

## Del cuerpo a la palabra: acerca de la homosexualidad en *Paradiso*

Por *María Guadalupe SILVA\**

PESE A LOS AÑOS TRANSCURRIDOS desde la primera censura de *Paradiso* en 1966 cuando la burocracia oficial retiró los ejemplares de las librerías de La Habana, debido principalmente a su contenido sexual y a la sospechosa orientación metafísica de la novela,<sup>1</sup> el tema de la homosexualidad sigue siendo una cuestión a la que vale la pena regresar. No se trata, desde luego, de “defender” a Lezama Lima a la manera de aquellos críticos que a su turno quisieron limpiar la imagen del escritor recortando la intención moral (y moralizante) del famoso capítulo octavo. La dimensión ética es un aspecto profundamente ligado al de la homosexualidad, pero no es su dimensión exclusiva. Por algún motivo, no meramente edificante, Lezama Lima decidió que en su novela abundaran las imágenes fálicas, las alusiones anales y los juegos eróticos, en una proliferación serio-jocosa tan estridente que incluso su amiga María Zambrano juzgó sorprendida que, en ciertos momentos de la novela, este maestro del lenguaje figurado no había encontrado “la metáfora”.<sup>2</sup>

El punto sensible para la crítica ha girado por lo general en torno a la orientación axiológica del tema, es decir: en decidir si *Paradiso* defiende, condena o mantiene un juicio moral ambiguo respecto de la homosexualidad, cuya presencia a lo largo del texto es, de todos modos, innegable. No puede ser casual que las lecturas se hayan dividido en opiniones tan contradictorias como las de Reynaldo González (para

---

\* Investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, sede en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires; e-mail: <titillatio@gmail.com>.

<sup>1</sup> Así lo testimonia Julio Triana: “A la semana de estar puesta en las librerías, la novela fue recogida, porque, según la versión oficial —entonces yo [Julio Triana] trabajaba en la Editora Nacional, en el Departamento de Ediciones y Publicidad, junto con Virgilio Piñera, Ambrosio Fornet, Edmundo Desnoes y Luis Agüero, y la información que ofrezco es exacta—, la novela describía inquietantes y escabrosas situaciones y deformaciones de la conducta sexual, igualmente estaba, según los funcionarios culturales, de un sibilino estigma metafísico. Se consideró que la lectura de la obra podría ser perjudicial para los jóvenes revolucionarios. Incluso se adujo en su contra muestras de ‘diversionismo ideológico’. El escándalo fue tal, que muchos de los amigos de Lezama temíamos por lo que le pudiera suceder. En este contexto se publicó un decisivo ensayo de Julio Cortázar”, véase José Lezama Lima, *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, Madrid, Verbum, 1998, p. 111, nota 5.

<sup>2</sup> María Zambrano, “Breve testimonio de un encuentro inacabable”, en José Lezama Lima, *Paradiso*, París, ALLCA XXe, 1993 (Colección *Archivos*), p. xix.

quien las escenas de contenido sexual funcionan como casos ejemplares por la vía negativa)<sup>3</sup> o Emir Rodríguez Monegal (para quien la novela tiende hacia una “total liberación sexual”).<sup>4</sup> El texto de *Paradiso* es deliberadamente evasivo, y lo es probablemente por razones ligadas a la personalidad del autor y a las limitaciones de la época. Durante los casi veinte años que demoró su composición Lezama Lima trabajó en soledad: prácticamente no existía una tradición de literatura homosexual en América Latina, y todavía había que esperar algunos años para que la oleada de la liberación sexual se hiciera presente en el terreno literario. Hay que reconocer entonces, con Rodríguez Monegal, la valentía de esta novela, sobre todo si se tiene en cuenta que Lezama Lima no cultivó el desenfado público al modo de, por ejemplo, Virgilio Piñera.

Buena parte de esta valentía estriba en el hecho de que aquí la homosexualidad no es tan sólo un “tema” que se aborda desde una posición narrativa exterior. La orientación homoerótica surge de la voz del relato, lo condiciona y lo moldea. En el fantasear erótico de la novela solamente el cuerpo masculino aparece como objeto de deseo. La mujer erotizada no puede ser vista de otro modo que bajo especie de amenaza, monstruosidad y terror, en tanto que los principales personajes masculinos se muestran más o menos explícitamente seducidos por otros hombres, inclinación de la que no escapa ni siquiera el padre de Cemí. En *Paradiso* la homosexualidad no constituye tan sólo un área que se pueda recortar aislando ciertos fragmentos. Se trata de una condición más general que procede de la propia narración, que se disemina en una variedad de alusiones simbólicas y que se hace sorpresivamente manifiesta en el plano de las acciones y discursos representados entre los capítulos VIII y XI. Tal condición es inevitablemente comprometedora ya que, como indican las apariciones del “yo” en el sitio del narrador, esa voz a cargo del relato se identifica con Cemí, personaje en el que Lezama configuró un *alter ego*.

Es obvio que la escritura del texto —el plano, para decirlo con Barthes, de su compromiso— hace ostensible su orientación homosexual. Pero también es evidente que este compromiso del deseo en la

---

<sup>3</sup> “Lezama [dice González] da al homosexual idéntico castigo al imaginado por Dante en el *Infierno* [Los] personajes bestializados ya se incluyen en las filas de los condenados. Ellos irán al infierno. Por consiguiente, para no ir al infierno nosotros debemos evitar hacer lo que ellos”, Reynaldo González, *Lezama Lima: el ingenuo culpable*, La Habana, Letras Cubanas, 1988, pp. 36 y 44.

<sup>4</sup> Emir Rodríguez Monegal, “Tradición y renovación”, en César Fernández Moreno, ed., *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972, p. 142.

escritura le es incómodo, como si el texto quisiera hacer visible su inflexión homosexual al tiempo que, a manera de máscara protectora, también tuviese que dejar constancia del peso que dicha inflexión supone. Se trata, como dice Daniel Balderston, de un “secreto abierto”, en el que la audacia y la incomodidad se combinan en un elusivo laberinto barroco.<sup>5</sup> Acaso esto no pudo ser de otro modo si se piensa, por un lado, en el límite que imponía la política cultural del gobierno cubano hacia mediados de la década del sesenta, pero sobre todo, y más decisivamente, si se considera el perfil ideológico del grupo del que provenía Lezama Lima, cuyo sentido del decoro estuvo muy ligado a la recuperación de la herencia hispánica y católica. No debió ser fácil entonces para él instalar esta cuestión en el seno de una novela con evidentes trazos autobiográficos. Pese a que le dedica una significativa cantidad de páginas, parecería que el tema se le desborda y termina por escapársele de las manos. También para el lector tal combinación de pudor y osadía, provocación y voluntad moderadora, comporta un desafío. Porque si bien es evidente que en *Paradiso* el tema de la homosexualidad quiere hacerse presente, tanto en el plano de la ficción como en el de las argumentaciones, lo que no resulta claro es el sentido que se pretende dar al asunto, en especial si se toma en cuenta que la misma ficción plantea este asunto en los términos de un problema: una *quaestio* a resolver.

