. Pasó un águila, y se cayó el circo soviético donde el payaso soviético hacía poesía testimonial y accesible para todos. Así que, sea como sea, las cosas han cambiado. ¡Las cosas han cambiado! Así que uno, algunos, después de habernos vuelto viejos en una caverna donde apenas podíamos entender lo que escribíamos, pudimos salir afuera y encontrarnos, ¡qué extraño!, que lo que siempre tuvimos que hacer en la torre de marfil a oscuras ya lo había hecho un Rolando Sánchez Mejías, con un grupo de jóvenes de un proyecto llamado “Diásporas,” que bien podían hacerlo a la luz del día, y sin tener que justificarse. (“Un collage de cálculo”)

Las cosas han cambiado. La caverna de *Orígenes* ha sido sustituida por la intemperie que ha dejado la ruina. El escritor hoy no tiene por qué ocultarse, en primer lugar porque ya no

quedan lugares en donde ocultarse. Todo se ha venido abajo. Y esta falta de paredes, techos, estructuras sólidas que sueñen un Orden, o una Forma superior del Ser, ha producido el colapso final, dándole paso a una genuina liberación. Los poetas de *Diáspora(s)* no tienen que fingir, no tienen que pretender pertenecer a una tradición, no tienen que convertirse en los payasos de la revolución, no tienen que justificar de ninguna forma su oficio de escritor. García Vega recuerda la Caverna de *Orígenes* como un recinto oscuro en donde imperó siempre la falta de visión. Poesía hubo, disposición también, pero faltó la “noción de un camino” (Macedonio). *Diáspora(s)* representa el momento de liberación que *Orígenes*, presa de su circunstancia, y de sí misma, no pudo conquistar.

La obra de García Vega seguiría redescubriéndose mas allá de las circunstancias específicas del “Período Especial en Tiempos de Paz.” En el 2002 salió a la luz la antología de poesía *Memorias de una clase muerta*. El poeta Carlos Aguilera, editor de la muestra literaria en donde se reunían los poetas del grupo *Diáspora(s)*, eligió a García Vega para que escribiera el prólogo. En aquel “Prólogo sin credenciales,” el autor, hijo-padre de los poetas, explicaba el efecto que le habían producido aquellos textos: “con esta antología me están sucediendo, a medida que leo y releo para hacer este prólogo, cosas que sólo puedo calificar como pertenecientes al delirio” (8). Lorenzo, amante y experto en materia de delirios, siente fascinación al experimentar las visiones de estos escritores que, lejos de idealizar, o de componer el paisaje que les rodea, se instalan en sus propios paisajes, pertenecientes al mundo de los sueños, a la irrealidad, y a todo cuanto remita a la parte “real” del espíritu. Poesía arriesgada la de estos poetas que “proponen cosas peregrinas,” y “no aciertan a encontrar la forma que, en el pasado, pudo tener lo que ahora es sólo una destrucción” (9). El autor se maravilla al darse cuenta de que, finalmente, ahora es posible hablar de “un pasado que ya todos

hemos perdido” (9), pues no hay tal cosa como una memoria oficial a la que seguir rellenando con poemas ontológicos. Corroboramos, a lo largo de estos poemas, una gran afinidad con la poética de García Vega en donde se reportan la relaciones entre la palabra, la memoria, la historia, el oficio de perder, el desconcierto y la calma que sobreviene al desconcierto. Y todo atravesado por una extraña, fría honestidad, y una casi desidia ante el paisaje que habitamos, sin nunca poseerlo del todo, y sin nunca dejarnos poseer por él. Exiliados en la casa, dentro de la casa, presintiendo el irremediable rumbo que habrán de tomar los cuerpos, y las palabras. Así, atendemos a la crítica que Pedro Marqués de Armas hace sobre la institución literaria: “Una escritura-intensidad/ pero no es escritura la palabra exacta/ (exacto es claro que bosque)/ ni si quiera la que más se aproxima/ ya que/ ninguna palabra es tan intensa/ para ser escrita” (*Memorias de una clase muerta* 27), y a la breve oda que Omar Pérez le hace al fracaso, “Yo compadezco de todo corazón al hombre/ que pregunta qué hay que hacer para ganar” (48), mientras nos dejamos llevar por Juan Carlos Flores, quien se mete en un “Cuento Zen” para narrar la ceguera del milagro: “barre el bonzo/ casi ciego las hojas/ El milagro no puede ver/ casi ciego las hojas/ El milagro no puede ver” (72). Llegamos así hasta Rolando Sánchez Mejías, acaso el poeta más afín a Lorenzo, quien escribe para inscribir la materialidad de la ausencia, del vacío de la *nadahistoria*:

Como si la Historia

de súbito:

[                    ]

¿Qué hay de todo esto

si no un rostro

en el vacío? (98)

Tres años después de la aparición de *Memorias de una clase muerta*, el mismo grupo de escritores le rendía homenaje al escritor desde las páginas de la revista *Újule*.<sup>93</sup> En aquellos textos se insistía en la llegada de un lector joven que se reconocía en la voz del escritor. Allí, amigos de García Vega celebraban el tardío, pero seguro reconocimiento de su obra: “Ahora vemos a Lorenzo con sus siete y algo más de décadas a cuestas convertido en un joven en medio de otros jóvenes que acuden a él con admiración” (32), leía la nota de Carlos M. Luis, mientras que Granados Herrera resumía el gran regalo que representa para escritores como él, poder ser testigos de una vocación como la del poeta bag-boy: “Nuestras instituciones podrán seguir batallando por el prestigio internacional; mientras tanto, menos ambiciosos pero más consistentes, podemos gozarnos nosotros de este perfil de la grandeza que de juventud envejece en Miami” (41).

Cuando García Vega publicó *Los años de Orígenes* sabía que lo que le esperaba era la soledad, la incomprensión, el silencio, y la agresión de todos los implicados. No obstante, el deber de poner sobre la mesa la historia de los años de Orígenes, desde el punto de vista de un anti-origenista, exiliado, enfermo y ateo, pudo más que el miedo, muchas veces inculcado por sus compañeros cubanos del exilio. Lorenzo también escribió este libro movido por la fe. Hasta cierto punto, el escritor sabía que tarde o temprano, su libro hallaría a su lector, y como dice en

---

<sup>93</sup> En el 1994 los escritores cubanos, Carlos M. Díaz, Octavio Armand, Manuel Díaz Martínez, y Lorenzo García Vega fundaron desde Miami una efímera revista de literatura y arte a la que llamaron *Újule*. El nombre elegido trazaba una ruta, acaso un desvío infantil, una posibilidad de juego. En la nota de presentación los editores afirmaban que a *Újule* no le interesaba “vincularse ni con la madre de los tomates”, y que su única aspiración era “hacer literatura” (*Újule* 5-6). La revista duró exactamente un año, desde la primavera del 1994, hasta la primavera del 1995. Este es un número especial de homenaje publicado en el 2005.

las páginas de su testimonio, “Quizá, entonces, logremos la unidad” (175). Sabía también que no escribía en un vacío. La vida y la obra de otros escritores marginales, sobretodo la de Lezama, pero también las de Gombrowicz y Macedonio, le sirvieron de estímulo a continuar lo que había entendido como su oficio de escritor.

En este capítulo hemos visto las circunstancias que rodearon el proceso de escritura de *Los años de Orígenes*, así como la reacción de la crítica, la recepción de los lectores, y la circulación del libro. Hemos visto, además, los efectos inmediatos, y a largo plazo de esta escritura que excedía los límites de su tiempo, para insertarse en las coordenadas de una conciencia futura que, no sólo desembocó en las poética del grupo *Diáspora(s)*, sino en toda una zona de la literatura latinoamericana actual que ha hallado en la voz de García Vega una suerte de Maestro no-Maestro. Y es que la hazaña más importante de García Vega no fue sólo mostrar el reverso de un momento de la historia, transpuesto al reverso de la literatura como ficción hermanada al poder, sino que escribió para que otros escribieran, dejó una puerta abierta para que esas sensibilidades por venir continuaran un trabajo que no es el trabajo de uno, sino la obra de todos.

Pocas veces un autor es testigo de su propia fama tardía. Lorenzo vio a su público, pudo dirigirse a su lector posible, y tuvo la dicha (o la victoria pírrica, como diría él) de mirarse, de hallarse, en la expresión de aquellos inesperados sucesores que le corroboraron lo que en él había sido sólo un ejercicio de fe. Mejor que la reencarnación inventada, aquellos nietos soñados llegaron. Porque la literatura había vencido hacía tiempo ya. Lo que restaba era esperar.



### Capítulo 3| *El oficio de perder*, o el Poeta en su Laberinto

¿Puede ser poética una biografía? Sólo a condición de que las anécdotas se transmuten en poemas, es decir, sólo si los hechos y las fechas dejan de ser historia y se vuelven ejemplares.

Octavio Paz, “La palabra edificante”<sup>94</sup>

Las mentiras y los libros de memorias hacen buenas migas. [...] Ningún memorialista ha hecho nunca galas de su cobardía. Al contrario, no sólo son valientes sino que generalmente suelen vivir en el ojo del huracán.

Roberto Bolaño, “Los libros de memorias”<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Cita tomada del libro, *Los signos en rotación*, p.131

<sup>95</sup> Cita tomada del libro *Entre paréntesis*, p. 114

En realidad mi vida, ¿para qué hablar de eso...!  
Lorenzo García Vega, *El oficio de perder*

En las primeras páginas de *El oficio de perder* (2004)<sup>96</sup> Lorenzo García Vega ofrece el minucioso retrato de un niño que se emociona al escuchar el Himno Nacional. El narrador regresa, como es su costumbre, a Jagüey Grande, para verse solo y vulnerable, asimilando una experiencia demasiado hermosa, demasiado intensa, demasiado grande para un cuerpo tan pequeño. Hay eventos del espíritu que sólo quedan registrados en la mirada de un niño. Aquel día era día de fiesta en Jagüey. Los próceres de paso pronunciaban sus discursos patrios honrando el Día de la República. El pueblo se había reunido en el Ayuntamiento, cuyas paredes habían sido adornadas con pencas de guano, y flequitos de papel de distintos colores. Entonces un niño, un “niño proustiano,” un niño “hiper-sensible” (*El oficio* 30), fue sintiendo el vacío, la gran Nada en la que se envolvía el pueblo, una Nada que se hacía mucho más tangible en medio del festejo. Como si la algarabía acentuara la precariedad de aquel presente que sólo podía experimentarse desde una extraña, casi improvisada nostalgia. El niño, en su más plena indefensión, quedó atrapado por un sentimiento que no desaparecería jamás, un sentimiento que halló su punto cumbre cuando la Banda Municipal comenzó a tocar el Himno:

Puedo imaginarme lo azul. El aire como azul, que siempre me ha perseguido.

Pero lo cierto es que me emocioné, oyendo el Himno Nacional. Lloré, o estuve a punto de llorar entonces, cubierto por una nube. Parece que fui invisible, todo el tiempo en que estuve escuchando el Himno. (*El oficio* 35)

Un niño que se emociona. Un niño que responde, sin saberlo, a un llamamiento, a una

---

<sup>96</sup> *El Oficio de perder* fue editado por la Universidad de Puebla en el 2004, y un año después, por la editorial española Espuela de Plata.

exigencia de su circunstancia, un niño que reconoce, como puede, el peso oculto de las cosas que le rodean y la infinita soledad que acompaña el descubrimiento de lo bello. Buena parte de la trama de *El oficio de perder* se centra en estas escenas, descritas por el autor como, “manifestaciones de hechos que han adquirido una idéntica piel, una piel como mágica. Una piel, mágica, que las lleva a convertirse en piezas insustituibles de ese caleidoscopio interior que parece recoger lo más tremendo de nuestras vidas” (*El oficio* 143). Es el regalo, o la condena de su aguda percepción lo que empuja al escritor a tener un temprano encuentro con la Poesía.

Estas memorias, difíciles y esquivas, se dividen en tres partes, y un prólogo. Sin embargo, no hay ningún ordenamiento específico, o giro temático que justifique tales divisiones. Puede que en la primera parte la historia la infancia aparezca con más fuerza, pero lo cierto es que el tema de la niñez recorre (a saltos) todo el texto. Del mismo modo, aunque el tema de la muerte se materializa más en la tercera parte, se trata de un aspecto central que se irá desarrollando desde el Prólogo. El poeta corta y recorta constantemente su relato, hace girar las piezas de su caleidoscopio interior, provocando la repetición, y la constante interrupción de la trama: “Ya he dicho que quisiera construir las galerías de un laberinto. Tener muchas galerías, pero también hacer otras cosas. Por ejemplo, entrar en una galería, salir de ella, volver a entrar en la misma. Me gustan esos enredos” (*El oficio* 39). El texto- laberinto nos remite al texto- madriguera, descrito por Deleuze y Guattari en su estudio sobre Kafka y la literatura menor:

¿Cómo entrar en ese texto? Es un rizoma, una madriguera. Hay múltiples entradas, pero no hay leyes de uso y de distribución. Se entra por cualquier extremo, ya que ninguna entrada tiene prioridad. Buscaremos eso sí, con qué otros puntos se conecta. El principio de las entradas múltiples impide la introducción del enemigo, el significante y las tentativas de interpretar una obra

que de hecho no se ofrece sino a la experimentación.<sup>97</sup> (*Kafka* 21)

En *El oficio de perder* las historias son interceptadas apenas comenzadas por un nuevo recuerdo, una duda, una lectura, o una visión. No obstante, hay en estas memorias una innegable unidad, consistencia, y precisión respecto a la mirada que el poeta asume en torno a su circunstancia. El lector tendrá que decidir si se trata de una narración que carece de trama, o si por el contrario, se trata de una trama en su materialidad más pura, una trama íntegra: una trama anterior a la ficción.

A grandes rasgos, el libro “recuerda”<sup>98</sup> ciertos eventos, entre los que se destacan: el viaje del niño en tren desplazándose desde el útero de Jagüey Grande hasta el cuerpo enfermo de La Habana, el ceremonial jesuita al que fue sometido en el nuevo colegio de la ciudad, el descubrimiento de una vocación que se traduciría en un oficio de perder, la imagen de un padre “rodeado por el halo de sangre de sus hemorragias” (221), el recuerdo de una madre que sólo pudo tocarlo con la punta de los dedos,<sup>99</sup> sus experiencias como bag boy empujando el carrito del supermercado *Publix*, y su fallida relación con el mundo de la literatura. Pero *El oficio de perder* no se esmera tanto en los viajes externos que hace el hombre Lorenzo García Vega, sino

---

<sup>97</sup> Otra lectura sobre el arte en contra de la interpretación, abierto sólo a la experimentación, puede hallarse en el libro de Susan Sontag, *En contra de la interpretación*, al cual haré referencia más adelante.

<sup>98</sup> Estas memorias son tan prolijas en el detalle, en la inclusión de lo aparentemente insignificante, que inducen a cierto olvido. Además de esto, el autor duda una y otra vez, de su memoria, de su lenguaje, y de la escritura como mecanismo capaz de expresar la verdad.

<sup>99</sup> Esta descripción nos recuerda una escena que se repite en Proust, en la que el niño atesora el beso nocturno de la madre, beso que a veces no llega. La espera de una cercanía que nunca se da del todo con el mundo materno, es parte constitutiva de la conciencia creadora del poeta, quien fue, en sus propias palabras, un lector obsesivo de Proust. Ver el primer capítulo del libro de Arcos, *Kaleidoscopio*, para una descripción más detallada de la impronta proustiana en la obra de García Vega.

en ese gran viaje que hace el hombre (cualquier hombre, todos los hombres) a sus descensos, para desde allí, entonar el canto deformado y salvaje de quien lo ha perdido todo.<sup>100</sup>

En el prólogo García Vega invoca a Ramón Gómez de la Serna al hablar de las greguerías,<sup>101</sup> y de su gusto por las vidrieras. Esta mención nos da una clave importante para leer su oficio de perder:<sup>102</sup>

¡Vidrieras de las farmacias! ¡Qué maravilla! Las veía en La Habana, en calles de medio pelo. Era uno de los espectáculos que más me han gustado. [...] Sobre todo, lo que más me alucina es el hecho de que los objetos que se exhiben en esas vidrieras, a fuerza de no decir nada, no se sabe bien por qué están ahí. Son espectáculos como para que nadie los vea. ¡Ahí está lo bueno! Son espectáculos, también, como para soñarles personajes. (*El oficio* 20)

¿No es esta una descripción directa de la obra (no sólo de estas memorias, sino de toda la producción literaria de Lorenzo), así como de la vida del escritor? *El oficio de perder* es un objeto de vidriera, inútil e inseguro de su propósito, una criatura que es el testimonio de un escritor cuya vida es, también, un espectáculo para no ser visto por nadie. No nos extraña, entonces, que en varias ocasiones Lorenzo se detenga tan solo para declararse material de pobre interés: “En realidad, mi vida, ¿para qué hablar de eso...!” (53).

---

<sup>100</sup> En tanto fuerza desestabilizadora que exige nuevas formas de enunciación y de contenido, el canto deformado de García Vega me remite al otro “canto” mencionado por Deleuze y Guattari en *Kafka, por una literatura menor*. Allí los críticos proponen que el grito de Gregorio Samsa, protagonista de *La metamorfosis*, anuncia el momento de la desterritorialización: el grito será “una pura materia sonora” en oposición a “una música compuesta,” o “semióticamente formada,” (14).

<sup>101</sup> La greguería fue uno de los géneros literarios en los que se destacó Gómez de la Serna. Es una especie de haikú, un poema corto, usualmente de corte humorístico.

<sup>102</sup> Me refiero, no sólo a la obra en particular, sino a la vida del escritor.

Además de ser un proyecto de memorias, tratado filosófico, reporte psicológico, y hasta indagación alquímica, *El oficio de perder* es un manual de estilo para el escritor no-escritor.