Una de las interpretaciones habituales consiste en leer los capítulos controvertidos como parte de una etapa en la formación espiritual de Cemí.<sup>6</sup> Ésta es, ciertamente, la lectura que el relato propicia, en la medida que se proyecta en la tradición del *Bildungsroman* como la historia de un aprendizaje en el que las experiencias constituyen jalones en el camino hacia la madurez poética, un trayecto sembrado de amenazas, de las cuales la mayor es el desvío del apetito sexual. En este sentido la novela contiene, junto con el relato de una formación artística, un itinerario ético que *parecería* proponer la idea de que la homosexualidad es algo que se debe superar a fin de alcanzar un saber que rebase los impulsos del cuerpo. El problema de esta lectura es que tiende a pasar por alto algo que le resulta incómodo y turbador: la

<sup>5</sup> Cf. Daniel Balderston, “El pudor de la historia”, en *id.*, *El deseo, enorme cicatriz luminosa*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, pp. 17-34.

<sup>6</sup> Cf. por ejemplo el trabajo relativamente reciente de Margarita Mateo Palmer, *Paradiso: la aventura mítica*, La Habana, Letras Cubanas, 2002; también el libro de Gustavo Pellón, *José Lezama Lima's joyful vision: a study of Paradiso and other prose works*, Austin, University of Texas Press, 1989; y retrocediendo en el tiempo, el estudio de Margarita Junco Fazzolari, *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1979.

imponente presencia verbal del sexo en una cuantiosa gama de expresiones, presencia que no sólo denota o refiere (que no sólo “habla de”), sino que revela una fascinación inscrita en la propia escritura, una fascinación inconveniente y peligrosa. Enrique Lihn vio con claridad el doble movimiento por el que la novela sublima la cuestión homosexual en el plano de su discurso ético, al tiempo que, con ademán inverso, hace estallar esta misma pulsión en el terreno del lenguaje. *Paradiso*, dice Lihn, “escenifica escandalosamente el retorno de lo prohibido, una correntada ante la cual mal podría tenerse en pie verdaderamente la categoría superior al sexo por la que ha optado el buscador, en la palabra, de ‘una finalidad desconocida’, Cemi”.<sup>7</sup>

En esta “dialéctica de historia y discurso” marcada por Lihn hay momentos particularmente fascinantes. Aquí vamos a detenernos en dos de ellos, precisamente los más controvertidos: las “faloroscopías” del octavo capítulo y el debate pseudoerudito del noveno capítulo. Vamos a analizar este segundo momento con especial atención, justamente porque allí se pone en juego la cuestión que tanto dio qué hablar a la crítica: la valoración moral de la homosexualidad. Lo que intentaré mostrar es cómo la novela vacila entre por lo menos tres movimientos distintos, ya que por un lado se muestra provocadoramente explícita, por otro parece preocuparse por las consecuencias de tal provocación —aunque finalmente elude toda respuesta definitiva—, y finalmente deriva en una suerte de fuga subrepticia hacia el campo de la experiencia poética y el pensamiento metafísico.

### *Faloroscopías*

EL octavo capítulo quedó fijado en la memoria crítica como el núcleo del escándalo, debido en parte al eco todavía audible de la primera censura, en parte porque para algunos lectores las hazañas sexuales de Farraluke y Leregas siguen provocando un divertido escozor. Algo en lo que sin embargo no parece haberse reparado es en el hecho de que la novela no pudo no premeditar estos efectos, no pudo ignorar que estaba deslizándose un poco más allá de lo que el decoro o el buen gusto de aquel entonces tolerarían.<sup>8</sup> El escándalo no es un efecto se-

<sup>7</sup> Enrique Lihn, “*Paradiso*, novela y homosexualidad”, *Hispanérica* (Universidad de Maryland), núm. 22 (abril de 1979), p. 13.

<sup>8</sup> Como puede verse en una carta a su hermana, en la que protesta por la reacción de “cierto público mojigato”, Lezama Lima sabía que estaba yendo *un poco más allá*: “Creo que tendrán que pasar unos años para que la novela sea captada en su esencia. El coro de ocas se levantó lleno de resentimiento y de envidia tronante. Yo creo, sencillamente, que

cundario o, por así decir, *exterior* a la novela: está escenificado allí mismo. Al poner en escena el espectáculo de lo íntimo, el octavo capítulo explora los placeres y peligros de la exhibición.

Confrontando *Paradiso* con *La carne de René* de Virgilio Piñera, Antón Arrufat propone algo interesante: “¿Cómo —cabría preguntar— ve Lezama el cuerpo humano en *Paradiso*?”, es decir: ¿cómo ve *la carne* en una novela más bien dispuesta a diluir la materia de los cuerpos en el orden etéreo de la imagen?<sup>9</sup> Hacer esta pregunta supone rotar el eje de atención, ya que *Paradiso* pulsa en el sentido contrario: busca estimular la lectura simbólica aun cuando presenta los cuerpos con toda la crudeza de su carnación. Los “ejemplares priápicos” del octavo capítulo son un buen comienzo para ingresar en este plano, sólo que antes deberíamos interrogarnos acerca de la acción que permite esta patencia de lo físico: el acto de *ver* e, inversamente, el de *mostrar*.

A diferencia de Cemí, Fronesis y Foción, los personajes de Farraluque y Leregas son ante todo *cuerpos*. Más precisamente: son la expresión hiperbólica de ciertas porciones del cuerpo sobredeterminadas por un intenso apetito sexual. En ambos se detalla una suerte de contaminación por la que los órganos genitales deciden la configuración de la apariencia: “El órgano sexual de Farraluque reproducía en pequeño su leptosomía corporal. Su glande incluso se parecía a su rostro. La extensión de su frenillo se asemejaba a su nariz, la prolongación abultada de la membranilla a su frente abombada” (p. 200).<sup>10</sup> Por su parte “el órgano sexual de Leregas, no reproducía como el de Farraluque su rostro sino su cuerpo entero. En sus aventuras sexuales, su falo no parecía penetrar sino abrazar el otro cuerpo. Erotismo por compresión, como un osezno que aprieta un castaño, así comenzaban sus primeros mugidos” (p. 200). Ambas descripciones no sólo configuran la imagen de una primacía genital, sino que a su vez son hiladas mediante una generosa profusión de apareamientos verbales, construcciones que vuelcan en la anatomía del *organum* retórico el desborde de una procacidad festiva. Aquí la desmesura genital se impone, prolifera, invade los cuerpos, hace brotar la excitación en la lengua del relato: el “aguijón del leptosomático macrogenitosoma” de Farraluque

---

es algo muy importante que ha sucedido en la literatura cubana. Si tengo tiempo, le añadiré un primer piso, para que todo quede resuelto y aclarado. Mi única respuesta es seguir trabajando, los venzo porque son unos vagos”, Lezama Lima, *Cartas a Eloísa y otra correspondencia* [n. 1], p. 117.