Según Bernal Granados, con estas memorias García Vega comparte, “su caminar autista, postergándose a cada paso, sin darse alcance nunca.” El escritor también nos entrega:

una gramática; un manual adjunto para leer entre las líneas de su estilo repetitivo y adverso. Pero ¿adverso a qué? En primer lugar, a la propia persona; en segundo, a la escritura misma. Los recuerdos circulares que hilvanan la espiral del libro, las digresiones, los retornos, la pulsación del obseso que recuerda y a un tiempo anula sus recuerdos, las citas mismas y la ausencia de un hilo conductor definido constituyen los argumentos que tiene Lorenzo García Vega para descreer de la linealidad de la prosa. (“El boxeador”)

La consabida imperfección de un estilo que no termina por resolverse, la fragilidad de los materiales de los que depende el escritor (una memoria “literatosa”, una gran dificultad narrativa, la fragilidad emocional y psíquica, etc.), y la exposición de una escritura anti-heroica —empeñada en reportar, no los grandes eventos de la vida de un autor, sino la pobreza del hombre cuya única grandeza radica en el acto de escribir— le imparten a estas memorias un tono que oscila lo infantil y lo solemne. García Vega es el anciano- niño, el hombre que nunca aprendió a manejar, y que ha dependido toda su vida de los favores de sus amigos, y de su esposa, el inútil que no pudo retener un empleo, el viejo que ha tenido que ponerse un delantal de bag boy y compartir los turnos con chicos que podrían ser sus bisnietos, el empleado que fue despedido por aceptar propinas; en fin, el eterno inadaptado, condenado a la incomprensión: “¡Qué raro es todo! Ya llevo una buena porción de años vividos, y todo me sigue resultando bastante raro. Parece que no he estado destinado a entender bien” (*El oficio* 53). Pero ese aura

infantil, esa como condena de no saber, no tener, no poder que lo acompaña, lo convierte, hasta cierto punto, en una criatura poética, en una presencia *como* sobrehumana. García Vega es el hombre sabio (de una sabiduría cuestionable y poco práctica, claro), el hombre zen, lúcido, atento a los ruidos del mundo, es el poeta que ha entendido su propósito, su proyecto de vida, es el que ha hecho de su vida un recinto, o un altar enteramente dedicado al arte. Su voz (su escritura) imperfecta, rota, enferma, repetitiva, es un mapa (no un calco)<sup>103</sup> de esa vida imperfecta, rota, enferma, repetitiva, cuyo objetivo es la narración de lo imposible: la palabra, en tanto receptáculo de un sentido, tiene también que ser destruida para rescatar eso inexpresable: “Como se puede ver,” dice García Vega mientras trata de describir una nevada que nunca ocurrió, “esta experiencia pertenece al reino de lo inefable. No sé ni cómo he podido narrar lo que ahora he dicho. Así que ya está bueno de relatar lo que no se puede relatar” (*El oficio* 109). Esta lucha constante entre la experiencia que desborda y la palabra que limita, pone en peligro la estabilidad de la obra, y por ende, la del hombre que vive atado a su oficio de escritor: “No sé cómo, cuando me sobreviene un tiempito de angustia como ahora me ha sobrevenido, no se me llega a disolver todo lo que he escrito” (122). En estas memorias García Vega deviene estado poético: hombre, memoria y experiencia comparten textura, código y espacio.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> En su famoso ensayo *Rizoma*, que sirvió de introducción a su libro *Mil Mesetas*, Gilles Deleuze describe el libro/ sensibilidad rizomática, en oposición al libro-árbol. El rizoma se caracteriza por una serie de principios, entre los que se encuentra el de la cartografía y la calcomanía. El rizoma es un mapa, no un calco. El mapa no reproduce un inconsciente sobre sí mismo, sino que lo construye.

<sup>104</sup> En su libro, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Esperanza López Parada, comenta, hablando de ciertos escritores marginales: “Parecería lógico que todos ellos, que practican la escritura, que ajustan su tono, su fraseo, terminen convertidos en escritura misma, que ésta los pueble enteramente, sino fuera porque, igual que ellos son el paso previo, también actúan como el gesto disuasorio” (33).

En este capítulo propongo *El oficio de perder* como el lugar en donde se da la reconciliación entre el hombre y su paisaje, exterior e interior; reconciliación que, no obstante, no le previene de enfrentarse siempre a nuevas dudas, nuevos retos, y nuevas dificultades.

Lorenzo García Vega es, como su obra, un hombre- proyecto, un hombre- proceso, inacabado e imperfecto, y este libro no quiere ser otra cosa que la prueba del cumplimiento de un deber, de una responsabilidad asumida por aquel que no quiere morir sin su Laberinto, esto es, sin haber tanteado cada zona del Yo que se revela únicamente mediante el acto creador.

García Vega insiste en que otro título para sus memorias podría haber sido: “No mueras sin Laberinto.” El escritor repite una y otra vez el título alternativo, e insiste en que el propósito de narrar su vida se corresponde con la necesidad de levantar un Laberinto:

Bien, para empezar, tengo que convencerme de que este relato de oficio de perder tiene que ser lo mismo que mi propósito de levantar un Laberinto. Tengo que saber que quiero narrar mi autobiografía (una autobiografía orteguianamente sin naturaleza, pero con historia), pero que este relato es, a la vez, el de un Laberinto que intenta levantarse frente a los mismos ojos del Lector. (127)

Primero, el escritor aclara que su relato *es* un propósito, y que ese propósito *es* el relato. Es decir, que la razón de ser de su relato, un relato sobre su vida, sólo se revelará en la forma que ese relato vaya tomando. En verdad, lo que nos dice García Vega es que el propósito de su vida se revela (siempre se ha revelado) únicamente mediante el proceso creativo. Es decir, que sólo la escritura le ha dado sentido a su existencia, por lo que él, en lo posible, ha procurado ser recíproco, dándole a la escritura un nuevo sentido: “Escribir para que escribir tenga sentido,” nos dice Lorenzo, escribir para disponer nuestro espíritu a la búsqueda de este nuevo sentido, accesible únicamente mediante el fenómeno de la creación.



En la primera parte, “La expresión limítrofe: el más allá de la palabra,” examino los límites expresivos con los que se enfrenta el escritor, límites que, por un lado, le aturden y dificultan su oficio de escritor, mientras que por el otro posibilitan la búsqueda de ese Bien esencial que desborda la firmeza de la letra. Propongo que estos límites son, en verdad, rutas alternas para llegar a un conocimiento mayor, un conocimiento no-teórico, y no- disciplinario, un saber que no precisa de ninguna autorización externa porque es un saber experimental que se genera a partir de la búsqueda (la creación), y la conquista de lo bello mediante la labor poética, entendiendo por esto, no la producción del poema, sino la voluntad poética que rige la vida del escritor, y que deviene en un comportamiento que se manifiesta día a día en cada una de las decisiones que informan su existencia:

¿Romper las barreras entre el arte y la vida? Una vez llegado a esto, se escribiría sin importar que se publique lo escrito, ni sin importar que lo publicado llene de cajones nuestro cuarto. ¿No se debería de buscar que el acto de escribir sólo consistiera en aquello que puede proporcionar vida? (*El oficio* 129).<sup>105</sup>

La escritura como “desecho”, término acuñado por Roland Barthes que discutiré en la primera parte, encuentra su mejor asilo en el formato del diario, y las memorias. En esta parte consideraré también la relación que el escritor establece con el género confesional.

---

<sup>105</sup> Además de las dificultades que se le presentan a la hora de darle forma a sus memorias, — “a qué estilo podré agarrarme para narrar ese contraste de irrealidades”— el escritor también se declara ignorante en diversas áreas que, quizás, le ayudarían a entender mejor los matices de su personalidad, y por ende, explicar con más claridad los distintos procesos que le han marcado: “Pero, para escribir bien sobre esto, habría que saber un poco de Psicología, y uno, desgraciadamente, no sabe de Psicología ... confieso que, entre mis innumerables deficiencias, se encuentra la de no saber un carajo de un lenguaje barthesiano, ni derridiano, ni foucaltiano...”, (92). Esta incapacidad confesa del escritor entraña una burla, y una crítica al mundo académico, del cual siempre ha desconfiado. Claro que la guerra de García Vega no es solamente en contra de la institucionalización del conocimiento, sino en contra de todo orden que se asuma como autoridad.

La segunda parte trata el problema de la vocación. Mediante la edificación de su Laberinto, García Vega se hace de un alma, o ánima en donde queda registrada la conversión por la que atraviesa el Yo cuando responde afirmativamente a lo que ha entendido como su vocación, o proyecto de vida.<sup>106</sup> La entrega a este proyecto, cuyo fin es liberar el espíritu (del hombre, y de las cosas que componen su paisaje) a través de la poetización de la experiencia, termina por consumirlo hasta devenir él mismo en estado poético. ¿Qué efecto tiene la aceptación de la vocación en su escritura, y en su vida? ¿Qué diferencia, si alguna, existe entre la vocación, y el talento? ¿De qué modo la experimentalidad del texto afirma, o exhibe una conversión, o integración necesaria entre la vida y la obra?

En la tercera parte hago una lectura de las instancias del texto que denomino “eventos del alma,” momentos en los que el autor insiste en la relación entre la construcción del Laberinto y la misión de “salvar el alma humana” (129). En estas memorias abundan esos momentos en los que el autor se sienta a contemplar por largas horas un paisaje, o un objeto cuya existencia se limita a un “estar ahí”.<sup>107</sup> Es la espontaneidad de esas cosas que existen casi accidentalmente, liberadas de una función y de un propósito específico, lo que mueve al escritor a ensayar un salirse de sí para alcanzar una comunión con lo no atado al cuerpo. Es también a partir de la contemplación de esa Nada que el autor esboza lo que podríamos considerar su teoría del arte.

---

<sup>106</sup> El deseo de construirse un cuerpo astral es propuesto por el mismo Lorenzo. Leemos en *El oficio de perder*: “Yo creo haberme construido un Laberinto... Se me ha quedado un proyecto, fallido, de irme haciendo un cuerpo –¿cuerpo, cuento?–astral”.

<sup>107</sup> Sobre esto, Gabriel Bernal Granados, sostiene que: “Una de las intuiciones notables de *El oficio de perder* gira precisamente en torno a la materialidad de la nada, a la sustancia literaria de algo tan anodino y cotidiano como el cadáver de cal de las paredes de la propia casa”. Ver “El boxeador, el encordado, la derrota”, *La Habana Elegante*, Segunda época (38), verano, 2007.

### 3.1 La expresión limítrofe: el más allá de las palabras

Pero no aseguro nada. No sé ni cómo voy a escribir lo que voy a escribir.  
Hago lo que puedo.

Lorenzo García Vega, *El oficio de perder*

#### La escritura en el umbral

Lorenzo García Vega siempre fue reacio a que lo clasificaran dentro de algún género literario. A lo sumo, el escritor no-escritor se autoproclamaba collagero y diarista (Aguilera, “La Devastación”), y aseguraba que la suya era una escritura realista. No obstante, dado que a veces “El texto llega a tener razones que el *realismo* no entiende” (*El oficio* 252), el escritor se encontraba, una y otra vez, desbordando también el género anti ficcional que rigió toda su

producción literaria. Y es que, al integrar su Vida (que es el Texto íntegro en el que trabaja, su único material poético) a su oficio de escritor (su oficio de perder), García Vega consiguió trascender el problema de la Forma. Pero *trascender* no quiere decir *resolver*, u olvidar. De hecho, en todos sus textos García Vega insistía en las grandes dificultades que tenía que enfrentar como narrador: “¿A qué estilo podré agarrarme para poder narrar de irrealidades?” (23); “Quién pudiera tener esa precisión, esa científica precisión alcanzada por genios como Edgar Allan Poe [...] no puedo. La chapucería que hago es lo único que sé hacer” (105). Uso la palabra *trascender*, entonces, para destacar el hecho de que este constante desafío a los formalismos literarios, que es también un desafío a las convenciones sociales, a los modelos de conducta, y a los modos de producción de sentido, adquiere, en la obra de Lorenzo, una dimensión sobrehumana, en tanto no atada a la página, o a la literatura. En este sentido, *trascender* quiere decir integrar el problema formal de su oficio de escritor, a su vida diaria. Todos los “problemas” de *El oficio de perder* –la falta de un hilo ordenador, la falta de destreza que conduce a un relato torpe, la amenaza de que lo escrito se borre a la menor provocación– se revelan también como problemas reales en la vida del escritor. Y es que hablar del estilo de García Vega es hablar de la vida que ha llevado el hombre, las decisiones tomadas, y los efectos que dichas decisiones y acciones han tenido. Por eso, cada vez que el relato se le escapa de las manos, los lectores sabemos (presentimos) que es la vida misma lo que se le escapa al escritor que ha decidido que hay que escribir para que escribir (para que vivir) tenga sentido.

Durante toda su vida, García Vega se debatió entre su deseo de comunicación, y la certeza de la falla comunicativa que se revelaba como un elemento fundacional de su persona. Lo realmente conmovedor de su obra es justamente que ésta ocurre en esa disyuntiva. El escritor no tiene falsas expectativas, en todo caso, tiene expectativas que la realidad no entiende.

En *El oficio de perder* nos topamos con todo una serie de autores con los que Lorenzo se identifica, escritores que como él, se expresaron siempre desde un límite que parecía anunciar un más allá del lenguaje. Uno de estos escritores es el francés Raymond Roussel, una de las figuras más influyentes de las vanguardias literarias de los años veinte, y uno de los autores más ignorados por sus contemporáneos. En el 1963, Michel Foucault publicó *Death and the Labyrinth: the World of Raymond Roussel*, único libro que el pensador francés dedicara al estudio de un escritor. ¿Qué había en aquella obra que mereciera la pena contar? La primera parte del libro es una especie de autopsia: Foucault ordena su reflexión a partir del cuerpo del escritor hallado sin vida en el umbral de la habitación de un hotel en Palermo, Italia, en donde pasó sus últimos días. En esta imagen Foucault verá el resumen de la existencia de quien fue un escritor marginado e incomprendido, condenado siempre a vivir en un límite en donde se borran las líneas que separan al arte de la vida, y a la vida de la muerte. El hombre acostado, durmiendo para siempre en el umbral es un hecho real y poético. Hay algo ahí, un testimonio último del lugar asumido por el escritor debatido siempre entre un adentro y un afuera, que constituye la prueba de una lucha personal, el resultado de una elección radical sobre la propia existencia.

Según Foucault, lo que sea que podamos entender (o que creamos entender) en la lengua “Rouselliana”, es algo que nos habla siempre desde un umbral, en donde el acceso –la posibilidad de entrada– es inseparable de la barrera que esa lengua en sí misma constituye (4).<sup>108</sup> La palabra de Roussel es tanto límite como posibilidad de apertura, una genuina voluntad de diálogo seguida por una inevitable necesidad de reclusión.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Traducción mía. La versión original lee: “Whatever is understandable in his language speaks to us from a treshold where access is inseparable from what it constitutes its barrier...”, (4).

Sustituyamos la figura del escritor muerto en el umbral, interpelándonos desde esa gran incomunicación que es, no obstante, la única forma de comunicación posible, con la figura de García Vega atrapado en el Laberinto que él mismo se ha propuesto construir para vivir en él, a pesar de tener plena conciencia de que el Laberinto es también una trampa. Lo extraño, como nos advierte el escritor, es que: “Para escapar de la trampa hay que saber estar metido en la trampa. Hay que meterse en la trampa hasta lo último, hay que acurrucarse en la trampa” (*El oficio* 29).<sup>110</sup> Lo único que le permite al escritor trascender el límite es tomar conciencia del límite.<sup>111</sup> Sólo corroborando nuestra finitud, deteniéndonos en ella, examinando con cuidado las piezas que constituyen esa finitud que es la vida, podemos hallar las claves de lo infinito, lo desconocido, lo por descubrir. La respuesta a las grandes incógnitas de la vida, deben ser buscadas (invocadas y creadas) dentro de nuestro Laberinto: “Todo el mundo, antes de morir, debe construir su Laberinto” (223), insiste García Vega a lo largo de sus memorias. La escritura tiene que preguntar creyendo que la pregunta será contestada, aunque la respuesta llegue bajo el formato de una nueva pregunta, de un nuevo límite: “Repito, no sé si podré, o no, avanzar [...] Entonces, ¿qué hago? ¿Debo dejar lo que he escrito? ¿Debo abandonar mi proyecto: No mueras

---

<sup>109</sup> En una nota publicada en el *Diario de Cuba*, Ponte señala la correlación entre Rousell y García Vega: “Si algo distingue *El oficio de perder* del resto de sus libros es que aquí emprende la construcción de un laberinto elevado al cuadrado, narra el trabajo que le dieron sus obras anteriores. (De cierta manera, *El oficio de perder* se corresponde con el rouselliano *Cómo escribí algunos libros míos*.)” Ver, “García Vega: el oficio de perder,” 3 de junio, 2012.

<sup>110</sup> Dice García Vega en *El oficio de perder*: “Soy un viejo que se ha propuesto un lema: No mueras sin laberinto. La primera medida para construir el laberinto es permanecer siempre dentro de la trampa albina. O, dicho de otra manera, permanecer dentro de la boca de león donde uno vive... Meterse en la trampa puede consistir en varias cosas, tales como dedicarse uno, delirantemente, a enumerar las piezas en que ha consistido nuestra vida” (29).

<sup>111</sup> Para una lectura detallada sobre el límite en la obra de García Vega, ver, “El frío en que se penetra por secreta vocación”, de Pablo de Cuba Soria. El ensayo, originalmente publicado por la *Revista Unión* (#52, 2003), ha sido reproducido en el blog del autor, *Inactual*.

sin laberinto?” (223). Desde su trampa, García Vega nos lanza una pregunta difícil, como también lo hiciera Rousell desde el umbral. Se trata de una pregunta sin respuesta, una pregunta que busca un interlocutor, una pregunta que reclama solidaridad, compañía: el escritor no quiere que respondamos, sino que preguntemos con él (junto a él) por el sentido de la vida, y por lo que está más allá de lo que la vida nos muestra.

García Vega elige una lengua casi empobrecida, repetitiva, endeble, una lengua mínima (minimalista), *cosificada* más que *objetificada*, que se puede tocar, desprovista de esoterismos (aunque sea, sin duda, una escritura misteriosa), y enfocada en lo inmediato-trascendental:

Y he aquí lo que sucede: mi peripecia cotidiana –bastante idiota –a que ha quedado reducida en esta Playa Albina, mi peripecia de ser el viejo bag boy que regresa diariamente de un supermercado para después, bajo palio de aire acondicionado licuar el sol que ha ingerido, en un parqueo, se me convierte, a través de un texto ocultista de Cyrano de Bergerac, en una demostración de que la materia, como una comedianta, personifica en mi cuerpo una obra donde el fuego, bajo el frío del aire acondicionado, acaba por transformarse en lo líquido de un sol que se derrite. (*El oficio* 19)

El cuerpo, material maleable, como la palabra, se rompe, licúa la experiencia del Publix, para convertirla en propósito y eslabón del Laberinto. De este modo, el escritor, quien tiene que *conformarse* con lo precario de su circunstancia albina, se mete en sesudas reflexiones filosóficas a partir de los elementos (objetos y experiencias) que componen su diario vivir. Y es este el signo más notable de su *inconformidad*. La idiotez de la experiencia, al ser confrontada con seriedad y determinación en la escritura, adquiere un relieve poético, participa de una grandeza que procede de lo absurdo de la situación; porque a lo absurdo estéril de su

circunstancia García Vega antepone un absurdo provocador, creativo, productivo, en tanto generador de sensaciones e intensidades que le permiten penetrar en lo cotidiano desde otro lugar. De este modo, un carrito de helados que se deja ver a través de una ventana, una hoja sacudida por un aire dentro de un día cualquiera, una llovizna, o el ruido que sale del refrigerador, se convierten en las piezas centrales de un relato metafísico que da paso a mayores elucubraciones en torno al arte, la vida, la muerte, y lo eterno. Estas escenas que obsesionan a Lorenzo poseen un aura común que estimulan su memoria, y su imaginación poética, lista siempre para hallar la secreta identidad de las piezas sueltas que componen su vida:

Estaba diciendo que volvía del supermercado, que me quitaba el delantal del bag boy para así, bajo palio de aire acondicionado, lograr que mi cuerpo pierda el sol que acumula en el parqueo. Muy bien, ahí entonces es cuando juego con los textos. O la máquina cortadora de césped cesa de hacer ruido, o aparece por la calle, frente a mi casa, la musiquita del carrito de helados del nicaragüense. El carrito de helados se detiene. Algunos niños, albinos, van a comprar helados. La musiquita, ingenua, del carrito detenido en la calle por un momento, parece que encubre unos soplos, una nostalgia. La musiquita infantil, ingenua, por un momento parece que va a abrir... ¿Qué? ¿Qué es lo que va a abrir? ¿Qué es lo que va a abrir? Sin duda, tiene que ser una vieja historia, una vieja historia que tiene que ver con mi encuentro con la poesía allá en los años en que yo fui un niño prehistórico, en el pueblo Jagüey Grande donde nací. Un niño prehistórico que descubrió los soplos de un fotingo, en una noche, en Jagüey Grande. Un niño prehistórico que lloraba cuando ponían una musiquita sentimental en el Cine Mendía, el cine del pueblo donde yo vivía. (17)



El poeta nos da un reporte de todo cuanto ocurre dentro de su entorno. No parece haber ninguna emoción detrás de este como dictado de pequeños sucesos, sin embargo, la precisión, el detalle, esa manera de rescatar sonidos, colores, sensaciones, se tornan sobrecogedoras, conmovedoras en su pequeñez. Es esa honestidad, esa falta de adorno que el lector suele asociar, aunque sea a niveles inconscientes, con la manipulación, lo que humaniza el relato (ausente) del poeta. En su libro, *Kaleidoscopio*, Jorge Luis Arcos señala que uno de los mayores obstáculos de García Vega es su “exceso de lucidez, exceso de percepción” (12). La agudeza de su aparato sensorial le impide participar cómodamente en escenarios sociales, pero es justamente ese exceso perceptivo lo que lo acerca a la experiencia poética. García Vega llega de su puesto en el Publix, se recuesta en la cama, y siente la intensidad de esa Nada que va tomando las formas que su circunstancia propone mediante sonidos, imágenes, u objetos. Todo este estímulo externo despierta y transmuta el recuerdo del poeta quien siempre está listo para recrear, inventar, visionar un pasado que siempre vuelve. Esta gran vulnerabilidad, esta propensión al delirio atraviesa la escritura, dándole esa extraña fortaleza de todo lo que siempre ha estado a punto de romperse.

El escritor, crítico, y amigo de García Vega, Carlos Victoria narra cómo todas las tardes llegaba hasta la casa de Lorenzo para escuchar en voz alta la lectura de *El oficio de perder*, cuando aún estaba en proceso. El oyente resume así su inusual experiencia:

Desde la primera noche de lectura supe que tenía la rara oportunidad de oír, de boca de uno de los escritores más originales de toda la literatura cubana, no un rosario de anécdotas hilvanadas con gusto, ni una colección de chismes o de pecados propios o ajenos, ni un manual de aforismos o de advertencias sabias (como se puede esperar ingenuamente de un venerable anciano, suponiendo que

García Vega alcanzara un estrato semejante), sino un resumen áspero de su vida y su obra; más que un resumen, una resultante, como se diría en Geometría o en Física: un vector que es la suma de vectores, que abarca magnitudes, directrices y campos. (“Comentarios” 48)

Un resumen *áspero* de su vida y de su obra. Un *resultante*, lo que queda después de la resta; residuo más que exceso.

En uno de los ensayos compilados en *Lo obvio y lo obtuso*, Roland Barthes reflexiona en torno a la escritura como desecho, en relación a la obra del pintor americano Cy Twombly, cuyos dibujos imitan una escritura que es descifrable, pero no interpretable. Uno de los rasgos que le interesa a Barthes, es la torpeza del trazo de Twombly que parece más bien el trazo de un ciego: “no percibe claramente la dirección, el alcance de sus gestos, tan sólo su mano le guía, no su aptitud como instrumento: el ojo es la razón, la evidencia, el empirismo, la verosimilitud, todo lo que le sirve para controlar, coordinar, imitar” (167). La necesidad de expresión rebasa el deber de ordenar, y filtrar la experiencia, de hacerla inteligible para el otro. En varias instancias del texto, García Vega hace alusión a su ceguera:

Por eso también, después, en estos años Playa Albina, primeramente visitando la colchoneta tirada en la tierra baldía, y por penúltima vez iniciado (...) con carrito de bag boy, voy comprendiendo por qué, durante toda mi vida, he sido como el narrador que no sabe narrarse, o hasta como el ciego que quisiera levantar un Laberinto, sin poder ver los materiales. (*El oficio* 254)

El trazo de Twombly, continúa Barthes, prescinde de la visión, avanza sin mirar, sacando su obra de “la racionalidad represiva” del ojo a la que ha estado sometida la pintura: “TW libera a la pintura de la visión; pues el torpe destruye la unión entre la mano y el ojo: dibuja sin luz”

(167). Algo similar se produce en García Vega, cuyo trazo parece seguir el mismo principio de dibujar sin luz, desde una ceguera arriesgada cuyo fin es también liberar a la literatura de su presunción de sentido y de identidad. Barthes concluye que la obra de Twombly nos enseña que, “La esencia de un objeto tiene algo que ver con sus restos: no forzosamente con lo que queda después de que se ha usado, sino con lo que se *desecha* para el uso” (énfasis mío 162). Los restos, lo intocado, lo que no permutó; un remanente que no es sobra, ni exceso, sino resta visible, operación formal expuesta en un primer plano, ya sea en el lienzo, o en la página.

La escritura de García Vega también puede pensarse como un desecho, como la encarnación de la falta, del destartalo fundacional en donde se registra la acumulación imposible de lo desusado, de lo que no existe, o de lo que existe sólo corroyéndose, deformándose. Por eso, es importante recalcar que la acumulación no es aquí, como lo fue en la escritura del barroco lezamiano, por ejemplo, el testimonio de la ruina encantada que se hincha, que resplandece, que lo cubre todo de metáforas brillantes. Lorenzo acumula pobreza, enumera los rotos del día, pasa lista de los despojos, se hace un cuerpo astral con esas faltas, hasta que esas faltas se conviertan en promesas y provisiones futuras. Por ejemplo, al hablar de la relación entre su enfermedad y su pulsión creadora, García Vega explica cómo ha intentado someter su enfermedad al arte:

trataré de mostrar en las páginas de este relato, que mi vida se ha debatido entre momentos creativos (momentos en que se ha hecho posible que irrumpa mi abigarrado sentimiento heroico de la infancia), y tiempos en que, pese a la tremenda presión de la angustia neurótica, he tratado de extraer de mi *síntoma* bien un *reverso*, o bien hasta lo minucioso de una delirante Cajita soñada. ( 83)

De este modo, el escritor hace explícito el modo por el cual convierte su pobreza, la falta

de talento, de salud, estabilidad, etc., en una situación provechosa, cuyo fin es convocar, o construir eso que el síntoma esconde. *El oficio de perder* es, entonces, la historia de una lucha entre una pulsión creativa y creadora, condicionada por la expectativa que produjo el haber vivido en una circunstancia que promovía cierto tipo de heroísmo, y la angustia neurótica que ese mismo sentimiento heroico ha generado. Se trata de una lucha personal, una contienda contra la parte del Yo que es incapaz de superar el trauma (que es un trauma existencial, particularizado por los distintos episodios que moldearon al escritor), y por ende, incapaz de convertir el límite en un nuevo punto de partida. Pero es también la historia de una victoria (una victoria que comparte casa con el fracaso: una victoria pírrica), dado que la afirmación que prevalece es la de haber podido conquistar el síntoma para producir la obra de arte, representada aquí en la Cajita delirante que remite a las piezas de Joseph Cornell. Lorenzo continúa rastreando los orígenes de esta negociación entre la enfermedad y la energía creadora:

Lo que estoy queriendo decir es que cuando el miedo, en 1936, me llevó a rechazar aquella piscina de los jesuitas que todavía recuerdo, lo que se produjo fue *una amputación* que, al final, me condujo, paradójicamente, a lo creativo a través de todo lo que era opuesto a lo creativo. (*El oficio* 277)

El poeta se refiere al día en que descubrió una alegría que existía fuera de él. Los niños del colegio jesuita Belén, en la Habana, jugaban en una piscina a la que él no pudo entrar. Su cuerpo se paralizó delante de aquellas risas que sentía como zarpazos abriéndole la piel. Pero, ¿qué fue exactamente lo que se amputó aquella mañana? El niño rechaza la alegría colectiva, y hay, en la raíz de ese rechazo un miedo, pero ese miedo que lo llevó a rechazar la piscina devino en una estrategia para sobrevivir un mundo en el que todos somos extranjeros. Gracias al encuentro con la poesía aquel miedo se convirtió en una decisión, en una voluntad de reclusión,

de introspección, en una necesidad de hallar algo que le hiciera frente a aquella excluyente alegría. El miedo se transforma en un modo de comprender, y de acercarse al mundo, que se traduce a su vez en una afirmación de vida. Entonces, la amputación que conduce a la creatividad es esa elección de no participar: elección nacida de un miedo, madurada luego en forma de resistencia, y defendida como un derecho a la marginalidad.

La escritura del desecho también se relaciona con el gusto que siente el poeta por los paisajes destartados que veremos más adelante en relación a su afición por la alquimia. Por ahora digamos que Lorenzo precisa de un lenguaje que sea capaz de expresar su amor por ciertas cosas que remiten, por un lado, a lo kitsch, y por el otro, al desamparo, al vacío, al descampado:

También tengo un papagayo, un papagayo de plástico, con cierto amarillito. Un animal que, como Marta lo detesta (con Marta, por su incomprensible rechazo a lo que ella estima cosas detestables, me ha sido imposible darle salida a escasos gustos que nunca he podido reprimir: por ejemplo, desearía tener en el vestíbulo de la casa un bombillo amarillo. O adornar el patio con la escultura de un Cupido meando), he tenido que mantenerlo, colgando como si fuera una cosa vergonzante, de una pared de la terraza. (537)

Parecería que García Vega pensara en su escritura como otra cosa vergonzante que habría que poner en una pared, junto al papagayo, escondida del público, y atada, simbólicamente, al cupido meando que no existe, pero que se invoca en el texto. El estilo elegido nos demuestra que para el escritor, el estilo, o el anti-estilo, es el lugar en donde el ser existe en la escritura. El “estilo” —o la forma de escribir, la manera en la que se hilvanan las palabras— es una categoría imprescindible a la hora de hablar de García Vega, de quien

podemos decir, sin lugar a dudas, que es un escritor con “estilo”—en otras palabras: es un escritor que “cultiva” una forma de decir, y esa forma de decir—de hilvanar las palabras, los hechos—es una marca en cada uno de sus libros. De hecho, la falta de trama a la que hace alusión en tantas ocasiones, es sustituida por el estilo, un estilo que se sostiene por sí solo y que permea todo cuanto le rodea. Es como si todo lo que tocara el poeta se tornara en puro estilo: los pequeños sucesos que componen su rutina, los ruidos, las imágenes, la memoria, los sueños: todo es atravesado por el estilo.

Ocurre algo muy peculiar al leer a Lorenzo. Hay algo así como una deshumanización del lenguaje, y una humanización de la palabra. Es decir, el sistema comunicativo falla constantemente, se quiebra, revelando su insuficiencia. Por eso la narración queda siempre en suspenso, o cuestionada. La desconfianza en el lenguaje es una desconfianza en la ficción, en la jerarquía expresiva, en la apariencia de claridad y unanimidad que damos por sentado.<sup>112</sup> La palabra, por otra parte, aparece siempre solitaria, desprendida de todos los contextos, rodeada de un vacío primigenio, como un objeto arcaico que arrastra un paisaje extraño y lejano. De ahí esa sensación que nos dejan sus textos, como si todo lo que observara el poeta fuera observado por primera vez. Como si él mismo naciera con cada palabra, como si esa gran dificultad de estar en el mundo viniera acompañada por una gran revelación de lo que es el mundo, y nuestro tránsito dentro de él. Este efecto, por más misterioso que parezca, puede ser explicado por algunas

---

<sup>112</sup> Según Bernal Granados, con *El oficio de perder*, García Vega comparte, “su caminar autista, postergándose a cada paso, sin darse alcance nunca”, además de entregarnos, “una gramática; un manual adjunto para leer entre las líneas de su estilo repetitivo y adverso. Pero ¿adverso a qué? En primer lugar, a la propia persona; en segundo, a la escritura misma. Los recuerdos circulares que hilvanan la espiral del libro, las digresiones, los retornos, la pulsación del obseso que recuerda y a un tiempo anula sus recuerdos, las citas mismas y la ausencia de un hilo conductor definido constituyen los argumentos que tiene Lorenzo García Vega para descreer de la linealidad de la prosa.” Ver, “El boxeador...”

constantes en su escritura, como la repetición, el uso de la primera persona, la narración en presente (el invariable aquí y el ahora), la intercambiabilidad entre hechos históricos, hechos de la memoria, hechos de la imaginación, hechos de los sueños, etc. En palabras de Arcos, la escritura de Lorenzo,

transcurre como una búsqueda de una escritura posible, que es lo mismo que decir: una realidad posible. Esta manifiesta, casi escandalosa, incertidumbre le confiere a su prosa un temblor, una tensión que a la misma vez que la singulariza, la dota de una carnalidad, un agón creador, muy conmovedora y convincente. Parte de ello es la creación de un léxico muy suyo, pero que no cumple con una simple cuestión ornamental o retórica, porque proyecta toda una concepción del mundo, en este caso, de lo cubano. (*Nuevos años* 229)

Esta escritura posible que va en busca de una realidad posible, encuentra su mejor asilo en el diario, las memorias, y la autobiografía, en donde el testimonio de lo vivido no precisa de una realidad *otra*, concebida esencialmente como una ficción. El escritor reporta con prolijidad de notario el paso de los días, revelando siempre el misterio de lo cercano, e invocando, en un mismo plano, tanto el hecho, como el *des*-hecho histórico.<sup>113</sup> Esta falta de filtro, que puede desembocar en una falta de trama (y en un relato autista) responde a la certeza del escritor que reconoce que su vida está contenida en todas las cosas que en algún momento constituyeron su paisaje o su circunstancia:

Es extraño, extrañísimo, pero a veces uno, un pedazo de la vida de uno, un tiempo en que uno vivió, se queda fijo en unas situaciones insignificantes, apenas

---

<sup>113</sup> Para otra lectura sobre el diario y la vocación del poeta, ver: Pintado Burgos, “Lorenzo García Vega: homenaje a sí mismo: el diario y la memoria de la resistencia.” (Fragmento). *Inactual*. 2 de diciembre, 2010.

en unos colores, en la estereotipia de unos gestos, o en cosas materiales, concretas, pero que por la poca cosa que eran acabaron resultando absurdas. (*El oficio* 192)

La escritura caleidoscópica ejercida por García Vega se explica a partir de esta aceptación de la extrañeza con la que los sucesos, imaginarios y reales, las imágenes, los recuerdos, los sueños, los malos entendidos, en fin, cada experiencia (o cada fragmento de experiencia) que ha quedado colgando en distintas zonas del Inconsciente, llegan en un momento dado para narrar su propia historia. Lo que en una primera lectura parece ocupar un segundo plano, va adquiriendo un relieve, una sutil centralidad que irá revelando zonas más difíciles, más oscuras, o traumáticas. Y es ahí en donde reside la maestría de García Vega, en ese ir construyendo, poco a poco, un universo soterrado, tímido, que va creciendo en las entrañas de la escritura misma, y por ende, en las entrañas del escritor que ya no puede descartar eso que en principio aparecía solo como exceso, o como el fondo del relato. Y he ahí otra clave del estilo del escritor: todo importa, cada palabra, cada repetición de la palabra, cada gesto, cada idea a medias, todo participa de ese mundo tan íntimo, y por lo mismo, tan universal.