<sup>9</sup> Antón Arrufat, *Virgilio Piñera: entre él y yo*, La Habana, Unión, 2002, p. 52.

<sup>10</sup> Lezama Lima, *Paradiso* [n. 2], p. 200. De aquí en adelante las citas de la novela remitirán a esta edición y se indicará entre paréntesis en el texto el número de páginas.

ejemplifica esta mimesis entre la morfología del lenguaje y el anamorfismo del objeto. No es sólo la homosexualidad lo que interesa, sino la multiplicidad de formas en las que puede manifestarse el poder incontenible del deseo.

Más que pruritos morales, Lezama Lima tenía razones estéticas para repudiar las interpretaciones que lo acercaban al campo de la pornografía (“¿Cómo puede ser pornográfico un capítulo donde se habla del golpe de dados de Mallarmé, un capítulo que es un papiro aljamiado de jeroglíficos?”).<sup>11</sup> El grotesco, la risa, el juego con el lenguaje, y sobre todo el uso irreverente de lo culto y lo sagrado en su más amplio registro, otorgan a estos episodios una riqueza que la obscenidad de otras crónicas eróticas no serían capaces de reproducir. Lejos de suponer este grotesco —según se ha interpretado algunas veces— como la prueba de un rechazo, incluso de una censura moral por medio de la devaluación axiológica (lo monstruoso y lo ridículo serían sinónimos de lo repudiable), deberíamos pensar más en términos bajtinianos: lo que está *abajo* es lo que emerge, lo que se hallaba frenado por el reparo social es aquello que despunta en las dislocaciones del lenguaje y en las fuerzas imperiosas que este lenguaje sostiene.

En ningún otro capítulo de la novela se describen los ímpetus del falo con la misma intensidad. Si el falo es por antonomasia el significante de la presencia, de lo que se impone, aquí se trata de re-presentar —de volver presente— la pulsión irrefrenable de una potencia oculta, vestida o negada. La narración descubre aquello que sucede bajo la ropa, bajo la mesa, en la intimidad de los baños y habitaciones, en sitios oscuros y bajos como la carbonería. Y revela todo esto rompiendo las limitaciones de la prohibición moral, religando lo sagrado y lo profano en una retícula saturada de contrastes.

Uno de los tantos neologismos que Lezama Lima inventa en el octavo capítulo puede facilitar la clave del procedimiento que parece reinar en esta porción del relato: *faloroscopia*, observatorio del falo. La parodia del vocabulario médico agudiza los efectos del humor, a la vez que sugiere la disposición de los cuerpos a una inspección minuciosa. Mientras el discurso describe con abundancia de detalles los diversos modos de *mostrar* y de *ver* —no sólo la extravagancia de los miembros, sino su avidez de miradas y el suspenso de los ojos—, todo transcurre en el más completo mutismo. El sigilo de los personajes, colocados siempre en torno de un objeto central —el falo—, dra-

---

<sup>11</sup> Palabras de Lezama Lima citadas por Manuel Pereira en “El curso délfico”, en *ibid.*, p. 614.

matiza aquello que el discurso de la narración explota: el goce consciente del exabrupto.

Tomemos como ejemplo la hazaña de Leregas en el aula, hazaña por la cual, según dice el narrador, Cemí “*tuvo la oportunidad de contemplar otro ritual fálico*” (p. 200. Las cursivas son mías). La escena reproduce la distribución de una sala de espectáculos. Sentado de frente a sus compañeros, junto al profesor, el “ejemplar” Leregas descorre el telón e inicia el acto:

Con total desenvoltura e indiferencia acumulada, Leregas extraía su falo y sus testículos, adquiriendo, como en un remolino que se trueca en columna, de un solo ímpetu el reto de un tamaño excepcional. Toda la fila horizontal y el resto de los alumnos en los bancos, contemplaba por debajo de la mesa del profesor, aquel tenaz cirio dispuesto a romper su balano envolvente, con un casquete sanguíneo extremadamente pulimentado. La clase no parpadeaba, profundizaba su silencio, creyendo el dómine que los alumnos seguían morosamente el hilo de su expresión discursiva. Era un corajudo ejercicio que la clase entera se imantase por el seco resplandor fálico del osezno guajiro. El silencio se hacía arbóreo, los más fingían que no miraban, otros exageraban su atención a las palabras volanderas e inservibles (p. 201).

Las miradas son *imantadas* (atraídas, seducidas, puestas en suspenso, erguidas) por esta irrupción que mantiene a los alumnos en un silencio “arbóreo”. El texto mismo queda retenido en la visualización casi táctil del “dolmen fálico”. Leregas, por supuesto, es castigado, pero a su gesta le sigue otra secuencia de proezas sexuales de Farraluque, en las que nuevamente, una y otra vez, la descripción se demora, estetiza las formas escultóricas de los miembros sexuales, juega más allá de lo que la simple utilización del caso como ejemplo juzgaría conveniente.

Cabría entonces preguntar, ¿por qué detenerse a precisar cada paso y cada pequeño deleite de esta gigantesca faloroscopia? Pensemos en el siguiente detalle: mientras todo esto sucede, mientras el discurso del relato abunda en pormenores anatómicos, también la mirada del lector deviene partícipe del juego. Junto con Cemí y el resto de los alumnos, este lector asiste callado a la exhibición, deja que su mirada sea conducida hacia el lugar del acontecimiento procaz, sigue de habitación en habitación los pasos de Farraluque y se pliega al ojo del narrador, hechizado por el encantamiento de cada escena. En este juego cómplice de extraer y contemplar, el lector no puede sustraerse al lugar que le ha sido asignado en el texto: el lugar del *voyeur*.

Las aventuras de Farraluque y Leregas abren el camino de una casuística errática, inclasificable, una imposible enumeración del ero-

tismo. Cada uno de estos actos constituye una puesta en escena, una especie de ritual y, a su vez, la serie compone un *crescendo* con variaciones sobre el mismo tema. En la secuencia del octavo capítulo hay cosas que se repiten: el secreto, el silencio, la amenaza del castigo. Y el goce del texto radica justamente en esta subversión, en la manifestación de lo vedado. Subversión doblemente acentuada, ya que sucede en lo enunciado y en la enunciación, en lo representado y en el acto de representar, en el montaje de la escena *voyeur* y en el hecho de hacer brutalmente visible, casi palpable, esa rasgadura por la que lo pudendo se revela. Lo secreto *toma* el discurso de una manera similar a como la figura del falo invade la anatomía de los cuerpos. Y en todos los casos la emergencia (lo que urge y lo que brota) sucede al borde del castigo, remite a la amenaza de una castración y nos deja expectantes, ya que el lector está previsto en este juego de transgresiones. No sólo los personajes corren los peligros de *mostrar* y de *ver*. El texto refiere a sí mismo como rotura y como reto.

### *Discusión*

ESTA “rotura”, jocosa y desafiante, no queda liberada a la pura excitación del juego. A la serie de situaciones iniciadas en el octavo capítulo, que culmina en el castigo de Baena Albornoz, sigue una larga y complicada discusión acerca de la naturaleza de la homosexualidad. Como si la novela tuviese que tomar partido, no pudiendo ignorar el hecho de que los modos no siempre ortodoxos de la sexualidad pueden producir consecuencias peligrosas, el texto ofrece su propio comentario, y éste se encuentra a cargo de Cemí, Fronesis y Foción, en cuya amistad florecen pudorosamente todas las tentaciones y temores del amor prohibido.

Ahora la cuestión, antes relegada al campo del secreto, se torna explícita. Y sin embargo la máscara persiste, en la medida que la puesta en discurso oficia como malla protectora de los escrutadores, quienes con su palabra persiguen y a la vez difieren el objeto de su reflexión. Descubiertos por la obsesiva recurrencia del sexo en sus discursos, pero también enmascarados detrás de sus palabras, los amigos se seducen mutuamente con las figuras incorpóreas del lenguaje, postergando indefinidamente aquello que los atrae y aterroriza: el tacto no permitido de los cuerpos. Como clave de esta seducción sin fin, el concepto de *lejanía* viene a ser el punto de quiebre que permite realizar, imperceptiblemente, la gran conversión en el orden del significado, ya que en sus discursos, y en el discurso de la narración, el erotismo de los cuer-



pos se va transformando en algo menos sujeto a la vergüenza y a la fugacidad del tiempo: en la metáfora de un *eros cognoscente*. Las palabras se transforman así, progresivamente, en el puente hacia esa región etérea en que la imagen salvaguarda a los buscadores del saber de la indecorosa circunstancia de ser hombres erotizados. La homosexualidad es, en efecto, un peligro que Cemí y Fronesis buscan sublimar, a diferencia de Foción, cuyo “demonismo” representa la expresión pura y amenazante del deseo.

El diálogo del noveno capítulo sobre la homosexualidad —el más extenso de la novela— se desarrolla en dos momentos y en dos planos. Por un lado está el contrapunto entre Fronesis y Foción, por otro, la respuesta de Cemí; en un nivel, aquello que se explicita, en otro, la tensión erótica que subyace al juego de los discursos. En cuanto al propósito de la discusión, también es posible distinguir dos ejes: primero, el problema que remite a la pregunta sobre la condición axiológica de la homosexualidad: ¿es o no un *desvío*, es o no un *pecado*? Ésta es una cuestión de primer orden, ya que el debate surge a raíz de un castigo. En segundo lugar, una ingente voluntad de saber: ¿en qué consiste ese misterio, cuál es su origen, qué papel juega en la cultura el amor entre hombres? Desde luego, ambos problemas se imbrican. El diálogo se propone como un campo de lucha con opiniones contrapuestas, pero *de hecho* las argumentaciones siguen un circuito espiral que nace y retorna al mismo punto: la homosexualidad ligada a la inocencia creadora. Más allá de ocasionales divergencias entre Fronesis y Foción, debidas principalmente al conflicto que los une, no hay una dialéctica de antítesis y, ciertamente, no hay una salida a la primera pregunta moral, aunque sí una afirmación ética. El diálogo gira en torno de un núcleo hueco, forma volutas como surcos en la corteza del caracol, se abre en lo que podríamos llamar, con Fina García Marruz, “la imagen que no regresa”.<sup>12</sup>

El primer momento de esta discusión comprende el intercambio de opiniones de Fronesis y Foción, entre quienes existe una permanente pero nunca consumada atracción erótica. Fronesis comienza proponiendo la idea de que “el desvío sexual” es una manifestación del universo infantil. “Por eso el Dante describe en el infierno a los homosexuales caminando incesantemente, es el caminar del niño para ir

<sup>12</sup> “La imagen en Lezama no sólo no regresa a su sentido inicial, sino que prolifera y se aleja cada vez más de ella, busca, como él dice, ‘un hechizamiento’, un faraónico ‘dilatarse hasta la línea del horizonte’”, Fina García Marruz, “La poesía es un caracol nocturno (en torno a *Imagen y posibilidad*)”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de J. Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, 1984, 2 vols., tomo 1, p. 253.

descubriendo lo exterior, pero es lo exterior que forma parte del propio *paideuma*, que es esa sustancia configurativa que permite al primitivo, al niño y al poeta ser siempre creadores” (p. 247). La tesis de Fronesis se apoya en la teoría de Leo Frobenius, para quien la cultura constituye un *paideuma*, un “organismo viviente” o, como se dice aquí, una “sustancia configurativa”.<sup>13</sup> Como Spengler, Frobenius establece una analogía entre la evolución de las culturas y las edades del hombre: nacimiento, infancia, madurez y senectud. Así como las diversas formaciones culturales atraviesan cada una de estas etapas, a su vez cada una de ellas comprende en su interior representantes de todos los estadios. En este plano, la “edad infantil” viene a cumplir un papel energético: de ella proviene “lo demoníaco” de la cultura, su capacidad intuitiva y creadora, la fuerza vital que pulsa hacia lo desconocido, lo extraño, lo otro. Es claro que al decir “infancia” Frobenius piensa en términos que involucran no sólo al niño, sino a los pueblos primitivos y a los hombres “geniales”, “pues genial”, dice Frobenius, “significa demoníaco”.<sup>14</sup> En este sentido el poeta se opone al erudito, ya que “saber” es acopiar lo dado, lo que procede de la tradición, pero “crear” supone una sabiduría inocente y transgresora.<sup>15</sup>

Pero la argumentación de Fronesis trastoca el sentido de sus citas de autoridad. Cuando Fronesis se refiere al castigo que Dante reserva al sodomita, omite este detalle: la condena de vagar, “qual sogliono i campion far nudi e unti”,<sup>16</sup> en las llamas eternas del séptimo círculo, no tiene nada que ver con “el niño caminando para ir descubriendo lo exterior”. Este niño, el “hombre genial” de Frobenius, tampoco en su texto de origen guarda relación con el homosexual. El enlace genera un nuevo sentido, y lo que surge es, en principio, una aberración lógica: el homosexual condenado/inocente camina en círculos, círculos que a su vez rompen el perímetro del entorno produciendo creaciones. Luego