En su ensayo “El artista como sufridor ejemplar”, Susan Sontag propone que lo que buscamos cuando leemos los diarios de un escritor es el yo que sufre (el yo sufridor), puesto que el artista, y más que nadie el escritor, es aquel que sabe cómo convertir el dolor en una obra de arte (41). El ensayo de Sontag se inspira en los diarios del escritor italiano Cesar Pavese, titulados, nada menos que *El oficio de vivir*. Sontag se refiere a los diarios del escritor como el taller del alma del escritor, ese lugar en donde el yo se muestra vulnerable, indefenso, desprovisto de ciertos resguardos que la literatura (la ficción) ofrece (42). El “taller” como el “laboratorio” es un lugar que se presta para la experimentación del Yo, el desvío del lenguaje, y



el juego de las formas expresivas. Aún cuando estuviese destinado a la publicación, los diarios de un escritor deben ser leídos como si se tratara de un material en bruto en constante trabajo y revisión, sin un final concreto, un final que sabemos no termina con la lectura. Sontag también señala que los diarios son, acaso “el último y más poderoso legado de la tradición cristiana de introspección, abierta por San Pablo y San Agustín, que al descubrimiento del yo asimila el descubrimiento del yo que sufre” (42). Si bien García Vega fue un ateo declarado, el modo en el que habla del sacrificio, y lleva, no solo a la página, sino a su propia vida, este ideal del sacrificio que lo convierten en una especie de mártir por el arte, y que parte de la noción aquí esbozada sobre la vocación, lo emparentan a esta tradición cristiana que recurre a la confesión. El objetivo no es liberarse de la culpa. Se trata, más bien, de la necesidad de examinarse para entrar en un estado de conciencia más profundo, y dejar testimonio de la conversión por la que atraviesa ese yo que sufre. En la próxima sección veremos cómo la aceptación de la vocación lleva a Lorenzo a trabajar sobre ese Yo sufridor al que sólo tenemos acceso mediante el fenómeno de la creación.

### 3.2 Los orígenes de la vocación

¿Una vocación?, ¿vocación de qué...? ¿Una manera febril de ser atrapado por el sentimiento? No lo sé. No puedo decir, no sé decir, lo que pueda ser esta vocación. [...] pero lo que pueda ser esta vocación, o lo que pueda ser esto que se me convirtió en oficio de perder, tengo que buscarlo, o sea, tengo que tratar de levantar un Laberinto para encontrarlo. (137)  
Lorenzo García Vega, *El oficio de perder*

*El oficio de perder* narra la historia personal de un hombre que responde sin vacilar a su llamado, y que da testimonio, a través de su obra y de su vida, de las consecuencias y los efectos de esa aceptación. Como advierte Saíenz, en estas memorias:

leemos cómo se fue formando en el niño y más tarde en el joven, una conciencia

de lo inexplicable, de hechos, maneras, costumbres, fobias, neurosis que se manifiestan en lo roto, el destartalo, el sinsentido, y al mismo tiempo, la conciencia de que él tendría que relatar todo aquello, de lo que, pasados los años habría de emerger su poesía. (*Lo que voy siendo* 6)

La conciencia de lo inexplicable e inenarrable, viene junto a la toma de conciencia de un deber, que es reportar la historia de eso inexplicable. Reportar la incomprensión, y hacer de la incomprensión una fuerza creadora al servicio del arte.

Hay, en estas memorias, dos experiencias que el autor rescata y que resumen el momento en el que éste queda atrapado por un sentimiento que es el principio de una voluntad, de una entrega, y de una pasión que será, de ahí en adelante, el núcleo ordenador de su existencia. La primera experiencia es la narrada en la introducción de este capítulo, en la que el niño se emociona al escuchar el Himno Nacional. La segunda experiencia es la del mismo niño que se conmueve al escuchar el discurso de despedida pronunciado por el señor Harrison, “un norteamericano aplanado” (*El oficio* 29), dueño del circo de Jagüey Grande, y figura a la que García Vega recurre en varias instancias de este y de otros textos, al hablar de su primer encuentro con la Poesía:

Pero yo era un niño hipersensible. Un niño con un karma. Un karma que tenía la neurosis y el oficio de perder. Así que, al oír la despedida de Harrison, sentí no sólo la *llamada* de mi vocación de perdedor, sino que también me sentí *tocado* por ese tremendo kitsch que una vocación como la mía siempre conlleva. Por lo que, al salir del Circo, me puse a llorar —era de noche, así que no me veía nadie—. Fui llorando por las calles del pueblo. Me dije que un día tendría que hablar sobre los héroes, ya que Harrison era también un héroe. Y también me sentí con un

destino. (énfasis mío 30)

El niño escucha, recibe las palabras del señor Harrison bajo la certera sospecha de que algo toca a su fin, y asume con una determinación que sobrepasa su entendimiento, una posición respecto a esa *como* visión que le ha sido entregada. El niño llora, y en ese llanto ya está la escritura “trabajando,” y ya ha quedado inscrita su vocación por el fracaso. La vocación aparece, pues, como un acto de entrega y de sacrificio por el Otro, en este caso por el señor Harrison, cuya vida, ante los ojos del niño, es una vida heroica, posiblemente incomprendida y desatendida por los demás. Lorenzo tiene que escribir porque tiene que rescatar el discurso del señor Harrison, tiene que escribir para que el león, el “lamentable” león, que era “el único que tenía el circo,” no muera, pues en ese león y en ese circo está enmarcada la infancia de un niño que presiente el fin, y que pelea contra esa finitud proponiendo la poesía.

La presencia, o, el aura del señor Harrison se confunde con la del poeta modernista, Agustín Acosta, quien una noche en Jagüey Grande también pronunció un discurso de despedida: “En el discurso, Agustín dijo que se iba del pueblo, pero que nunca olvidaría a Jagüey Grande. Entonces yo, aunque Acosta era un poeta modernista y Harrison no era un poeta modernista sino el dueño del Circo, los identifiqué, emocionalmente, a los dos” (*El oficio* 31). Es interesante que este encuentro con la Poesía, y por ende, con la vocación, tan definitivo para el escritor, aparezca bajo el velo de una confusión. Y es que lo importante, más allá de los nombres del señor Harrison, o del poeta Agustín Acosta, es esa sustancia compartida por ambos, de eso que ya no será más: la distancia, la lejanía, la muerte que ya está rondando, y la experiencia vital que esa premonición de muerte deja en el poeta.

La desaparición de aquel destartalado circo cercenaba la magia que arrullaba a Jagüey Grande. El futuro escritor no-escritor reconoce, atisba la huella nostálgica que dejará sobre su

memoria la desaparición del circo. El llanto del niño inunda las calles del pueblo, va cubriéndolo todo con la promesa de un canto futuro, un canto que será la prueba irrefutable del triunfo de lo bello y de lo humano sobre el mundo, sobre la decrepitud, y la finitud del mundo.

En la entrevista con Carlos Espinosa, García Vega dice que tras haber atendido a su llamado, se echó sobre sus espaldas, “la tremenda responsabilidad histórica de ser un escritor en un país donde no se le pedía responsabilidad a nadie, y muchos menos a un escritor” (Espinosa 18). El poeta no tardó en entender las consecuencias que acarrearía un oficio como el suyo: “Cuando llegué a los veinte años supe que tenía que arreglar mi vida para afrontar un destino de escritor no-escritor” (18). Este destino se tradujo en una serie de fracasos para quien buscaba una liberación de lo “real,” lo “responsable,” lo “adulto,” como diría Gombrowicz. Continúa García Vega:

... me hice abogado para no ser abogado, estudié filosofía y letras para no ser profesor (...), preparé mi vida para ser un inútil... Pero eso sí, saber que tenía el oficio del ninguneado en estado puro me entregó una fuerza que nunca me ha fallado (...), la fuerza que sólo puede transmitir mi oficio de perder. (“Entrevisto” 19)

En varias instancias del texto García Vega cita a Ortega y Gasset, para referirse al “proyecto vital,” que es, o debe ser, la razón de ser de todo ser humano.<sup>114</sup> Al hablar de la

---

<sup>114</sup> Al hablar de su proyecto de vida García Vega reconoce que *Orígenes*, aunque proveyó un espacio para tener un encuentro con su vocación, fue también un obstáculo para desarrollar plenamente su llamado. Aquellos, “...ceremoniales claudelianos- antillanos, y otras jodederas” nos dice Lorenzo, no tenían nada que ver con él, y de hecho, “llegaron a entorpecer lo que pudiera ser mi proyecto de escritor”, (225). Más adelante, el escritor cita a Ortega y Gasset en un paréntesis que continúa la cita anterior: “(digo esto porque siempre he creído que uno tiene aquello de que hablaba Ortega: un proyecto de hacerse donde se incluye, cuando uno es

vocación el escritor habla de elección, sacrificio, decisión, responsabilidad. Más allá de la pasión, y más allá del talento, la vocación se proyecta como una necesidad. Y acaso sea esta la principal diferencia entre la vocación y el talento. No pocas veces la vocación toma la forma de una amenaza, de una dificultad muy grande, un reto para el que no estamos preparados. La dificultad de aceptar nuestro llamado responde al hecho de que ese llamado suele ir en contra de nuestras habilidades naturales. Si acudimos a los relatos de los profetas comprobaremos que casi todos experimentaron un momento de negación al ser confrontados con su vocación. Muchos, como Moisés, intentaron disuadirse de su responsabilidad arguyendo pobreza de talento, y falta de destrezas para asumir propiamente la encomienda asignada. Moisés le recriminó a Dios por haberlo elegido a él, precisamente a él que nunca había sido un hombre de “palabra fácil,” sino más bien, “pesado de boca y de lengua.” Pero el tartamudeo de Moisés será una deficiencia necesaria para que la profecía se cumpla, puesto que no es Moisés quien habla, sino Dios a través de él, expresando lo posible a través de su humana imperfección.

El talento se hace añicos ante la disposición de un espíritu creador que siente la necesidad de crear un objeto que sea el testimonio de una batalla librada ante el mundo. Además de insistir en su incapacidad mental, psicológica, y social, así como en su falta de habilidad para producir un discurso limpio, claro, y ordenado, en *El oficio de perder* García Vega lidia con la terrible verdad de su identidad: un escritor no-escritor con oficio de perder. La trama se complica con retrospectivas que impiden que haya una trama, puesto que toda la vida parece estar regida por una suma de desvíos, obstáculos, fracasos, todos asociados con esta misma identidad. No obstante, al final de cada pequeña gran batalla, el perdedor sale triunfante, siendo el signo del triunfo, al menos, una pequeña convicción en donde se corrobora su destino.

---

litteratoso, el discurso del escritor que uno debe ser),” (255).

Leemos, en uno de los momentos más conmovedores de este libro:

Me atormento demasiado, y en realidad no es conveniente que lo haga. Mi vida, con este turno nocturno que ahora tengo en el Publix, se ha puesto a remolinear. ... Necesito estereotipias para ir viviendo a como pueda, y como me han cambiado el turno, se me ha producido un revolico que hasta se mete por lo que estoy escribiendo. Es que, después de haber andado con el carrito, llego a casa tarde en la noche, me siento tenso, tengo que tomar un Xanax, me acuesto muy tarde, me levanto muy tarde, (casi por el medio día) escribo un poco, y, al poco rato, tengo que prepararme para volver al supermercado, a volver a manejar el carrito. Así que, por todo esto, me parece que todo esto que estoy escribiendo, se me va de las manos. ... Por lo que, no crean, me gustaría como detenerme un poco, coger fuerzas para seguir, y hasta trazarme como un Programa que me sirviera para seguir escribiendo. Pero, después de un Prólogo, y de hablar sobre los dentistas, y de ir a Disney World, ¿no es tarde para trazarme un Programa? ¿Cómo voy a hacerme un Programa después de todo lo que he escrito? Lo sé, sé toda la confusión en que estoy metido, pero no la puedo evitar. No puedo evitar unas memorias que quizá casi no sean memorias, no puedo evitar un Laberinto que casi no sé soñar del todo, pero a lo mejor esto tenga que ser así.

Y es que, para mayor jodedera, en estos días a veces me pongo a pensar que la cosa quizá no consista en que me hayan cambiado el turno en el Publix, sino en lo que va más atrás: en mi vocación de perder. Pues quizá, me digo, si estoy confundido porque me han cambiado el turno es porque soy un bag boy, pero es que si a la vejez soy un bag boy, lo es debido, a que este penúltimo oficio está

indisolublemente unido a este oficio de perder que, por predestinación, me he visto obligado a escribir. (116)

En este pasaje vemos cómo el autor intenta ofrecer una explicación sobre la escritura, que se ha tornado más difícil, más compleja, más delirante. Este cambio en la escritura se debe, en principio, a un cambio de turno. El cambio de turno desubica al escritor, quiebra su rutina, y por lo tanto, su relato, que es una pieza fundamental de ese orden, de esa rutina que ha sido trastocada. Lo que descubre, o comprueba el escritor, desde su intransigente lucidez, es que el cambio de turno es la consecuencia natural de una elección primera, inevitable; una elección que es la raíz del camino que ha seguido durante toda su vida. Por lo tanto, el verdadero problema, resuelve el escritor, no es en sí un problema, sino la corroboración de la aceptación de un destino sobre el cual se decidió hace mucho tiempo atrás, aceptación que se renueva cada día, y cuyos efectos o consecuencias (como lo es un cambio de turno) deben verse sólo como variaciones dentro del plan *divino* del escritor que abrazó un oficio de perder.

El concepto de vocación es tratado por Soren Kierkegaard en su ensayo, “Of the Difference Between a Genius and an Apostle,” en donde arguye que la diferencia fundamental entre el genio (aquel que tiene un talento) y el apóstol reside en que el primero nace genio, mientras que el segundo es un hombre común que ha sido llamado y citado por Dios.<sup>115</sup> Es la autoridad divina lo que separa al apóstol de los demás hombres de la historia. La identidad del apóstol, como la del profeta, comienza a partir del momento en que éste acepta su vocación. Una vez la decisión ha sido tomada, la vida no puede ser sino el testimonio del cumplimiento de esa vocación, cumplimiento que se da a partir de la renuncia a todo aquello que no contribuya a

---

<sup>115</sup> Traducción mía. La versión original del inglés lee: “called and appointed by God, receiving a mission from him an Apostle is what he is through having divine authority,” (92-93).

la aceleración de nuestro proyecto.

La falta, la inevitable pérdida que arrastra consigo la escritura de García Vega puede ser pensada a partir de las palabras de Blanchot, al reflexionar en torno a el lado “pérfido,” o perverso de la vocación. Blanchot habla de los casos específicos de Goethe y Pascal, ambos hombres llamados a claudicar de los tesoros de su *genio* para poder cultivar los frutos de su *espíritu*:

...en Goethe es la multiplicidad de dones la que habría alterado su vocación, y vemos a un Pascal, científico, escritor, genio religioso, no encontrarse sino mediante un duro conflicto, hasta que la *vocación se resuelva en conversión*. La vocación es perversa por cuanto supone una exigencia exclusiva, un movimiento hacia una figura cada vez más determinada, la elección, entre muchas posibilidades, de una sola que, aun permaneciendo enigmática, se afirma como esencial y de tal manera que no puede uno apartarse de ella con la certidumbre – imperiosa, indescifrable– de una equivocación. (*El libro que vendrá*, énfasis mío 111)<sup>116</sup>

En el caso de García Vega la conversión se materializa en el momento en el que las barreras entre lo escrito y lo vivido desaparecen. La experimentalidad de su escritura, por ejemplo, testimonia una conversión absoluta en la que el poeta cede su cuerpo al Arte, se literaturiza, deja de ser un autor, deja de ser un escritor (renuncia a los títulos), para con ello, acercarse al Texto, esto es, a la Vida, a la experiencia poética, y a la muerte.

---

<sup>116</sup> Leemos en *El oficio de perder*: “... dado que ambos fenómenos (parálisis del creador y vida de la creación) no están yuxtapuestos sino unidos por una muy estricta relación causal. Como si esa facultad de dar vida tuviese necesariamente que ir acompañada, paradójicamente, de cierta incapacidad para vivir,” (464). Se trata de una cita tomada de algún libro de Robbe Grillet hablando de Bousanquet no especificada por el autor.



Ese “entrar” y habitar el libro, como si se tratara de un espacio real, físico, concreto, indica una relación de continuidad entre sujeto y objeto, y revelan el peso y la seriedad con la que se vive la vocación. En las últimas páginas del libro leemos:

Después de haberme pasado con mis *paseos cardíacos* yendo hacia el lugar de la colchoneta, ahora con el mismo vacío ponía mi vida al servicio de ponchar la tarjeta del Publix...

Ponchar es como una quemadura al vacío. Nos vuelve más fantasmas de lo que hasta ahora hemos sido.

Ponchar es un manchón blancuzco que derrite, en centavos, el paso del tiempo.

La trituradora del vacío.

Ponchar, o el *clic* de los carritos cuando se insertan en otros carritos.