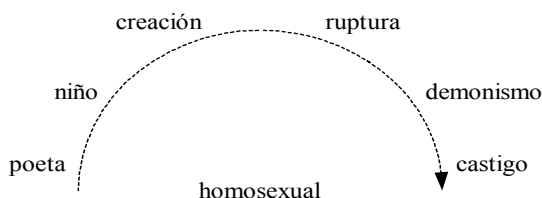
<sup>13</sup> Leo Frobenius, *La cultura como ser viviente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>15</sup> “¿Qué significado tienen los momentos demoníacos? [...] La vida en y con lo demoníaco, cuyas formas de exteriorización fueron denominadas hasta ahora a secas ‘impulso de juego’, es *el crear, el transformar, lo creador* de por sí. El *paideuma* infantil es, por lo tanto, capaz de vivir y de desarrollarse sólo mientras tenga capacidad de crear [...] Lo demoníaco representa, en contraposición a los hechos obtenidos por comprensión espiritual, en el *paideuma* la vida constructiva. Es, por lo tanto, la expresión del *devenir* del *paideuma*, así como los ‘ideales’ son la del *ser* y los ‘hechos’ la del *haber llegado a ser*. Por esto es casi equivalente a ‘vida’, a la *plenitud* de la vida, y forma el contraste al ‘saber’. Puede lograr, al trasladarse a la conciencia lógica, bien una forma expresiva comunicable, pero siempre queda individual y en su sentido *propio* intransmisible, intraducible”, *ibid.*, pp. 99-100 y 103.

<sup>16</sup> “Cual desnudos y untados campeones”, *Inferno*, XVI, v. 22.

Fronesis añade otra paradoja: “un poeta, se siente inocente porque atrae el castigo, se siente creador porque no puede domesticar el contorno, o lo domestica con demasiada finalidad y entonces no vale la pena” (p. 248). Ahora el homosexual ha quedado atrás, como primer término de una cadena metafórica que se desplaza progresivamente al polo de la poesía. En virtud de la matriz romántica en que se funda esta progresión, podría recomponerse la siguiente línea de nociones asociadas: homosexual {poeta / niño : creación / ruptura / demonismo : castigo}. De modo que el significado específico del primer término de la constelación es diseminado y finalmente elidido para atraer hacia sí, a la manera graficada por Sarduy, toda una cadena de significantes ligados:<sup>17</sup>



Pese a estar colocada en el origen de la discusión y pese a solicitar una gran variedad de explicaciones, la homosexualidad seguirá siendo a lo largo del diálogo la presa fugitiva de una erudición proliferante. La primera intervención de Fronesis plantea de manera compacta la oscuridad última de la cuestión central.

Luego sigue el turno de Foción, el único de los tres amigos que explicita el nudo sensible del problema, tal como éste había sido planteado en la historia de Baena Albornoz. Foción reprocha a Fronesis tres cosas: que considere la homosexualidad como un desvío, que la remita a un estado de inocencia, y que se afane en explicar aquello que “no se puede justificar, porque es más profundo que toda justificación” (p. 249). Sin embargo las paradojas de Fronesis están lejos de proponer una clara justificación, y lo cierto es que tampoco Foción se priva de citar pruebas, cifras y argumentos que demuestren la extensión del fenómeno en la historia de la humanidad. La incógnita de lo que “no se puede justificar” no lo deja mudo, pero en el extravío de su farragosa erudición no hace en realidad otra cosa que confirmar el núcleo de su tesis: la homosexualidad —la sexualidad en general— es un misterio inescrutables. Como se dirá más tarde, Foción es un “*engagé* con su

<sup>17</sup> Cf. Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, en Fernández Moreno, *América Latina en su literatura* [n. 4], pp. 167-184.

sexo y sus sensaciones” (p. 310), un perturbador de la conciencia, si no un mártir del amor homosexual. En todo caso, no un propagandista a la manera de su criticado Porfirio Barba Jacob.<sup>18</sup> Al estar comprometido en la cuestión que se debate, Foción apunta al meollo del problema como encrucijada existencial.

De hecho la riqueza de este discurso radica en su orientación ética. Así como antes Fronesis se había alejado del primer término, la homosexualidad, para derivar en la poesía, Foción culmina su discurso reivindicando “la historia de los grandes hechizados”, una historia maldita, incompleta, una *símula de excepciones morfológicas* que en cierto modo recuerda la perplejidad de Montaigne ante la multiplicidad de lo monstruoso: “Los que llamamos monstruos [decía en sus *Essais*] no lo son para Dios, que ve en la inmensidad de su obra la infinitud de las formas que en ella ha comprendido”.<sup>19</sup> ¿Pero quién accede a esta visión total, a la mirada capaz de abrazar la norma secreta de las variaciones? Proyecto inconcluso del que Foción enumera tan sólo algunos ejemplos, esta crónica de lo innumerable viene a ser el reverso de la utopía ilustrada y su pretensión de imprimir en cada individuo los rasgos de una humanidad abstracta y homogénea. Fronesis, es cierto, había ligado al homosexual con la inocencia, pero con una inocencia peligrosa. Foción ahora se hace cargo de este peligro para reivindicar esa verdad que procede del estado anterior a la ley. Los últimos párrafos de su discurso están dedicados a un “hechizado” excepcional, el conde de Villamediana (1582-1622), enemigo de la monarquía decadente, amigo de Góngora y de otros “poetas de la rebelión verbal” que realiza en su biografía una revolución análoga a la del barroco: “se destruye para destruir”.<sup>20</sup> La ética de Foción es heroica, de un titanismo

<sup>18</sup> “Recuerde usted aquel poeta Barba Jacob, que estuvo en La Habana hace pocos meses, debe haber tomado su nombre de aquel heresiarca demoníaco del *xvi*, pues no sólo tenía semejanza en el patronímico sino que era un homosexual propagandista de su odio a la mujer”. Más adelante, Foción agrega: “toda propaganda, ya sea sobre la inseminación artificial o sobre las virtudes salutíferas de las zanahorias, daña en su raíz la lenta evaporación de todo lo verdadero” (pp. 252-253).

<sup>19</sup> Michel de Montaigne, “De un niño monstruoso”, cap. xxx, *Ensayos*, María Dolores Picaza y Almudena Montojo, trad., Barcelona, Altza, 1997, tomo II, p. 468.

<sup>20</sup> “Villamediana enamorado a la esposa del rey, raptando a su sobrina, escandalizando en las corridas de toros, jugando al tahúr y despilfarrando el dinero en caballos y piedras preciosas, haciendo burlas con sus costumbres secretas y sus amigos clandestinos, fue una energía diabólica utilizada contra la monarquía decadente, por eso este hechizado permanece con los brazos abiertos en cruz ante el desfile del pueblo, en rendimiento a su aliado secreto, en la rebeldía, aliado también con los poetas de la rebelión verbal. Este hechizado se destruye para destruir. Cuando lo matan, lo muestran con los brazos abiertos en cruz ante el misterio de su vida. El raptor continúa escapándose con un cuerpo sin sexo, el tahúr adelanta su baraja para forzar un destino sellado” (p. 255).

similar al que Lezama Lima elogiara en Blake y Baudelaire y de un plutonismo semejante al que describiera en el arte barroco. El propio Foción encarna esa figura paradójica de la que hablara Fronesis; es inocente *porque atrae el castigo*, creador *porque no puede domesticar el contorno*; es un *niño* bajo cuyos pies retiembla el fundamento de toda política orientada a regular el deliquio de los cuerpos. Contra el anatema empobrecido, contra el supuesto saber, contra los discursos de la razón y del sentido común, Foción exhorta a incorporar el misterio:

Cuando Electra creyó que había parido un dragón, vio que el monstruo lloraba porque quería ser lactado; sin vacilaciones le da su pecho, saliendo después la leche mezclada con la sangre. Aunque había parido un monstruo, cosa que tendría que desconcertarla, sabía que su respuesta tenía que ser no dejarlo morir de hambre, pues la grandeza del hombre consiste en que puede asimilar lo que le es desconocido. Asimilar, en la profundidad, es dar respuesta (p. 249).

¿Pero entonces se está hablando de homosexualidad, o de arte, metafísica, ética? Todos los campos convergen en esta compleja retícula de enlaces y deslizamientos en la que el erotismo se trueca en apetito de saber y el saber en transgresión. También las voces se tocan, se confunden, se trasponen. El discurso de Foción evoca las palabras poco antes dirigidas por Rialta a Cemí,<sup>21</sup> palabras solemnes en las que no cabe oír más que una entonación grave, palabras que en este mismo diálogo Cemí volverá a pronunciar en una suerte de apología órfica, y que además recuerdan, inevitablemente, la voz del propio Lezama Lima, para quien la poesía es una asimilación de lo inasible: el intento de “meter al dragón en una biblioteca”.<sup>22</sup> En este diálogo las opiniones migran de una boca a la otra, prueban la porosidad de los discursos y la impureza alegórica de las voces. No es un detalle menor el hecho de que la fórmula de Foción, “*hipertelia* de la inmortalidad”, luego sea tres veces adjudicada a Fronesis. Parecería que allí se guarda el núcleo del problema:

---

<sup>21</sup> “No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil [...] También yo intenté lo más difícil, desaparecer, vivir tan sólo en el hecho potencial de la vida de mis hijos [...] pero siempre he soñado, y esa ensoñación será siempre la raíz de mi vivir, que ésa sería la causa profunda de tu testimonio, de tu dificultad intentada como transfiguración, de tu respuesta”, p. 231.

<sup>22</sup> José Lezama Lima, “La biblioteca como dragón”, en *id.*, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1977, tomo II, p. 915.

Todo lo que hoy nos parece desvío sexual [concluye Foción], surge en una reminiscencia, o en algo que yo me atrevería a llamar, sin temor a ninguna pedantería, una *hipertelia* de la inmortalidad, o sea una busca de la creación, de la sucesión de la criatura, más allá de toda causalidad de la sangre y aun del espíritu, la creación de algo hecho por el hombre, totalmente desconocido aun por la especie (p. 251).

Reflujo de un estado previo, subterráneo y superior a los accidentes de la historia, la sexualidad es ubicada, constantemente, en el lugar del origen. A continuación Fronesis retoma la palabra para insistir: según él, la homosexualidad sigue siendo, a pesar de todo, un desvío, “aunque no se pudiera señalar en relación con qué centro se verificaba ese desvío” (p. 257). Esta incertidumbre de hecho termina por reducir su tesis a una petición de principio. En lo que respecta a la sexualidad, todo lo que Fronesis puede reconocer es una frondosidad inabarcable, una inmensa máquina de fantasías. “El cuerpo, como se ve en el *Charmides* de Platón, es el súbito de la reminiscencia. El cuerpo es la permanencia de un oleaje innumerable, la forma de un recuerdo, es decir, una imagen” (p. 259). Como si hablase desde la misma caverna platónica, Fronesis dice no ver en el erotismo otra cosa que una mirada de imágenes, un febril laberinto de ilusiones. Por eso, concluye, “es para mí casi imposible hablar de cualquier forma de sexualidad” (p. 259).

La falta de respuesta de Fronesis sugiere que en este diálogo el centro de gravedad reposa en Foción, para quien el hombre es, en esencia, un ser andrógino. De hecho Fronesis cierra su discurso coincidiendo con esta proposición:

Por la presión de los mitos androginales, por la reminiscencia de su organismo sutilizado por todo el recorrido de la escala animal de la que su cuerpo se constituye en un centro de prodigiosa concurrencia, por el encantamiento de su situación entre el ángel caído y el esplendor de la resurrección de los cuerpos, el hombre no ha podido encontrar ningún pensamiento que lo destruya, superando así la creación del demiurgo [...] Su cuerpo, como soporta todos los impulsos, se reabre en la diversidad de los sentidos, pero el vicio y la repugnancia le llegan cuando sólo recoge una hilacha de la brisa y sus experiencias se vuelven polvorientas al insistir en un solo sentido (p. 262).

Antes Foción había comparado el discurso de Fronesis con *Lisis* de Platón. Sugestiva referencia, ya que, como apunta un comentador del texto platónico: “el *Lisis* concluye sin que hayamos podido precisar, tras varios intentos, el marco concreto en el que situar el tema del

diálogo: la amistad. Este fracaso dialéctico deja ver, sin embargo, la riqueza de planteamientos y pone de manifiesto, una vez más, el carácter abierto y creador de la filosofía platónica”.<sup>23</sup> A menudo se interpreta la voz de Fronesis como una defensa de la heterosexualidad, pero sus palabras finales desmienten tal precisión.<sup>24</sup> Fronesis se muestra ambiguo y vacilante y, en última instancia, resuelve el destino de su *eros* no por las inclinaciones de su cuerpo sino por el empeño de la voluntad. Esta ambivalencia también se traduce en la indecisión de su discurso, no menos equívoco, no menos pendular ni menos reacio a las limitaciones de “un solo sentido”.

Cuando a su turno Cemí comienza a hablar en lo que vendría a ser el segundo momento de este coloquio —el momento de la conclusión—, lo hace refiriendo a la circulación errática de los argumentos anteriores. Al margen del “delirio poético” y del “delirio científico” (aunque “tal vez me quedaría con los dos a la vez”), elige otro marco de referencia: la teología. Con el propósito de poner orden, Cemí organiza su razonamiento según el método escolástico. Su punto de partida es la siguiente proposición: “Aristóteles nos afirma que la sustancia de un ser consiste en ser lo que era”, a la que opone esta otra: “San Agustín parece estar convencido de que el amor es un germen que se siembra también en la muerte [...] El amor mata ‘lo que hemos sido’, la sustancia que recuerda, los mitos previos al dualismo de los sexos, para que lleguemos ‘a ser lo que no éramos’” (p. 264), llegando así a la siguiente cuestión: “Luego ya estamos en otra encrucijada: ¿los deseos sexuales surgen de la reminiscencia o del intento de formar una nueva especie, un nuevo ser, un nuevo cuerpo?” (*ibid.*) Los términos del planteamiento retornan obstinadamente a la paradoja inicial ya que otra vez aparece el dilema que opone la regresión circular a la gestación creadora.