Uno trae dos o tres carritos que estaban el parqueo. Uno, entonces, mete esos dos o tres carritos, dentro de una hilera de otros carritos. *Clic*. (542)

Aún cuando Lorenzo no sea más que el empleado que carga las bolsas de compra en un Publix, su tarea, su misión, su proyecto de vida permanece intacto: la experiencia de bag boy no está, no puede estar, separada de la experiencia de la escritura, ni de la experiencia de ser un escritor no-escritor. *El oficio de perder* es lo más cercano al gran Texto invocado por Lorenzo, quien ve en la edificación del Laberinto una responsabilidad última:

...me temo que, si no puedo escribir mi Laberinto tal como quiero hacerlo, pudiera sucederme que, a la hora de resumir este *oficio de perder*, acabara diciendo: «No he empezado todavía. No debo morir-- Yo realmente no he vivido». (Decirme «Yo realmente no he vivido», lo cual me he repetido durante toda mi vida ¿no podrá ser una tentación del mal, una tentación para no afrontar

la construcción de mi Laberinto? Quizá... pues frente a esa tentación siempre he sentido, aunque sin acabar de saber por qué, que le debo de buscar salida a este versículo evangélico: «Porque al que tiene, le será dado, y tendrá más; y al que no tiene le será quitado». Es decir, sin saber por qué, siempre he sentido que mi oficio de perder es la aceptación de la muerte y, también el esfuerzo por entregar, al final, duplicado el bastón –este bastón es la versión budista del talento evangélico. (275)

Primero, el escritor nos hace participar de la desconfianza que produce en él el ejercicio de escribir. ¿Qué sentido esconde esa férrea voluntad? ¿Cuál es el propósito? Acto seguido, se asume una posición respecto a la duda, a la tentación de dudar de esa voluntad que lo ha colocado en el lugar desde donde escribe hoy. En esta cita García Vega evoca la parábola de los talentos, tomada del libro de Mateo, en donde se hace una repartición de tesoros (metáfora para el talento, o los dones) a tres hombres. El que más talentos recibe, va y los multiplica, pero al que sólo le es entregado un don, atemorizado de perder lo único que tiene, va y lo entierra en la tierra.<sup>117</sup> A ese que ha enterrado su tesoro, todo le será quitado. De ahí la sentencia citada por Lorenzo: “Porque al que tiene, le será dado, y tendrá más; y al que no tiene le será quitado”. Lo interesante de esta cita, es que el escritor resignifica la parábola, convirtiendo la falta, su ausencia de talento, en una ganancia y en un entrenamiento que consiste en aprender a recibir la muerte, y por ende, a mejorar el arte de vivir. El escritor entiende que toda su vida ha sido un entrenarse para vivir en un estado alterno, en un más allá, sea lo que sea, haya lo que haya: descubrir y crear lo poético es un modo de revelar las claves de lo eterno dentro de un mundo que se rige por otra lógica, la lógica de la producción del bien material, del éxito, de la fama, de

---

<sup>117</sup> La parábola de los talentos se encuentra en la Biblia, en el libro de Mateo, capítulo 25, versículos del 14-30.

la reputación. El poeta opta, entonces, por aceptar la muerte, entregar duplicado el bastón (¿su vejez?, ¿su vida?, ¿su oficio de perder?, ¿su Laberinto?) como ofrenda y sacrificio al Arte.

En tanto aprendizaje de la muerte, *El oficio de perder* rescata también eso que podemos denominar como “eventos del alma,” momentos en los que el autor se sienta a contemplar la Nada esperando a que el vacío le devuelva algo. Estos eventos son los que mejor modelan la mirada del autor, su comportamiento frente al mundo, su posicionamiento respecto a sí mismo, y respecto todo aquello que, en tanto comparte su mismo espacio (y atiende a la misma experiencia) forma parte de su ánimo. Eso que trasciende el cuerpo, se encuentra disgregado (proyectado), en las cosas, en los objetos en los que se apoya la existencia del poeta. Por eso García Vega se sienta a contemplar su paisaje interior, proyectado ahora en alguna imagen, en algún recuerdo, objeto o paisaje que remita a una experiencia, acaso oculta, en lo más profundo del Inconsciente.

La colchoneta es uno de estos objetos que irrumpen dentro de la vida enumerada de García Vega. Al hablar de la colchoneta, el escritor evoca el libro de Susan Sontag sobre la fotografía de Diane Arbus:

Acuérdate que la Susan habla de reproducir *este* mundo. Pero *este* mundo, para los que vivimos en la Playa Albina, sólo puede ser, como ya dijimos, el anticipo del... El anticipo de la nada [...] La cuestión consiste en acercarse a ese punto donde el objeto y el vacío se encuentran. (*El oficio* 521)

Un anticipo del... El vacío dejado por los puntos suspensivos se vuelve más importante, y más inquietante que “la nada.” La colchoneta es, también, “Un objeto que comenta la pérdida, la destrucción, desaparición de objetos. No habla sobre sí mismo. Comenta sobre los demás” (521-22), escribe Lorenzo citando a Jasper Johns. Ese objeto encontrado en un solar desierto, y

que sirve de testigo, es una rasgadura dentro del contexto albino. Su presencia dota a la Playa Albina de algo, le compone un absurdo que la saca de su tediosa, estéril nostalgia. La colchoneta, elevada ahora al rango de potencia poética, es el talento ausente, duplicado: un altar misterioso para el Arte, un Arte que no es, que no quiere ser, el reflejo de una grandeza venida a menos, sino el resultado de una Resta.

### 3.3 Mirar una colchoneta

“[Y aquí, para traer a Joseph Beuys, me detengo un momentico. Pues no está mal, ahora, abrir este paréntesis. Y es para traer amorosamente entre los brazos, como si fuese un bebé, a esa liebre muerta que es el Arte.]”<sup>118</sup>

Lorenzo García Vega, *El oficio de perder*

En el 1965 el artista alemán Joseph Beuys llevó a cabo su primera instalación a la que tituló, “Cómo explicarle los cuadros a una liebre muerta.” Ese día las puertas de la galería Schmela, en la ciudad de Dusseldorf, permanecieron cerradas por algunas horas para los visitantes, quienes desde el otro lado de los cristales miraban atentos a un hombre que, con el

---

<sup>118</sup> p. 248

rostro cubierto de polvo dorado, y la cabeza untada de miel, llevaba en sus brazos una liebre muerta. Beuys, quien además tenía atado a sus pies un pedazo de fieltro y otro de cobre, se detenía delante de cada cuadro, y le susurraba a aquella liebre inerte los misterios del arte. Pasadas las horas, el artista se sentó en medio de una de las salas, y el público comenzó a entrar y a rodearlo, mientras él se mantenía imperturbable, acariciando las patitas de aquella criatura a la que parecía unido por un lazo sagrado que excluía a la audiencia. Después de la puesta en escena, Beuys aclaró que no era él quien disertaba sobre el arte, sino que era la liebre, desde la muerte, la única que podía explicarle el sentido de lo bello.

Esta escena de Beuys sosteniendo al animal muerto, agarrándose de una presencia que apenas existe, y que, sin embargo, todo lo trastoca, me remite a la escena de García Vega contemplando la colchoneta. Ambos, liebre y colchoneta, son criaturas desacomodadas, sacadas de contexto; signos sin referente, o significantes que precisan de una resignificación, o de una reterritorialización de su sentido. En tanto entes desidentificados, la colchoneta y la liebre devienen potencias poéticas llamadas a desestabilizar el *realismo* de la realidad desde un universo otro que, no obstante, se revela como un continuo, acaso un pliegue del universo “real”, inmediato. Son objetos que irrumpen dentro del orden de lo cotidiano, abriendo un espacio desde donde interpelar y buscar lo humano.

Beuys, cuya consigna era, “Cada hombre, un artista,” quería que el público supiera que el arte no estaba en los cuadros que adornaban las paredes de la galería, sino en todo lo demás: en las miradas estupefactas del público, y en la conversación inaudible e imposible sostenida con la liebre. El arte también estaba en la voluntad de quienes se acercaron aquel día hasta la galería en busca de algo desconocido, y en la voluntad del artista que decidió, bajo riesgo de no ser entendido, exponer con honestidad lo que para él constituía la experiencia estética, y una

intervención artística. Hay, en esa búsqueda, y en ese predisponerse a la experiencia, una afirmación de vida. De hecho, cabe mencionar que García Vega descubre la colchoneta a raíz de una crisis de salud: “...cuando después de mi infarto en esta Playa Albina, me obligué a hacer unas diarias caminatas, éstas siempre me condujeron, como si estuviera cumpliendo con un ceremonial, hacia un solar yermo donde estaba tirada una colchoneta” (*El oficio* 449).

El poeta sale a caminar para aferrarse a la vida que casi se le escapa, y se encuentra con un objeto más para sumar a su lista de faltas, pues la colchoneta es, al fin y al cabo, otra forma de la ausencia y del desamparo que siempre ha estado presente en su vida. Al descubrirse de pronto en medio de un paisaje desolado mirando una colchoneta, García Vega siente una extraña familiaridad que le obliga a imaginar la posible relación entre él y esa criatura desacomodada.

La colchoneta también nos remite al *destartalo* con el que el autor siempre se ha identificado: “Lo lacio, el destartalo. Mi imaginación centrándose ahí. Esto tiene que tener sus raíces, sin duda, en el paisaje campesino de mi infancia. Yo procedo de una tierra colorada, fea y pobre” (*El oficio* 448). Lo feo y lo pobre, lo frágil y lo cursi, lo roto que se expresa en las paredes descascaradas de su antigua casa, en los caminos de tierra, en el sonido que salía del campanario; el destino poético de García Vega respondió desde sus inicios a la orden secreta que su circunstancia exigía.<sup>119</sup> Esa escasez en el principio era como una escasez en el ser: la marca

---

<sup>119</sup> Sobre su destino, García Vega narra en la entrevista con Carlos Espinosa: “Es que..., no sé..., es que al igual que Borges dijo que para ser poeta había que haber nacido en Buenos Aires, yo he traducido la frase del argentino hasta llegar a convencerme de que por la década del 30, (la década de mi infancia), solo se necesitaba, para ser poeta, el haber nacido en ese Jagüey Grande, donde según el notario Acosta (y esto también explica mi vanguardismo nato) “en el sobre de la noche, la luna estampaba su sello”... yo: tanto por dotes teosóficas, como por haber nacido en un pueblo literatoso, donde había, hasta por voluntad de su notario, una luna vanguardista, no pude menos que contestar a todos aquellos excepcionales estímulos sino adquiriendo desde mis tempranos años la tremenda responsabilidad histórica de ser un escritor donde no se le pedía responsabilidad a nadie, y muchos menos a un escritor, el ser menos leído (pues en Cuba, como tú sabes, se era escritor por nacer con vocación de no ser leído, o sea, por

de lo humano. El escritor recuerda a los adultos como personajes de postal, siluetas como dibujadas a lápiz, sus discursos movidos por el viento, lanzados desde un balcón, reciclados más tarde como versos. Lo destartalado era, en palabras de Saínz,

Esa pobreza esencial, con la teatralidad cubana en el centro, el kitsch de políticos, escritores, “personalidades” pueblerinas, ya fuesen de las poblaciones de provincia o de la capital, la cursilería de una manera de ver y asumir la ida, visible en los diferentes momentos de la infra y de la macro historia... (*Lo que voy* 6)

En Jagüey todo parecía estar hecho para romperse. El niño lo sabía. Por eso desde el principio la escritura ha sido como un martillar la imagen a través de un movimiento brusco, obsesivo y contundente.<sup>120</sup>

Su amor y compulsión por lo destartalado también está atado a la afición del escritor por la alquimia: “porque lo alquímico trata de trabajar la materia, y a mí lo que me gusta en el destartalo es su materialidad pura, su textualidad pura, su posibilidad de manipularlo concretamente” (Aguilera, “La Devastación”). Podemos pensar el destartalo como una suerte de ruina anterior a la forma, la potencialidad de la materia antes de que alcance su definición última. La estética del destartalo es la estética del recomienzo, de lo que siempre va naciendo, de la Idea y de la Forma como procesos, ensayos, maquetas de lo vivo. De ahí que la escritura destartalada tienda al desgarre, y a la corrosión. El escritor desmantela el relato para mostrar la

---

una vocación de escritor no-escritor, a la manera de ese Macedonio Fernández, a quien tanto admiro)” (19-20).

<sup>120</sup> García Vega insiste en que su acercamiento a la escritura es similar al impulso que de niño le llevaba a destruir sus juguetes. En una entrevista con Pablo de Cuba, el escritor se reafirma en esta práctica: “Y es que a mí me gusta caer sobre las modas como antes, en mi infancia, caía sobre mis juguetes: dispuesto- hachita en mano- a romperlos, a ver lo que tenían dentro”. Ver “Lorenzo García Vega: preguntas a un escritor albino”.

estructura ciega sobre la cual se puede erigir una ficción, de modo que el lector aprenda también a desconfiar de lo real y a buscar, en el reverso, los enclaves de una lengua que, como ya hemos advertido, se sitúa antes del lenguaje. El espíritu, la esencia de los objetos, animados e inanimados, debe ser hallado en la transmutación de la materia, en la transformación de ese cuerpo que, al ser manipulado, irradia su ánima:

Yo he estado presintiendo que las colchonetas son afines al inconsciente ... Por lo que veo, y aunque el doctor Jung, no ha acabado de cerciorarse, yo sí puedo afirmar que hay una base espiritual, totalmente idéntica a las aceras, a la colchoneta vieja tirada en el solar yermo, o a los charcos y herramientas en desuso que, en cualquier momento, podamos encontrar. (*El oficio* 142)

Carl Jung, famoso por sus exploraciones de los “espacios internos” del ser, y por su estudio sobre las formas simbólicas mediante las cuales se expresa el inconsciente, fue una de las lecturas obligadas de García Vega, quien vivía aferrado a la posibilidad de conectar las piezas que constituyen su presente material (las cosas que le rodean) –ya sea un árbol, una pared, un sonido, un gesto– a las piezas invisibles asentadas en su inconsciente. El Laberinto viene a ser ese lugar en donde la base espiritual de estos objetos (formas simbólicas) se encuentran hasta componer finalmente un paisaje.

En su libro *On Poetic Imagination and Reverie* (1960), Gaston Bachelard distingue entre la imaginación *formal* y la imaginación *material*. La primera, dice Bachelard, aunque goza de ciertas libertades creativas, se limita a representar el mundo a través de imágenes que corresponden formalmente con un modelo que les (y que nos) precede. Por otra parte, la imaginación material no depende de estímulos externos, sino que brota de las profundidades del ser (Bachelard 11). Las imágenes de la materia, continúa, tienen un peso, un corazón, y un



espíritu que vive oculto en la prisión de la materia (11, 53). Bachelard parte a su vez de los planteamientos hechos por Jung quien argüía que la relación entre el alquimista y los materiales con los que trabaja era una relación de intimidad, y de revelación mutua, puesto que el inconsciente del alquimista se proyectaba en las imágenes materiales como una profundidad: “Cuando soñamos con el poder secreto de las sustancias, soñamos con nuestro Yo secreto. Pero los más grandes secretos de nuestro Yo están escondidos en nuestras profundidades” (Bachelard 54).<sup>121</sup> Dicho de otro modo, García Vega tiene que levantar su Laberinto porque necesita un lugar en donde poder soñar con la sustancia de las cosas, con la sustancia de la que está hecha su vida, hasta llegar a la médula de su identidad primera, oculta en la prisión de su finitud, de su carne olvidadiza, de los sentidos que con el tiempo, van cediendo. Hay que levantar un Laberinto para llegar a nuestros secretos; tesoros enterrados en nosotros:

“Lo que debemos salvar es el alma humana,” decía Beuys. Salvar el alma, construimos un Laberinto. *No mueras sin laberinto*. Pero entonces, salvar las imágenes, lo inexpresado, lo que casi no se sabe cómo puede componer un alma. Pero entonces, salvar las larvas. Los cristalitos del kaleidoscopio. Larvas de imágenes, sueños incompletos, para con ello construir cajitas. Construir cajitas para con ello establecer relaciones (“El artista no debe inventar algo, sino establecer relaciones”) Y finalmente, establecer relaciones para llegar al lugar donde ellas se asientan: el Laberinto. (*El oficio* 129)

Jung afirmaba que la alquimia no sólo era una forma primitiva de la química, sino que, sobretodo, era una ciencia del alma en tanto las transformaciones de la materia registraban las

---

<sup>121</sup> Traducción mía. La cita tomada del inglés, lee: “Dreaming of the secret power of substances, we dream of our secret being. But the greatest secrets of our being are hidden from ourselves, they are hidden in our depths,” (54).

mutaciones de la esencia del alquimista, incluidas sus transformaciones psicológicas. Levantar el Laberinto equivale a salvar el alma humana, puesto que se trata de emprender la búsqueda de los orígenes, y a atender la evolución de ese Yo localizable en el movimiento de la escritura. En resumidas cuentas, la alquimia estimula y prioriza la recepción sobre la enunciación. Es decir, el alquimista no presume un saber superior, sino que tiene que ser escucha, todo oídos y todo ojos, dado que parte de la premisa de que todo puede expresarse, todo puede hablarle, todo puede revelar un secreto que es, en verdad, un secreto humano, un secreto guardado en nuestro interior. Por lo tanto, el alquimista no pretende imponer su voluntad sobre la materia ya que el sujeto no es el único capaz de develar el significado de las cosas, sino que las cosas también revelan lo oculto en el ser. La estructura laberíntica, así como la escritura collagera y caleidoscópica practicada por García Vega, provee un espacio para que la historia de los objetos, y la historia de los sujetos converja. Hay en estas formas retórico-espaciales, como he observado ya, un determinación por abolir las jerarquías.