En lo que vendría a ser el cuerpo de la solución (el *respondeo* en la dialéctica escolástica), Cemí recurre a la *Suma teológica* de santo Tomás de Aquino. Su aplomo parecería indicar que al fin se llegará a una conclusión. Sin embargo, pese a que el recurso a la autoridad patristica haría pensar en una salida ortodoxa, lo cierto es que Cemí construye una versión apócrifa de la doctrina tomista.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Platón, *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1981, tomo 1, p. 273.

<sup>24</sup> Cf. Víctor Bravo, *El secreto en geranio convertido: una lectura de Paradiso*, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 103.

<sup>25</sup> Para Arnaldo Cruz Malavé este mal uso de las autoridades es una expresión más del “parricidio” realizado por Cemí, y por la novela en general, a fin de mostrar que “el destino poético del hijo es una forma de romper con los padres para seguirlos, de romper con ellos en nombre de ellos, de romper con ellos exaltándolos”, *El primitivo implorante*:

Los artículos 11 y 12 de la *quaestio* 154 de la *Suma teológica* (“Sobre las especies de la lujuria”) no dejan lugar a dudas: como vicio *contra natura*, la homosexualidad no sólo es una especie de lujuria, sino una de las peores.<sup>26</sup> Ahora bien, Cemí revierte esta afirmación en un sentido contrario, exactamente *contra* la naturaleza del texto, aduciendo citas falsas y mutuamente excluyentes. Según Cemí, santo Tomás sostiene que el *sodomiticum vitium* “no es especie de lujuria” (p. 268) y que los “vicios contra natura no son los pecados más graves entre los pecados de la lujuria” (p. 268)—nótese cómo la segunda cita contradice la anterior. Luego agrega otra afirmación que no consta en la *Suma*: que este pecado “no se contiene bajo la malicia, sino bajo la bestialidad” (p. 269). En realidad, lo que establece el artículo 11 es que la bestialidad es otra forma de la lujuria, apenas menos nefanda que la sodomía. Pero con esta leve confusión Cemí efectúa un giro sustancial. Por un lado adjudica al sodomita una bestialidad que santo Tomás no le atribuye y, por otro, completa el error remitiendo una vez más al primitivismo y con él a la inocencia.

Aprovechando el intersticio de este doble trueque Foción propone que si la sodomía es bestialismo y si las bestias no pueden pecar, luego no hay pecado. Y para acentuar el equívoco de esta deducción cita una paradoja de Pascal, también apócrifa: “el hombre es tanto más bestia cuanto más quiere ser ángel” (p. 268).

La última respuesta de Cemí arroja, si cabe, mayor confusión. Santo Tomás, dice, no puede llevar la cuestión del bestialismo hasta sus últimas consecuencias: “nada de eso le puede interesar a él, pues no quiere llevar al tema final de su obra, la resurrección [a] un hombre con esta mancha, pero sabe que como las bestias no resucita, por eso cuando tuvo que comentar el pasaje de san Mateo, de los eunucos en el Paraí-

---

el “sistema poético del mundo” de José Lezama Lima, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994, p. 110.

<sup>26</sup> “Donde existe una deformidad especial en el acto venéreo, allí se da una especie nueva de lujuria. Esto puede proceder de dos principios. Ante todo, de la oposición a la recta razón, motivo en que convienen todos los vicios. Y en segundo término, de la oposición especial que dice al orden natural del acto venéreo dentro de la especie humana. A este vicio, y en este orden, se denomina vicio contra la naturaleza. El modo de realizarlo puede ser múltiple. Primeramente se da cuando, sin coito carnal, por puro placer venéreo, se procura la polución; esto pertenece al vicio de ‘inmundicia’, que también se llama ‘molice’. En segundo lugar, si el coito se realiza con seres de diversa especie; esto se llama ‘bestialidad’. En tercer término, si se realiza con uno del mismo sexo, por ejemplo, de hombre con hombre o de mujer con mujer; este vicio se llama ‘sodomítico’. Y, por fin, si no se observa el modo correcto de realizar el acto humano, sea introduciendo instrumentos de placer, sea empleando otras formas bestiales y monstruosas de pecado”, Santo Tomás de Aquino, *Suma teológica*, x, 2-2, q. 154, a. 11.



so, declaró que sus luces no le permitían ver claro en ese misterio” (*ibid.*). Desde luego, en santo Tomás no existe la vacilación que indica Cemí. La *Suma* reserva la dicha celestial a los hombres castos, consagrados a Dios, pero para el bestialismo y la sodomía no hay salvación posible fuera del arrepentimiento. La escasez de “luces” a que refiere Cemí no podía ser posible en un texto que busca justamente iluminar con la mayor claridad y precisión posibles los principios de la fe. Pero esta suspensión del juicio es indispensable para Cemí, quien como Fronesis y Foción termina sugiriendo que, detrás de su enmarañada retórica de falsos silogismos, no existe más que un hueco fundamental. Si la homosexualidad es un “desvío” realizado “contra” el orden natural-racional de las cosas, el propio discurso de Cemí debería considerarse profundamente homosexual.

En esta *súmula* de alteraciones todo o casi todo es trastornado. No sólo son derrocados los argumentos de autoridad, sino que la propia autoridad del discurso de Cemí termina por devorarse, haciendo temblar junto con ella la confianza en el edificio de saberes sobre el que había sido montado todo el diálogo. Ni la pregunta moral tiene respuesta ni puede resolverse el origen o el destino de la homosexualidad. Desde este punto de vista, el diálogo podría ser interpretado como una inversión paródica del *Corydon* de Gide. En un sentido más hondo, como una protesta ante la arrogancia reduccionista de los discursos científicos, pues a diferencia de los episodios del octavo capítulo y de la historia del atleta Albornoz, aquí lo que se representa no es el desorden de los cuerpos erotizados, sino la inútil profusión de los discursos serios y esclarecedores. Si antes el erotismo impregnaba al texto de un placer festivo y desbordante, ahora se realiza una operación inversa: lejos de adherir a los pliegues del fantasear erótico, la disquisición se aleja cada vez más de su objeto, lo difiere detrás de una espesa pantalla de palabras, hasta sugerir, finalmente, su absoluta indefinibilidad.