En su libro, *The Aesthetic Unconscious*, Jaques Ranciere habla de una escritura muda que es, en parte, el discurso que nace de las cosas igualmente mudas. “Todo,” dice Ranciere, es “huella, vestigio, fósil. Toda forma sensible, desde una piedra hasta un caracol, narra una historia. La literatura se encarga de descifrar y resignificar los signos de las historias escritas sobre estas cosas” (34).<sup>122</sup> Toda la vida, desde el momento en el que quiso contar la historia antiheroica del señor Harrison, García Vega se ha dedicado a descifrar las historias mudas escritas calladamente sobre las cosas. ¿No es este acaso el sentido de lo poético? Se trata, como venimos

---

<sup>122</sup> Traducción mía. La cita lee: “Mute writing, in the first sense, is the speech borne by mute things themselves. It is the capability of signification that is inscribed upon their body, summarized by the “everything speaks”. [...] Everything is trace, vestige, or fossil. Every sensible form, beginning from the stone or the shell, tells a story. [...] literature takes up the task of deciphering and rewriting these signs of history written on things, “*Everything speaks* implies the abolition of the hierarchies of the representative order,” (35).

proponiendo, del arte de mirar, de adiestrar el ojo hasta que pueda ver lo que permanece en un estado de invisibilidad y de mudez. Acaso sea esa la única definición posible del artista como el ser que ve, que se dispone a ver, y que, de eso que ve, engendra una visión que no es una ficción, sino la realidad desnuda, en su estado más puro. Sobre esto, Carlos A. Díaz Barrios ha dicho:

Lorenzo sabe que la única forma de salvar un paisaje es recordarlo, pero no es cosa fácil, los paisajes pueden ser seres difíciles, neuróticos. Y la única manera de entrar en ellos es con el valor de recordar cada cosa que ya olvidó su nombre y hay que nombrarlo con el tacto de un fantasma de seda. ... Lorenzo es un hombre Zen, se pasó varios meses mirando una colchoneta al lado de un canal. La iba a ver todos los días, como si la colchoneta tuviera una mata de rosa encima; pero lo más importante no es lo imposible, sino lo posible de lo imposible, parece decirnos mirando a la colchoneta. ... toda belleza es invisible, nuestros ojos la hacen visible. (“Un breve homenaje” 13-14)

El reto, claro, consiste en saber mirar. Así como hay que escribir para que escribir tenga sentido, hay que contemplar una colchoneta para que el acto de contemplación a lo que puede reducirse la vida, tenga sentido, o para que conquiste un sentido otro; amar nuestro tránsito dentro del mundo, devolviéndole lo humano a través del rescate de lo poético.

Dice Ignacio Granados que Miami tiene la gracia de ser deambulada por el viejo poeta cubano, quien ha elevado la ciudad a la calidad de objeto estético y poético (37). No se trata de embellecer el espacio cubriéndolo con palabras o imágenes redentoras, sino de encontrar lo bello dentro del paisaje. Al fin y al cabo, toda la obra de Lorenzo García Vega es un canto, como tan hermosamente ha expuesto Carlos A. Díaz:

... Lorenzo indaga el fondo del lago del olvido, recorre su fondo de lodo, sus estatuas rotas, todo lo perdido, todo lo único que la buena poesía puede llevar de nuevo a la superficie del lago. Y sobre la superficie entona un canto, un canto de un hombre cubierto de joyas ante la inmensidad de la Nada. (“Un breve homenaje” 12)

La poesía, más que expresarse gratuitamente dentro del entorno del escritor, es el resultado de una actitud, un comportamiento frente al mundo, una voluntad de disponerse a la experiencia estética, al descubrimiento y la creación de lo bello. Lo poético ocurre cuando el hombre convierte su posible penitencia albina en un festejo poético, y en un estado de conciencia, liberando el espíritu de la ciudad de su pobre, fea cárcel en donde siempre hay un sol de noventa grados, y unos canales horribles por donde los carros, a veces, se despeñan. El poeta eleva la ciudad a la calidad de objeto poético para elevarse él con ella, para vencer la desidia, la paralización, la inercia que sobreviene cuando pensamos que ya nada responderá a nuestro tacto, que lo hemos conquistado todo, que todos los objetivos han sido alcanzados o desechados para siempre. Y la colchoneta, en tanto elemento constitutivo del paisaje albino, no es solamente una colchoneta, sino que es, usando la terminología de Ranciere: vestigio, fósil, huella. Cuando Lorenzo se sienta a contemplar la colchoneta, lo que está contemplando es un reducto, una cajita de todo lo que cabe dentro de la Playa Albina (él también incluido): un fragmento del todo. Digamos que este fragmento que se desprende del todo arrastra la crítica (una auto crítica) de ese paisaje, de esa circunstancia, o de ese pensamiento que se concibe como verdadero. Ese fragmento perdido que regresa, o que aparece de súbito, señala una ausencia. Lo que el escritor busca al enfrentarse a la colchoneta es la Nada, una Nada que, aunque originaria (y familiar), se sigue sintiendo como falta y lejanía:

...frente a la colchoneta, lo que buscaba era el Vacío o..., el paisaje, paisaje albino, que pudiera haber detrás de ella. Pues cuando miraba a esa colchoneta, lo que tenía en cuenta, quizá, eran estas palabras de Andy Warhol: “Cuando miro las cosas siempre veo el espacio que ocupan. Siempre deseo que reaparezca el espacio, que se vuelva atrás, porque es un espacio perdido cuando algo hay en él.  
(*El oficio* 530)

Lo importante, entonces, no es la obra de arte como producto, puesto que lo que se intenta localizar por medio del trabajo creativo es el vacío ocupado por las cosas. En este sentido la importancia de las cosas, de los objetos, de los cuerpos visibles y tangibles, es llamar nuestra atención sobre el vacío que está siendo temporeraamente ocupado por la materia. El ojo del escritor pues, tiene que recuperar el espacio que se ha perdido por la existencia de lo aparente, de lo material que oculta la profundidad, la dimensión invisible de lo que una vez estuvo. Por eso la palabra retraída, la escritura negativa es el único lenguaje posible para hacer que lo que ha sido ocupado (nuestra razón, nuestra conciencia, nuestra alma, nuestras nociones de lógica y sentido) reaparezca. Según Bachelard el reconocimiento del vacío, que es otra forma de tomar conciencia del límite, es necesario para la elucubración de nuevas imágenes:

Se cree que la imaginación es la facultad de formar imágenes. Pero la imaginación es en verdad la habilidad de deformar las imágenes que nuestro aparato sensorial registra. La imaginación es eso que nos permite liberarnos de la inmediatez de la imagen. Si una imagen presente no nos trae a la memoria una *imagen ausente*, o si una imagen cualquiera no da paso a toda una explosión de imágenes aberrantes, entonces no hay imaginación alguna. (énfasis mío 19)<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Traducción mía. La cita lee: “Imagination is always considered to be the faculty of

La imaginación no copia los objetos que están fuera de nosotros, en un mundo que ya estaba completado antes de nuestra existencia, sino que, por el contrario, la facultad de imaginar requiere el cuestionamiento de la imagen del mundo. La pregunta del escritor es, entonces, una pregunta sobre los orígenes: ¿Qué estaba ahí? ¿Qué hubo antes de que existiera algo? ¿Qué oculta mi expresión? ¿Qué se esconde tras la obra de arte? ¿Qué hay detrás de estas memorias? ¿Cuál es el vacío que mis palabras intentan cubrir? ¿Por qué hay que escribir para que escribir tenga sentido?:

Mi vida, cuando no es que estoy en mis funciones de bag boy, casi se ha reducido a mirar la tendedera del patio, a través de una ventana de cristales que hay en el comedor. ... La tendedera, como una vez durante unos años lo fue una ventana desde la cual veía vivir a unas viejitas vecinas, son como ejes, desde los cuales puedo, casi, hasta sostener mi identidad. Uno en la vida, y más en esta Playa Albina, se agarra de lo que pueda. (*El oficio* 467)

Beuys se agarró de la liebre, ¿o era la liebre la que agarraba a Beuys? El escritor mira la tendedera, enfoca su mirada en ese paisaje leve, esperando a que algo se exprese allí. Agarrarse de las cosas no es otra cosa que agarrarse de uno mismo propiciando (avanzando, creando) experiencias que cercioren nuestra existencia mediante el diálogo que pueda surgir entre el Yo y una tendedera. Mirar la tendedera para ver lo que está detrás de la tendedera, mirar para imaginar el espacio vacío enmarcado por esa línea que es eje de una identidad que, de tan precaria, se hace indestructible. Pero recorrer la tendedera tiene que ser también un ejercicio vinculado a la espera de la muerte. García Vega recorre con su mirada la tendedera quizá por

---

forming images. But it is rather the faculty of deforming the images offered by perception, of freeing ourselves from the immediate images; it is specially the faculty of changing images [...] If a present image does not recall an absent one, if an occasional image does not give rise to a swarm of aberrant images, to an explosion of images, there is no imagination,” (19).

una última vez, y precisamente porque puede haber una última vez, porque habrá una última vez, como la hubo un día para el dueño del circo y su lamentable, raquítico león.<sup>124</sup> Pero no basta con mirar, hay que ir más allá, hay que tratar de entender por qué fijamos nuestra vista en ciertos paisajes, que son también paisajes del alma. En las páginas finales de *El oficio de perder* leemos:

Pero, entonces, ya una vez en el Laberinto, y tratando de construir el Laberinto, hay que hacerse un serio planteamiento: ¿qué pasa cuando trato de mirar las cosas?, ¿qué pasa con la colchoneta tirada en el solar yermo?, ¿qué pasa con los tarecos que me gusta ver tirados en la yerba, cuando pasa la musiquita del carrito de helados?, ¿qué pasa con mi obsesión con las Cajitas?, ¿qué pasa con los moteles, con la luz neón de los moteles, con las máquinas cortadoras de la hierba? ¿Qué pasa con todo eso que acabo de enumerar, y que forma parte de mi vida? (556)

Toda la trama de estas memorias se resuelve (se irresuelve) en estas preguntas. ¿Qué pasa cuando trato de mirar las cosas? ¿Qué te pasa a ti lector cuando lees estas páginas? ¿Qué ocurre en ti, qué se libera dentro de ti cuando contemplas los objetos que remiten a la vida, a tu vida cifrada en el paisaje que ha sido transformado por tu tacto? ¿Qué cosas constituyen una experiencia? El escritor se pregunta, nos pregunta por el sentido de su vida, por la razón de ser de cada una de las cosas que conforman su existencia, esperando que la sola pregunta conjure el

---

<sup>124</sup> Escribe Carlos A. Díaz Barrios: “Hay que construir con los recuerdos un camino para ver a la muerte sentada en su trono con los ojos vendados: el peligro no es solamente recordar, sino fabricar con los recuerdos un camino posible para hallar a la muerte sentada en su trono de hielo con los ojos vendados. Lorenzo García Vega sabe esto, lo ha sufrido en la barca negra de la noche, buscando en su silencio palabras para poder tocar el ácido del discurso donde la esfinge duerme sin escuchar jamás las respuestas. Oficio difícil, la imaginación con su tirapiédras tumbando en el circo del tiempo los fantasmales muñecos de lo que pudo ser...” (11).

olvido y la indiferencia a la que sometemos nuestra experiencia.

A punto de darle fin a sus memorias, García Vega no abandona su peculiar indefensión, su particular modo de actuar sobre una realidad que no entiende del todo. El escritor no sabe, pero acierta a preguntar para corroborar, una vez más, el lugar de testigo que le ha correspondido ocupar durante toda su vida. Dejar que las cosas hablen, parece ser el mandato interno que acompaña el decir del escritor no-escritor: escuchar, en vez de hablar, contemplar en vez de actuar, esperar, en vez de imponer, o decretar, dudar en lugar de afirmar. Desde lo pequeño, García Vega abarca el universo, y avanza lo poético diciendo eso que la palabra no puede.

### **Conclusión:** “Mañana será otro día”

1. Hay obras que alcanzan su culminación más plena en su indefinición. Esta voluntad de inconclusión, asegura, de algún modo, la no-muerte de la obra y del escritor. Lorenzo García Vega sospechaba desde hacía algún tiempo su muerte, y ante esto, el poeta sólo podía hacer una cosa: escribir como un condenado (frase que estoy segura le encantaría leer en este contexto). Lorenzo nunca había escrito tanto como lo hizo en sus últimos meses de vida. A la hora de su muerte tenía al menos tres proyectos inacabados: el blog de sus diarios oníricos, “La pata sobre el huevo,” un segundo blog que llevaba junto al escritor argentino Mauro Cesari, titulado “La



nieta del prócer,” y la publicación de sus memorias, *El cristal que se desdobra*. Además de estos proyectos que ya estaban encaminados, el poeta dejó, esparcidos por todos los rincones de su casa en Miami, un sinnúmero de manuscritos de obras ya terminadas, una montaña de apuntes sueltos, notas y bosquejos de lo que serían libros futuros.

Lorenzo García Vega se fue inesperadamente, esto a pesar de su vejez y de las cada vez más frecuentes visitas al hospital. Se fue y dejó tras de sí toda esta estela, o más bien, esta madeja de ideas, imágenes, visiones, sueños, recuerdos; todos vibrantes, todos en plena gestación, todos entrelazados, como las piezas claves de ese Laberinto que sigue conectándose con lo que está (con lo que siempre ha estado) más allá de la vida, con lo que presagia la otra vida. Este rastro dejado por Lorenzo es como un último testimonio de su lucha, una lucha emprendida desde muy joven con lo que fueron sus orígenes, y los orígenes de todas las cosas que lo acompañaron, una lucha consigo mismo, con su vocación, con la escritura, con la expresión, con la forma. Una lucha, a fin de cuentas, con la muerte. *No mueras sin Laberinto*. Es el testimonio de esa lucha, así como los modos por los cuáles esa lucha encuentra su cauce en la búsqueda y en la conquista de lo poético, lo que he tratado de plasmar en estas páginas, que son a su vez, el testimonio de otra lucha.

A lo largo de este trabajo me he propuesto dar con las claves que hacen de García Vega una presencia en constante pugna con su circunstancia, una voz que desde sus orígenes se desborda, se excede, a fin de configurar un espacio otro, con un lenguaje otro, desde donde promover, no sólo nuevos modos de expresión, sino nuevos modos de ver, de sentir, de entender, de reconciliarse con la realidad. Este constante salirse de las líneas, este empeño naturalizado que lo lleva a desbordar cualquier alineamiento ideológico, lo coloca en el territorio de lo que siempre está por venir, de lo que no puede ser experimentado como otra cosa que no sea

proceso, promesa de liberación futura conquistada mediante la entrega absoluta a su vocación de escritor no-escritor.

En principio, este proyecto aspiraba a leer la obra de García Vega a la luz de la estética y la ética del fracaso, haciendo hincapié en la condición del escritor marginal en relación al mercado, y a las estructuras de dominación. No obstante, mi encuentro con el escritor, y con su obra, ahora desde un plano más cercano me hizo enfocar (o desenfocar) la mirada hacia otra dirección. Mi objetivo, que se fue revelando a medida que iba leyendo y releendo, escribiendo y rescribiendo esta tesis, ya no tenía que ver tanto con la condición que el mundo impone sobre el artista, sino con la voluntad del artista de trascender dicha condición mediante el cultivo de una expresión en donde se revela la vida difícil de quien ha elegido vivir desde el arte, por el arte, para el arte. El resultado de esta elección es, entre otras cosas, el colapso de lo literario sobre lo humano, y viceversa. Y es por esto que no podemos pensar la obra, la escritura de García Vega sin sentir el peso de su elección. Leerlo es entrar en su universo y descubrir cómo ese universo es una extensión del nuestro, puesto que las preguntas del escritor, al estar tan ancladas en el ser (en lo que es *ser* humano), revelan las bases y las inquietudes de una existencia común. ¿Quiénes somos? ¿Por qué somos? ¿Qué determina eso que somos, o que vamos siendo?, son preguntas constantes con las que el lector se enfrenta, preguntas que el lector, inevitablemente, hace suyas. Y es que Lorenzo nunca dejó de preguntar. Nunca dio por sentado su lugar en el mundo. Nunca trató de adornar su existencia con versos elocuentes, con gratas memorias, con sabios consejos. El escritor no-escritor nunca se resignó, y por lo tanto, nunca renunció a esa búsqueda, a esa necesidad tan vital (tan necesaria, valga la redundancia) que lo empujaba a seguir construyendo su Laberinto, ese recinto en donde aflora el alma, y en donde el autor descubre una esencia anterior que él cree necesaria para moverse, de este mundo

al otro. Y cuando digo “otro mundo” me refiero a todos los otros mundos posibles, a todas las comunidades posibles, a todos los lectores futuros, a toda sensibilidad que apenas podemos percibir dado que existen al margen, no sólo de una sociedad, o un Orden represor, sino al margen de nuestra mirada, al margen de nuestra propia sensibilidad, y percepción del mundo. Me refiero también al mundo otro, en su carácter más *delirante*, es decir, afirmando eso que no muere pues sigue renovándose, trabajándose, inventándose, desde la mirada de los que vienen para continuar *la obra* que es siempre una obra inacabada.

En todo lo que hacía García Vega, ya fuera contemplar por horas la pared de su casa, o narrar los sonidos que escapaban del refrigerador, había un propósito trascendental, una misión, una pulsión de vida. Del mismo modo, los correos electrónicos, las conversaciones por teléfono, y los encuentros en su casa, fueron todos caminos posibles para buscar más, descubrir más, visionar más, crear más, pues crear era la única forma de creer, y Lorenzo, a pesar de su profesado ateísmo, fue un ferviente creyente de la capacidad transformadora del arte, y de las formas en las que el arte revela los misterios encerrados en la vida.

2. La primera vez que nos vimos por primera vez, le hablé a Lorenzo sobre lo que había pensado incluir en mi proyecto de tesis. Él me miraba bastante sorprendido, y aprobaba en silencio. Luego cuestionaba mis intenciones. ¿Por qué había decidido yo, joven estudiante que ni siquiera era cubana, (y en esto se hizo énfasis) acercarme a su obra? Más de una vez me advirtió sobre los peligros implicados en escribir una tesis dedicada al sin sentido de su escritura, y de su vida. En aquella primera visita, y luego de hablar un poco de mi plan tesitero (Lorenzo me llamaba “la joven tesitera”), me preguntó que si yo también era poeta. Él necesitaba saber si mi proyecto de vida también estaba atado a la escritura, y si era ese el motivo

de aquella tesis. Le dije que sí, y le mostré algunos de mis poemas en mi blog. Fue entonces cuando le urgí a iniciar un blog que yo le administraría. Al otro día, ya de regreso en Atlanta, me encontré con un email de Lorenzo en donde me invitaba a “jugar ping-pong” con él. Y ahí comenzó una de las experiencias más extrañas y maravillosas de mi vida: nuestro proyecto de novela epistolar, *Ping-pong Zuihitsu*, que llevamos a cabo desde el 21 de mayo del 2010, hasta el 20 de marzo del 2011. Aquel “embeleco” era su respuesta a mi plan de tesis. En el “mini-prólogo” del blog, fechado el 21 de mayo, Lorenzo escribe:

Me hablas de un blog. Te propongo un blog en el que participemos los dos. ¿Cómo? Podríamos intentar un zuihitsu en el que fuéramos relatando, a la manera de un diario en email, el relato de nuestra relación (una relación establecida por el motivo de una tesis, pero donde, lo que estaría, fuera el invento que haríamos, tú y yo, de nuestro pasado y de nosotros mismos, como dos personajes de generaciones distintas que tratan de encontrarse, inventándose).

En esta propuesta inicial, García Vega sentaba las bases, no sólo del blog, sino de una posible amistad. La tesis será el pretexto de algo mayor: el testimonio de una relación cuyo propósito era la invención de un pasado, nuestro pasado, así como la búsqueda de la identidad compartida cifrada en el futuro, gestada en el proceso de creación. Fue así como Lorenzo alteró todos mis planes “tesiteros”, imprimiéndole un nuevo sentido, no sólo a este proyecto, sino a toda mi percepción en torno a la práctica literaria, y al oficio de escritor.

El proyecto del blog se convirtió muy pronto en una verdadera obsesión para el poeta, quien no tardó en descubrir lo bien que su escritura flotaba en aquel formato, intervenido por imágenes, comentarios del público, enlaces a otras páginas: aquel era un nuevo lugar desde donde mirar la construcción de su Laberinto.

*Pin-pong Zuihitsu* se convirtió en un lugar muy íntimo, un ejercicio de confesiones y de resoluciones diarias, en donde se mezclaba la memoria de los viejos resentimientos, los fantasmas del pasado, el estudio minucioso del presente albino, las ansiedades e inseguridades de un escritor que aún sentía gran dificultad para expresarse, y el consejo torpe y voluntariamente desatinado para la joven que escribía la tesis. El blog sirvió también como un espacio para la autocrítica, para la revisión de viejos libros, para la reconsideración de una mirada, ya madurada en el tiempo, y para la reconciliación con las zonas más difíciles del Laberinto. García Vega nunca le ha temido a la confesión. La honestidad ha sido uno de sus problemas, y una de sus virtudes más constantes, y más inquietantes. El blog no fue una excepción, acaso le estimuló aún más a lidiar con sus traumas menos irresueltos. En una de las entradas iniciales, para mí una de las más importantes, el poeta regresa al país amurallado, al lugar que ha quedado vedado para siempre: su hija Judit, la manifestación más dolorosa de la patria dejada atrás. El 23 de mayo del 2010, García Vega escribe:

¿Recuerdas, el día que llegaste a mi casa? Yo me subí a una escalera para buscar unas variaciones a como veredicto. Entonces me hablaste de mis rostros del reverso y de su dedicatoria: A Judit, mi hija, en Cuba.

A mi hija, en Cuba, citaste, y con ello cayó sobre mí el peso de un recuerdo que estaba como escondido. El peso del recuerdo de lo que pasó hace muchos años: el padre que perdió el contacto con su hija, y ya no volvería a recuperarlo.

3. La obra de García Vega se amalgama alrededor de una serie de pérdidas; pérdida de su hija, pérdida de la identidad, pérdida de un Maestro, pérdida de amigos, pérdida de empleos, pérdida del sentido. A través de la escritura el autor no intenta recuperar lo perdido, sino

mantenerse vivo, y hacer de la suya una vida ejemplarmente signada por la carencia y la desilusión, una especie de altar para el arte. Dejar constancia de lo que se ha perdido, era, ante todo, un ejercicio de cordura, un esfuerzo valiente por reivindicar, mediante lo poético, las frustraciones y los fracasos con los que el poeta tuvo que lidiar. Hay un momento en *El oficio de perder* en donde el escritor evoca el paréntesis de la felicidad, un paréntesis que se repite de muchas maneras distintas, y que justifica toda su existencia, todos sus sacrificios, toda la idiotez de tantos momentos. Fue una mañana hace muchos años atrás; una de esas mañanas terribles y hermosas en donde se confirmó el destino del poeta. “Aquella mañana”, dice Lorenzo, “dije una Oda, como si fuese un bardo a todo meter” (*El oficio* 355). A continuación cito la Oda seguida por la reacción y explicación del autor:

(Los pasos que insinúa la orquesta, no es clarín, son ritmo  
de mudanza el velo de tu cara desteñida)  
y en círculos presiento el rito de mis pasos –corredor de  
peldaños– arañando la nuca de la noche invadida.

Lo dije y eso fue lindo. Y aunque nunca he dejado de recalcar lo sombrío y feo de las experiencias que he tenido, puedo decir que aquella mañana en que me levanté creyendo que podía escribir una Oda, fue una de las pocas veces que me hacen pensar que mi vida valió la pena ser vivida. (355)

Lo que queda del desastre, lo que regresa después de la devastación, es la certeza de lo bello como la afirmación de una vida vivida con propósito. En su último libro publicado en vida, *Erogando trizas donde gotas de lo variopinto* (2011), encontramos afirmaciones similares,

en donde el peso del presente y el hastío que emerge de la circunstancia no son negados, sino enfrentados a la terca voluntad de futuro que caracteriza al artista:

Sin saber si podré resistir ... yo sigo, con el árbol frente a la ventana, llevando una vida extremadamente absurda. A menudo me sobreviene un terror pánico. Después de un día lluvioso, el sol ahora, a las seis de la tarde, está asomando. Asomando para desaparecer. Mañana será otro día. (119)

Toda la obra de Lorenzo García Vega se resume en esa línea: “Mañana será otro día.” Toda su vida transcurre dentro de esa afirmación que aún después de la muerte parece intacta. La inconclusión, la apertura de ese gran Texto que nos deja el escritor no-escritor, ese Texto que se ha quedado trepando las paredes de la casa, desbordando libretas, ese Texto tan disperso, tan salvaje, tan hermoso, anda con los ojos cerrados hacia la Nada, como un sol de muchas cabezas que después de un día lluvioso, se asoma para desaparecer. Porque mañana será otro día. Me lo repito mientras termino esta conclusión, y veo sobre mi cabeza el mismo sol, a punto también de desaparecer.

“Mañana será otro día.”

## **Bibliografía**

### **Textos primarios**

García Vega, Lorenzo. *Suite para la espera*. La Habana: Ediciones Orígenes, 1948.

---. *Espirales del cuje*. La Habana: Ediciones Orígenes, 1951.

---. *Cetrería del títere*. La Habana: Universidad Central de las Villas, 1960.

---. *Ritmos acribillados*. Prólogo de Mario Parajón. Nueva York, 1972.

---. *Rostros del reverso (1952-1975)*. Caracas: Monte Ávila Editores, Colección Continentes, 1974.

---. *Los años de Orígenes*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1979; Buenos Aires: Bajo la luna,

- 2007.
- . *Poemas para penúltima vez 1948-1989*. Miami-Caracas-Santo Domingo-Escandalar, saeta Ediciones, 1991.
- . Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas. Fragmento de una construcción 1936. Miami: la Torre de Papel, Narrativa, 1993.
- . *Espacios para lo huyuyo*. Miami: La torre de papel, Colección Contemporáneos, 1993.
- . *Collages de un notario*. Miami: La torre de papel, 1993.
- . *Vilis*. France: Éditions Delatur, 1998.
- . *Palíndromo en otra cerradura. Homenaje a Duchamp*. Venezuela: Pequeña Venecia, 1999; *Palíndromo en otra cerradura (Homenaje a Duchamp)*. Prólogo de Patricio Pron. Sevilla: Ediciones Barataria, 2011.
- . *Papeles sin ángel*. Miami: La Torre de Papel, 2005.
- . *Cuerdas para Aleister*. Prólogo de Rafael Cippolini. Buenos Aires: tsé tsé, 2005.
- . *El oficio de perder*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Colección Asteriscos, 2004; Prólogo de Antonio José Ponte. Sevilla: Espuela de Plata, 2005.
- . *No mueras sin laberinto*. Antología poética (1998-2004). Selección y prólogo de Liliana García Carril. Buenos Aires: Bajo la luna, 2005.
- . *Devastación en el Hotel San Luis*. Buenos Aires: Mansalva, 2007.
- . *Son gotas del autismo visual*. Guatemala: Ediciones Mata-Mata, 2010.
- . *Erogando trizas donde gotas de lo variopinto*. España: Ediciones La Palma, 2011.
- . "Prólogo sin credenciales," Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001. Compilación de Carlos A. Aguilera. México: Editorial Aldus, 2002.
- . "Un collage de cálculo" (Sobre Rolando Sánchez Mejías). *Lateral*, Revista de Cultura, (114), junio, 2004.
- . "Maestro por penúltima vez" (Sobre José Lezama Lima). *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. Madrid (53-54): 5-24, verano/otoño, 2009; *Diario de Poesía*, Buenos Aires-



Rosario (79): 15-19, noviembre 2009- marzo 2010.

---. "Este fondo con Carlos Eme, es Carlos." *Agulha*. Revista de Cultura, (39): Sao Paulo, junio, 2004.

### Textos citados:

Adorno, Theodore. *Dialéctica Negativa*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

---. *Crítica de la Cultura y sociedad I*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

Aguilera, Carlos. *Memorias de una clase muerta. Poesía cubana 1988-2001*. Compilación de Carlos Aguilera. Prólogo de Lorenzo García Vega. México: Aldus, 2002.

---. "La Devastación. Conversación con Lorenzo García Vega." *Jornal de Poesía-Banda Hispánica*. Entrevista originalmente publicada en la Revista *Crítica* (93), junio, 2002.

---. "La patria albina." *Cubaencuentro*. 16 de septiembre, 2005.

--- "El último de los origenistas." *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid (21/22): 28-32, verano/otoño, 2001.

---. "El arte del desvío. Apuntes sobre literatura y nación." *Agulha*, revista digital de cultura (34), mayo, 2003.

Arcos, Jorge Luis. *Kaleidoscopio. La poética de Lorenzo García Vega*. Madrid: Ediciones Colibrí, 2012.

---. *Los poetas de Orígenes*. Selección, prólogo, bibliografía, y notas de Jorge Luis Arcos. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

---. *Orígenes: La pobreza irradiante*. La Habana, Cuba: Letras cubanas, 1994.

---. "Nuevos años de Orígenes." *Revista Encuentro* 45/46, verano-otoño (2007): 226-31.

---. "Orígenes: poesía, utopía, eticidad." *Revista Propositiones* (1994): 14-19.

Arlt, Roberto. "Palabras del autor." *Los Lanzallamas*. Buenos Aires: Compañía General Febril Editora S.A., 1972 (1931), 5-6.

Bachelard, Gastón. *On Poetic Imagination and Reverie*. Trad. Colette Gaudin. New York: The Bobbs-Merrill Company, 1971.

Baquero, Gastón. *Ensayo*. Edición de Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart. España: Fundación Central Hispano, 2005.

- Barquet Jesús. *Consagración de La Habana: las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano*. Miami: Iberian Studies Institute, 1992.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Editorial Siglo XXI, 1997.
- . *El placer del texto*. México: Editorial Siglo XXI, 1974.
- . *Lo obvio y lo obtuso; imágenes, gestos, voces*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Editorial Paidós, 1986.
- Bernal Granados, Gabriel. "El boxeador, el encordado, la derrota." *La Habana Elegante*, Segunda Época (38), verano, 2007.
- Beverly, John. *Testimonio. On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Bhabha, Homi. "DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation." *Nation and Narration*. Ed. Homi Bhabha. London: Routledge, 1990.
- Blanchot, Maurice. Trad. por Pierre de Place. *El libro que vendrá*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- . *El espacio literario*. Trad. por Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis: ensayos, artículos, discursos*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Chacón, Alfredo. *Poesía y poética del grupo Orígenes*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.
- Chejfec, Sergio. "Lorenzo García Vega: escritor plástico." *Diario de Cuba*, Madrid, domingo 20 de febrero, 2011.
- Corroto, Paula. "A la izquierda no le gusta que el escritor esté al margen". Entrevista a Lorenzo García Vega. *Público.es*, 2009.
- De Cuba Soria, Pablo. "Lorenzo García Vega: preguntas a un escritor albino." *Jornal de Poesía-Banda Hispánica*, 13 de noviembre, 2005.
- . "El frío en que se penetra por secreta vocación. (Anotaciones sobre la poesía de Lorenzo García Vega)." *Revista Unión*. La Habana, octubre-diciembre, 2003.
- . "Confesiones del reverso. Entrevista con Lorenzo García Vega." *Inactual*. 31 de enero, 2011.
- Deleuze, Guilles y Félix Guattari. *Kafka, por una literatura menor*. Ed. de Jorge Aguilar Mora.

- México: Era, 1978.
- . *Introducción al rizoma*. Madrid: Pretextos, 1977.
- Deleuze, Guilles. *Crítica y clínica*. Trad. de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2009 (3ra edición).
- Díaz Barrios, Carlos A. "Un breve homenaje". *Újule*, (0), Segunda generación, primavera, 2002: 9-14.
- Díaz, Duanel. *Los límites del origenismo*. Barcelona: Colibrí, 2005.
- . *Palabras de trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*. Barcelona: Colibrí, 2009.
- . "De la casa del ser al callejón de las ratas: Diáspora(s) y la literatura menor." *La Habana Elegante*, Segunda Época (18), verano, 2002.
- Eribon, Didier. *Por una moral de lo minoritario. Variaciones de un tema de Jean Genet*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Escalante, César. "Lorenzo García Vega. *El oficio de perder*." Reseña. *Espéculo*, revista digital de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, (32), 2006.
- Espinosa, Carlos. "Entrevisto". *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid (21/22): 18-27 verano/otoño, 2001.
- . "Elogio del aguafiestas". *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid (21/22): 14-15 verano/otoño, 2001.
- . *Virgilio Piñera en persona*. La Habana: Ediciones Unión, 2003.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Focault, Michel. *Death and Labyrinth: The World of Raymond Roussel*. Introducción de John Ashbery. Nueva York: Doubleday & Company, Inc ,1986.
- Fossey, Jean-Michel. "Lezama Lima antes de la creación del universo." *Recopilación de textos sobre Lezama Lima*. La Habana: Casa de las Américas, 1968.
- Fowler, Víctor. "De un notario incómodo". *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid (21/22): 38-43, verano/otoño, 2001.
- Gil, Lourdes. "Jagüey, La Victoria, Playa Albina". *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid (21/22): 44-47, verano/otoño, 2001.

- Granados Herrera, Ignacio. "Lorenzo García Vega, el perfil de la grandeza." *Újule*, (0), Segunda generación, primavera, 2002: 37-41.
- García Marruz, Fina. *La familia de Orígenes*. Cuba: Unión, 1997.
- Gombrowicz, Witold. *Ferdydurke*. Prólogo de Ernesto Sabato. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta S.A.I.C./Seix Barral, 2004.
- Heller, Ben A. "Alteridad, sexualidad y nación en Julián del Casal." *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*, coordinadora Luisa Campuzano. La Habana: Casa de las Américas, 1999.
- Jitrik, Noé. *La novela futura de Macedonio Fernández*. Venezuela: Ediciones de la Biblioteca, 1973.
- Kafka, Frank. *Diarios (1910-1923)*. Edición de Max Brod. Traducción de Feliu Formosa. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Kanzepolsky, Adriana. *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2004.
- Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Ed. by Jeff Kelley. University of California Press, 2003 (1993).
- Kierkegaard, Soren. *The Present Age*. Introducción de Walter Kaufmann. New York? Harper and Row, 1962.
- Langer, Susanne K. *Feeling and Form*. A theory of art developed from Philosophy in a New Key. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- Lezama Lima, José. "Un libro de Lorenzo García Vega" *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid (21/22): 16-17 verano/otoño, 2001.
- . "Palabras de homenaje." *Tratados en La Habana*. La Habana: Universidad Central de las Villas, 1958.
- . *Imagen y posibilidad*. Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross. La Habana: Letras cubanas, 1981.
- "Señales: La otra desintegración." *Orígenes* (21):61, primavera, 1949.
- . *Paradiso*. Ed. de Elosía Lezama Lima. Madrid: Cátedra, 2006 (10ma edición)
- . *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*. Montevideo: Colección Valoración literaria, 1970.
- . "Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach." *Imagen y posibilidad*.