### *Sublimación*

SIN embargo no todo es parodia ni se resuelve en la levedad del juego. Se diría, por el contrario, que en este enorme gasto de palabras se trama algo más profundo. Si en este diálogo hay una respuesta ética, ésta parece insinuar lo siguiente: que la sexualidad escapa al orden de los discursos porque habla con verdades que los trascienden, porque se trata, como dice Foción, de un “desconocido”: un misterio cuya fuerza proviene de ese lugar al que apunta el saber poético: la naturaleza muda, primitiva e inocente en que todas las disyunciones se disuel-

ven, donde no existe el pecado. En la repetición de este *locus* que obsesivamente retorna en los discursos de Fronesis, Foción y Cemí, reside el centro de gravedad de toda la discusión, la clave ética, estética y metafísica de una poética que se propone realizar la aventura más difícil de todas: llegar con el lenguaje al silencio androginal de la naturaleza.

Según Jean Libis, quien estudió la variedad de sentidos encerrados en la fábula del andrógino, sería reduccionista no ver en ella más que un mito de connotación sexual. Allí se juega, según él, nada menos que “la tragedia del deseo”, la de la desaparecida Edad de Oro.<sup>27</sup> La recurrencia de esta figura en la imaginación humana podría sugerir que se trata de una fantasía arquetípica, cuyo poder de seducción residiría en el hecho de que entraña aquello que Libis define como un “escándalo ontológico”:

Escándalo, porque lo que se dice en estos vocablos [androginia, hermafroditismo] parece ir en principio en contra de lo que está dado, a saber, la pertenencia del ser humano a un sexo y no a otro. Escándalo también porque en ellos se tejen deseos, poco confesables, de una transgresión de lo que viene dado *a priori* como límite y que encierra quizás una angustia fundamental. Escándalo, en definitiva, porque el “hombre-mujer” no es solamente el lugar de una paradoja sexual, sino también el símbolo privilegiado de la imposible yuxtaposición de los contrarios, desafío para la razón y a la vez sueño eternamente frustrado de una pacificación general, de una reabsorción de todas las oposiciones bipolares, de todas las contradicciones que gravan la condición humana (p. 22).

Parece claro que ésta es la “reminiscencia” fundamental a la que retorna una y otra vez, obstinadamente, el diálogo de Fronesis, Foción y Cemí. La figura del andrógino tiene la virtud de contener los diversos niveles de significación con los que trabaja la novela, tanto aquellos ligados a la sexualidad y al origen del deseo, como a la representación de un estado mítico más general, el de la total *coincidencia oppositorum*. Esta fecundidad simbólica es la que permite efectuar la traslación desde un campo semántico al otro: desde la discusión sobre la homosexualidad hasta su transmutación posterior en un anhelo metafísico, pasaje sostenido sobre todo en la teoría platónica del amor, pero también en ciertas nociones provistas por la alquimia mística y la teología cristiana.

La idea de “transmutación” —el arte de transformar lo bajo en lo alto: una materia superior o más refinada— es aquí capital, dado que

<sup>27</sup> Jean Libis, *El mito del andrógino*, Barcelona, Siruela, 2001, p. 16.

se trata de *sublimar* (en el sentido alquímico y freudiano) la pulsión sexual, para convertirla, reteniéndola, en algo de otra condición: en un apetito gnóstico. Si el hecho de discutir la homosexualidad ya suponía la mediación de la palabra, en su tramo final el relato se encargará de realizar el sutil deslizamiento por el que la cuestión terminará por subsumirse en una erótica del saber. La imagen del andrógino, a la que se había arribado en el debate sobre la homosexualidad, pasará tácitamente a constituirse en la meta ideal del aprendizaje poético de Cemí, cuya última lección queda sellada y oculta en el gabinete de Oppiano Licario. Éste es el sitio en el que parecería resolverse el destino final de su formación, un camino que, de acuerdo con el discurso de Diotima en *El banquete* de Platón, discurre según la lógica de *eros*: desde los cuerpos singulares hacia la Belleza esencial. Un camino que, por lo tanto, se reserva una meta “superior” que no podría ser amenazada por el castigo, pero a la que sugestivamente se llega a partir de la reflexión anterior sobre la sexualidad, y sólo gracias a ella.

De modo que cuando Cemí se reencuentra con Licario, la sexualidad ya no es un conflicto: la tentación ha quedado atrás, junto con Fronesis y Foción, y la pulsión erótica se ha sublimado. Convertido así en metáfora del *eros cognoscente*, el deseo se libera del cuerpo y las políticas que lo constriñen, se libera también de la circularidad del autoerotismo y la complacencia estéril en el disfrute narcisista del reflejo. Se vuelca finalmente a una suerte de viaje regresivo en busca de la primitiva unidad, deseando engendrar, desde allí, los hijos más perfectos, de acuerdo con la dialéctica ascendente que *Paradiso* recrea en el aprendizaje de Cemí. La verdadera cuestión moral no radica, en última instancia, en la elección del objeto erótico, sino en la voluntad de ir más allá de los fenómenos particulares para retornar a las fuentes de la creación.

Si *Paradiso* es el resultado de este aprendizaje, si el texto procede de ese “podemos empezar” que cierra el relato, entonces el poder del erotismo se presume intacto en el origen de la novela, como la fuente que dinamiza el deseo de colmar un vacío, como la fuerza que potencia el anhelo de convertirse en un cuerpo de lenguaje. Esta presencia corpórea, *Paradiso*, es así no solamente una respuesta al deseo de la madre, sino la gestación de una descendencia que el hijo no puede lograr con el cuerpo, acaso porque se sabe homosexual. Nunca dicha, nunca confiada a la indiscreción de ningún tercero,<sup>28</sup> esta conciencia sin

<sup>28</sup> Como dice Fronesis respecto de las elecciones sexuales: “Ésas son cosas que suceden, casi siempre suceden, claro que con distintas variantes, y que cada cual resuelve o no resuelve nunca. Habrá siempre los que las resolvieron y los que no las resolvieron,

embargo atraviesa todo *Paradiso*, dejando una estela de alusiones ambiguas y difíciles de interpretar, aun luego de hacer brutalmente visible su goce en la exhibición y su perturbadora obsesión con el falo, aludido en sus dimensiones sexuales, míticas y simbólicas. Convertido en agente de la creación verbal, este falo se muestra con toda su potencia genitora en el plano de la escritura, metaforizada como una cópula: la hendidura de una lanza. *Paradiso* se presenta entonces como el fruto de esta unión: un parto del saber profundo, el producto de una penetración en lo más hondo de la memoria mítica: la reminiscencia de un estado anterior a la fractura de los cuerpos. Pero todo esto sin dejar de hacer visible una pulsión homoerótica que se sustrae a cualquier argumento: que *existe*, diga lo que diga la razón.

---

*pero toda confidencia, en esa dimensión, es inmoral, le da una participación a un tercero, y ya entonces más nunca se resolverá, pues la claridad que desciende simultáneamente sobre dos personas, nunca puede vencer un oscuro, un enigma, un reto de lo inconcluso, que requiere un tiempo para un tiempo, cada retador tiene su propio escogido enemigo”* (p. 317). Las cursivas son mías.