- Selección, prólogo, notas de Ciro Bianchi Ross. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.
- . "Julián del Casal." *Analecta del reloj*. La Habana: Letras Cubanas, 2010.
- López Lemus, Virgilio. *El siglo entero: el discurso poético de la nación cubana en el siglo XX*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2008.
- López Parada, Esperanza. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuet, 1999.
- Luis, Carlos M. "Crónicas de un reencuentro". *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid (21/22): 52-55 verano/otoño, 2001.
- . "Lorenzo, o el que pierde gana." *Újule* (0): 29-33 Segunda generación, primavera, 2002.
- Mañach, José. "El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima." *Revista Bohemia*, 1949.
- Morejón Arnaiz, Idalia. "El grupo Diáspora(s): nacionalismo, neovanguardia y experimentación." *Diario de Cuba*. 26 de julio, 2011.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Trad. de Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía, Universidad de ARCIS, 2000.
- Orígenes y la vanguardia cubana*. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, 2000
- Palenzuela, Fernando. "Mi amigo Lorenzo." *Újule*, (0), Segunda generación, primavera, 2002: 17-20.
- Parajón, Mario. "Prólogo". García Vega, Lorenzo: *Ritmos acribillados*. Nueva York, 1972.
- Paz, Octavio. *Los signos de rotación y otros ensayos* Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- Ponte, Antonio José. *El libro perdido de los origenistas*. México: Aldus, 2002.
- . "Un cultivador del "slapstick", *Cubaencuentro. Encuentro en la Red*. Madrid, 3 de junio, 2008.
- . "El más exiliado de los exiliados." *La Nación* (ADN), sábado 20 de octubre, 2007.
- . "Prólogo" en García Vega, Lorenzo. *El oficio de perder*. Sevilla: Espuela de Plata, 2005, y en La Habana Elegante (38), verano, 2007.
- . "El abrigo del aire". *El abrigo del aire. Ensayos sobre literatura cubana*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

Piglia, Ricardo. "Gombrowicz en Argentina." *Espacios de crítica y producción*. (6):13-15, 1987.

Pintado Burgos, Margarita. "El otro Orígenes: Negación y reverso en las poéticas de Lorenzo García Vega y Virgilio Piñera." *La Habana Elegante*. Segunda época (47) Primavera-Verano, 2010.

---. "Por una anti-escritura." *Inactual*. Blog de Pablo de Cuba Soria, 20 de octubre, 2010.

---. "Lorenzo García Vega: homenaje a sí mismo: el diario y la memoria de la resistencia" (fragmento). *Inactual*. 2 de diciembre, 2010.

---. "Lorenzo García Vega: un paisaje imposible". *Diario de Cuba*. Madrid, 31 de marzo, 2012.

---. "Poetizar la vida, humanizar la literatura". *Revista Laboratorio*, Chile, (5) Primavera, 2011.

Piñera, Virgilio. *La isla en peso*. Madrid: Tusquets, 2000.

---. "El país del arte." *Orígenes* (16), invierno, 1947.

Prieto, Julio. *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata*: Macedonio Fernández y Felisberto Hernández. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2002.

Redonet, Salvador. *Entre dos origenistas y un eterno disidente: La cuentística de José Lezama Lima, Eliseo Diego y Virgilio Piñera*. Cuba: Ediciones Mecenaz, 2001.

Rafael Rojas, *Isla sin fin: contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami: Ediciones Universal, 1998.

---. *Motivos de Anteo: patria y nación en la historia intelectual de Cuba*. España: Editorial Colibrí, 2008.

Ranciere, Jaques. *The Aesthetic Unconscious*. Trad al inglés de Debra Keates y James Swenson. Great Britain: Polity, 2009.

Retamar Fernández, Roberto. "Orígenes como revista". *Concierto para la mano izquierda*. La Habana: Casa de las Américas, 2000.

Sáinz, Enrique. "Suite para la espera: la herencia vanguardista." *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid (21/22): 33-37 verano/otoño, 2001.

--. "La poesía de Lorenzo García Vega o la experiencia del reverso." Prólogo de *Lo que voy siendo. Antología poética*. Selección y prólogo de Enrique Sáinz. La Habana: Torre de letras, 2008.

- . "La poesía de Lorenzo García Vega: el otro discurso." *Vigencia de Orígenes*. La Habana: Editorial Academia, 1996.
- Salgado, César. "Orígenes ante el cincuentenario de la República." *Cuba: Cien años de literatura, un siglo de independencia*. Edición de Roberto González Echevarría. Barcelona: Colibrí, 2004: 165-189.
- . "The Novels of Orígenes" *CR The New Centennial Review* (2.2) Summer, 2002.
- Sánchez Mejías, Rolando. "Olvidar Orígenes." *Diáspora(s). Documentos I*, La Habana, septiembre, 1997.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Argentina: Losada, 1967.
- Saunders, Rogelio. "Cuerdas para Lorenzo"/ La escritura en falta I / II" *Escritura y falta*". La Habana Elegante. Segunda época, (38), verano, 2007.
- Singler, Christoph. "Contra las ficciones, la imagen. *El oficio de perder*, de Lorenzo García Vega." *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien/Caravelle*, (C.M.H.L.B.) (86): 215-228, 2006.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- Tabarovsky, Damián. "Como no escribir una biografía". *Perfil*, domingo 2 de septiembre, 2007.
- Újule. Revista de Arte y Literatura. Centenario de la revista Orígenes. (1 y 2) Verano y otoño, 1994.
- Victoria, Carlos. "Comentarios de un oidor o Lorenzo García Vega en su Florida room". *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid (21/22): 48-51 verano/otoño, 2001.
- . "El testimonio de una incongruencia." *Cubaencuentro* (344), lunes, 15 abril, 2002.
- . "Una obra de retazos y rotos." *Újule*, (0), Segunda generación, primavera, 2002: 23-25.
- Vitier, Cintio. *Diez poetas cubanos (1937-1947)*. La Habana: Orígenes, 1948.
- . *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del libro, 1970.
- . *Ese sol del mundo moral: para una historia de la eticidad cubana*. La Habana: Unión, 1995.
- . *Para llegar a Orígenes: revista de arte y literatura*. La Habana: Letras Cubanas, 1994.

---. *Resistencia y Libertad*. La Habana: Unión, 1999.

Zambrano, María. *La Cuba secreta y otros ensayos*. Edición e introducción de Jorge Luis Arcos. Madrid: Endymion, 1996.

### Textos de referencia

Aínsa, Fernando. *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo, Uruguay: Trilce, 2002.

Anderson, Thomas. *Everything in Its Place: The Life and Works of Virgilio Piñera*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2006.

Apollinaire. "El nuevo espíritu y los poetas." Trad. Magdalena Holguín. *Gradiva Revista Literaria Colombiana*. Bogotá, 7-8 (1989): 7-13. Impreso.

Arcos, Jorge Luis. *Historia de la literatura cubana*. Instituto de Literatura y Lingüística. La Habana: Letras Cubanas, 2002.

---. *Desde el légamo. Ensayos sobre pensamiento poético*. Madrid: Editorial Colibrí, 2007.

Bachelard, Gastón. *The Poetics of Space*. Foreword by John R. Stilgoe. Trans. by María Jolas. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1994.

Baquero, Gastón. *Ensayo*. Edición a cargo de Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart. España: Fundación Central Hispano, 2005.

Barella, Sandro. "Máscaras para el artificio. No mueras sin laberinto." *La Nación*, domingo 23 de julio 2006.

Barquet, Jesús. *Poesía cubana del siglo XX*. Antología, selección y notas de Jesús Barquet y Norberto Codina; prólogo de Jesús Barquet. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Battcock, Gregory. *The New Art*. NY: Dutton, 1973.

Benko, Susana. *Vicente Huidobro y el cubismo*. Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1993.

Benjamin, Walter. *The Writer of Modern Life*. Essays on Charles Baudelaire. Edición e Introducción de Michael W. Jennings. Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

---. *El narrador*. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1991.



- Blanchot. *La escritura del desastre*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art*. Trad. Susan Emanuel. USA: Polity Press, 1996.
- Burger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Tomás Bartoletti. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- Cámara, Madeline. *Cuban women writers: imagining a patria*. Trans by David Frye. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Cancio Isla, Wilfredo. "Obituario de Carlos Victoria (1950-2007)" *El Nuevo Herald*, 14 octubre, 2007.
- Carter, Boyd G. *Las revistas literarias de Hispanoamérica. Breve historia y contenido*. México: De Andrea, 1959.
- Cioran, E.M. *Breviario de los vencidos*. España: Tusquets, 2007 (era edición).
- Clayton, Michelle. *Poetry in Pieces. César Vallejo and Lyric Modernity*. University of California Press, 2011.
- Dawes, Greg. *Poetas ante la modernidad. Las ideas estéticas y políticas de Vallejo, Huidobro, Neruda y Paz*. España: Espiral Hispanoamericana, 2009.
- Deleuze, Guilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- De Man, Paul. "Literary History and Literary Modernity." *Blindness and Insight*. Minneapolis: Univ. Of Minnesota Press, 1983.
- Díaz, Jesús. *Las palabras perdidas*. Barcelona: Destino, 1992.
- . *Los años duros*. Cuba: Letras cubanas, 1981.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *Cintio Vitier: La memoria integradora*. San Juan: Sin nombre, 1987.
- Duchesne Winter, Juan. *Fugas incomunistas*. San Juan: Ediciones Vértigo, 2005.
- Fernández Fe, Gerardo. *Cuerpo a diario*. Buenos Aires: tsé tsé, 2007.
- Franqui, Carlos. *Diario de la Revolución Cubana*. París: Ruedo Ibérico, 1976.
- García, Germán. *Macedonio Fernández. La escritura en objeto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.
- Gombrowicz, Rita. *Gombrowicz en Argentina, 1939-1963*. Argentina: El cuenco de plata, 2008.

- Gombrowicz, Witold. *Contra los poetas*. Trad. de Sebastián Pilovsky. México: Ediciones Tumbona, colección Versus, 2008.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Obras Completas I*. Barcelona: *Opera mundi*, 1999.
- Guerra, Félix. *Para leer debajo de un sicomoro*. Entrevistas con José Lezama Lima. La Habana: Letras Cubanas, 1998.
- Halberstam, Judith. *The Queer Art of Failure*. Durham, London: Duke University Press, 2011.
- Hernández Rodríguez, Rafael. *Una poética de la despreocupación: modernidad e identidad en cuatro poetas latinoamericanos*. Chile: Cuarto propio, 2003.
- Jitrik, Noé. *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997.
- . *Sesgos, cesuras, métodos: literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.
- . *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- Júpiter. "La promesa de los jóvenes." Entrevista a Lorenzo García Vega, por "Júpiter". Diario *La Marina*, Año CXXIV: p.13, domingo 10 de junio, 1956.
- Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1991.
- Lange, Norah. *Cuadernos de infancia*. Buenos Aires: Losada, 1957.
- Lesman, Robert. "The Motel's Trompe l'oeil: Repetition and Exile in Lorenzo García Vega's *Bicoca a pique*". DISSIDEnCES Hispanic Journal of Theory and Criticism
- Laddaga, Reinaldo. *Literaturas indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2000.
- Luna Sellés, Carmen. *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad*. Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
- Maldonado Class, Joaquín. *El intelectual y el sujeto testimonial en la literatura latinoamericana*. Editorial Pliegos, Madrid. 2008.
- Manzoni, Celina. *Vanguardistas en su tinta*. Selección y prólogo de Cecilia Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2008.
- . *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*. España: Alcalá

- Grupo Editorial, 2009.
- Martins, Floriano. "Carlos M. Luis y la trascendencia de los cánones" (Entrevista). *Agulha* (27) agosto, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Trad. de Donald A. Landes. London & New York: Routledge, 2012.
- Michaux. *Darkness moves*. An Henri Michaux Anthology , 1927- 1984. Trans by David Ball. University of California Press, 1994.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Morán, Francisco. *Julián del Casal o los pliegues del deseo*. Madrid: Editorial Verbum, 2008.
- Morejón, Idalia. "El crítico como estratega: Rama & Retamar vs. Monegal." *Cubista magazine*, revista digital, 2004.
- Moreno, María. "La mujer, ese oscuro objeto de Gonzalo Rojas." *Página12*, mayo 2011. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6498-2011-05-13.html>
- Moreiras, Alberto. *Tercer espacio: Literatura y Duelo en América Latina*. Chile: LOM Ediciones/ Universidad Arcis, 1999.
- . *The Exhaustion of Difference: the Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Musil, Roberto. *The Man Without Qualities*. New York: The Berkeley Publishing Group, 1980.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. España: Alianza Editorial, 2002.
- Ortega, Julio. *Taller de la escritura*. Siglo veintiuno editores: México, 2000.
- Palanco, Belén. "Cuban Poet Lorenzo García Vega Reflects on Exile." *Latin American Herald Tribune*, 2009.
- Paolini, Claudio. "Felisberto Hernández: Escritor maldito o poeta de la materia." *Espéculo Revista de Estudios literarios*, Mar-June 2003 (23).
- Piglia, Ricardo. *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.
- Pintado Burgos, Margarita. "Margarita reseña a Lorenzo García Vega (Cuba)." (Sobre *Son gotas del autismo visual*, Mata-Mata, 2010) *El Roommate*, blog, 17 de

- febrero, 2011.
- . "Los improbables orígenes del Yo." Reseña de *Erogando trizas donde gotas de lo variopinto* (2011). *Crítica*, Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla. (149):183-191.
- Piñera, Virgilio. "Notas sobre la vieja y la nueva generación. La Gaceta de Cuba 1.2 (1962): 2-3.
- Porrúa, Ana. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario : Beatriz Viterbo, 2001.
- Priero, Julio. *De la sombrología: 6 comienzos en busca de Macedonio Fernández*. Iberoamericana Vervuert Publishing Corporation, 2010.
- Pron, Patricio. "Palíndromo en otra cerradura (Homenaje a Duchamp) de Lorenzo García Vega." *El Boomeran(g)*, blog literario español, 4 de enero, 2012.
- Ranciere, Jaques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Trad. de Cecilia González. Buenos Aires; Eterna Cadencia, 2009.
- . *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Ed. & trans. By Steven Corcoran. US: Continuum, 2012.
- Raymond, Marcel: *De Baudelaire al surrealismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- Rilke, Rainer Maria. *Letters to a Young Poet*. Trad. M.D. Herter Morton. New York, London: W.W Norton & Company, 2004.
- Risco del, Enrique. *Elogio de la levedad. Mitos nacionales y sus reescrituras literarias en el siglo XX*. Colibrí: España, 2008.
- Rosman, Silvia. *Dislocaciones culturales: nación, sujeto y comunidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Reverdy, Pierre: *Escritos para una poética*. Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1977.
- Riccio, Alessandra. "La revista Orígenes y otras revistas lezamanianas." *Annali- Istituto Orientale, Napoli Sezione romanza*. Vol. 25, issue 1 (1983): 343-388.
- Robbe-Grillet, Alan. *In the Labyrinth*. Trans by Richard Howard. Grove Press, 1960.
- . *For a New Novel*. Illinois: Northwestern University Press, 1996.
- Rodríguez, Antonio Orlando. "Raros en la literatura cubana", *El país*, julio 2010.

- Rojas, Rafael. "Orígenes and the Poetics of History." CR *The New Centennial Review* (2.2) Summer, 2002.
- . "Formas de lo siniestro cubano". Revista de la Universidad de Puebla, *Crítica* (150), 20 de septiembre, 2012.
- . *El arte de la espera. Notas al margen de la política cubana*. Madrid: Editorial Colibrí, 1998.
- . *Las repúblicas de aire. Utopía y desencanto en la revolución de Hispanoamérica*. México: Taurus, 2009.
- Rosa, Luis Othoniel. "Reseña de Lorenzo García Vega y Margarita Pintado: Ping-pong Zuhitsu," *El Roommate*, 22 de febrero, 2011.
- Roussel, Raymond. *How I Wrote Certain of My Books*. Trans. By Trevor Winkfield, & John Ashbery. California: Exact Change, 1995.
- Saer, José. *Trabajos*. Argentina: Seix Barral/ Grupo Editorial Planeta, 2005.
- Said, Edward. *Sobre el estilo tardío*. Trad. de Roberto Falcó Miramontes. España: Debate, 2009
- Saítta, Silvia. *Regueros de tinta. Crítica en la década del veinte*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.
- Salvador, Nélica. *Vanguardia y posmodernidad*. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- Sartre, Jean-Paul. *Saint Genet. Actor and Martyr*. US: George Braziller, 1963.
- Sáinz, Enrique. *Diálogos con la poesía*. Ediciones Unión, La Habana, 2003.
- Santí, Enrico Mario. "¿Qué hacía el Arzobispo de La Habana leyendo *Paradiso*?" *Diario de Cuba*, 22 de junio, 2012.
- . *Bienes de un siglo: sobre cultura cubana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- . *Por una politeratura: literatura hispanoamericana e imaginación política*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Ediciones del Equilibrista, 1997.
- Una Cuba: cinco voces*. Lorenzo García Vega, José Kozzer, Antonio José Ponte, Soledida Ríos, Reina María Riodríguez. Buenos Aires: tsé tsé, 2005.
- Schwartz, Jorge. *Vanguardia y Cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Gironde y Oswaldo Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- . *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Trad. Estela dos

- Santos. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Semprun, Jorge. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Steiner, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Trad. Edgardo Russo. Argentina: Adriana Hidalgo, 2009.
- Suárez Hernán, Carolina. *La poética de la ambigüedad y la narrativa fantástica contemporánea*. Madrid: Pliegos, 2011.
- Smith, Terry, Okei Enwezor & Nancy Condee. *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham & London: Duke University Press, 2008.
- Unruh, Vicky. *Latin American Vanguards: the Art of Contentious Encounters*. California: Berkeley University of California Press, 1994.
- Vargas Llosa, Mario. *Entre Camus y Sartre*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1981.
- Vitier, Cintio. *De peña pobre: memoria y novela*. México: Siglo veintiuno editores, 1978.
- . *Temas martianos*. Río Piedras, Puerto Rico, ediciones Huracán, 1981.
- Wiman, Christian. *Ambition and Survival: Becoming a Poet*. Washington: Copper Canyon Press, 2007.
- Zizek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.
- . *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*. London, New York: Verso, 1999.
- Ziarek, Ewa Plonowska. *The rhetoric of failure: deconstruction of skepticism, reinvention of modernismo*. Albany: State University of New York Press, 1996.