



## Eros thanático en *Paradiso* de José Lezama Lima

Thanatic Eros in *Paradiso* by José Lezama Lima

Edinson ALADINO

*Universidad Nacional Autónoma de México, México*

**Resumen:** Los personajes en la novelística de José Lezama Lima no son simples tipologías que devienen bajo la estructura del lenguaje. Los personajes lezamianos son su circunstancia atravesada por la alineación de un destino noble o aciago. Eugenio Foción encara en *Paradiso* la circunstancia de un destino aciago, arquetipo fundamental en el decurso de la novela que viene a representar la fijeza del deseo como fragmentación de vida. Querencia de muerte o Eros thanático que rodea al corazón del cuerpo para impeler su pulsión vital.

**Palabras clave:** Lezama Lima; *Paradiso*; Foción; Eros; Thánatos; homosexualidad.

**Abstract:** The characters in the novel of José Lezama Lima are not simple typologies that become under the structure of the language. The Lezamian characters are their circumstance crossed by the alignment of a noble or fateful destiny. Eugenio Foción faces in *Paradiso* the circumstance of a fate destiny, fundamental archetype in the course of the novel that comes to represent the fixedness of the desire like fragmentation of life. Desire of death or thanatic Eros that surrounds the heart of the body to impel its vital impulse.

**Keywords:** Lezama Lima; *Paradiso*; Foción; Eros; Thanatos; Homosexuality.

Olivado papel, fresco agujero al corazón.

Lezama Lima, "Muerte de Narciso"

En el presente texto abordo el sustrato simbólico del corazón en la novela *Paradiso*, de José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976), a través del personaje Eugenio Foción, en su intento por situar este órgano vital como centro de sus pulsiones de muerte<sup>1</sup>. *Paradiso* presenta, con un carácter inusitado, las relaciones eróticas entre hombres; de igual modo, cabe anotar que el libro indaga honda-

---

<sup>1</sup> Este artículo fue leído como ponencia en el "Coloquio Internacional e Interdisciplinario El corazón es el centro: narraciones, representaciones y metáforas del corazón en el mundo hispánico", llevado a cabo en la Università degli studi di Padova, en la ciudad de Padua, Italia, del 6 al 8 de octubre de 2016.



mente acerca de la legitimidad de los discursos que se han ido hilvanando a lo largo de la historia acerca de lo homosexual. En la novela de Lezama, por consiguiente, lo que existe es una preocupación por este lado de la sexualidad humana, que puede interpretarse como una exploración de su contorno. A partir de la prescripción elemental de Foción en las páginas de la obra, se figura la pregunta por el sentido de la homosexualidad. Pero esta pregunta lo lleva a surcar el espejo enajenado de Narciso, en el que solo ve la imagen de sí mismo, cerrándose en la apertura hacia el otro. Aspecto que lo sujeta a la autodestrucción, donde la pulsión de muerte intenta circundar el corazón como punto nuclear para detener el cuerpo en su pulsión de vida.

### El hombre, el libro

Lince de La Habana Vieja. Mago en su sillón insomne de la calle Trocadero. Etrusco cubano descifrando en el humo del tabaco la espiral que lo adelanta. Oscuro, hermético, manierista; omnívoro, difícil, secreto. Escritor para pocos; *nudo gordiano* para muchos. Universal expresión americana, tradición acentuada en un arte de la contraconquista<sup>2</sup>: la alegría del paisaje, la palabra tomando forma en la boca irisada por un nuevo hálito, celebración de los comienzos, vuelta hacia los orígenes, múltiple barroco nuestro. Vida en la poesía, diálogo en la sobrenaturalidad, sujeto metamorfoseado por el sueño. Luminoso, Orfeo cubano. Abrumador, Minotauro en su isla. Excelso, Ícaro en renovadas plumas. Desmedida, proliferación, éxtasis. Fiesta del pensamiento; sobresalto del lenguaje. Incitador de lo imposible. Recreador de lo desconocido. Capitán de su nao en la imagen. Mirada primigenia que hace visible lo invisible: José Lezama Lima.

¿Cómo no evocar en el arribo del párrafo anterior la figura de un hombre que se entregó a su obra con suma voluptuosidad religiosa? Alguien que se dedicó por entero a la artesanía del verbo y nos legó una vasta y frondosa literatura; y más aún hoy, en este momento, en el que *Paradiso* cumple cincuenta años de vida entre sus lectores. La apertura de la hazaña despuntó en 1949. En esa época Lezama dirigía una de las revistas más importantes en el campo cultural latinoamericano: *Orígenes, revista de arte y literatura* (1944-1956). Allí se congregaron en torno suyo un tejido coral de pintores, músicos, poetas y escritores reconocidos (y en ciernes) en una estela literaria cubana que inundó la isla con sus papeles de galera<sup>3</sup>. Lezama había fundado ya tres revistas antes de *Orígenes*<sup>4</sup>; era un poeta que contaba con un prestigio y un renombre local; tenía una voz auténtica, la

<sup>2</sup> Lezama se refiere como arte de la contraconquista al hecho del devenir americano en la expresión estética del barroco transatlántico. Si bien el barroco es un flujo traído de Occidente, en América Latina adquiere nueva corporeidad y vida, matizándose así un modo de sentir propio, una genealogía creativa, una libertad artística ya no trasplantada —véase Lezama Lima (1993)—. Para tener un panorama detallado de lo expuesto por el autor cubano en su libro, véase el estudio de Sergio Ugalde Quintana (2011).

<sup>3</sup> Sobre la génesis del grupo, léase María Zambrano (1948: 3-9).

<sup>4</sup> En cuanto a la labor como promotor de la cultura que encarnó Lezama con sus revistas, véase el texto de José Prast Sariol (1984: 37-57).

presencia de un contagio expresivo y la resolución de un creciente proyecto literario, del que venía dando muestras en revistas ajenas o propias, dejando marca de su abundante escritura en cuentos, poemas y ensayos<sup>5</sup>.

En el número 22 de *Orígenes*, en el verano de 1949, entre las páginas 16 y 23, apareció la mitad del primer capítulo de *Paradiso*; al que seguiría la continuación en el número 23 de la revista, en otoño del mismo año. El autor promedió las entregas de su novela en la plataforma programática de *Orígenes* en un intervalo de tiempo que va de 1949 hasta 1955, culminando con la entrega del quinto capítulo imantado en el ejemplar número 39. Paralelo a ello, Lezama no cesaba de escribir poesía y ensayo, cohesionando su labor creativa, laberíntica, con el hilo de Ariadna de su "sistema poético del mundo"<sup>6</sup>. Su novela no escapa a esta circunstancia: es partícipe de todo el conglomerado relacionable, dialógico, que el cubano venía elaborando a lo largo de los años.

*Orígenes* expira un año después de la última entrega de *Paradiso*, en 1956. Lectores, poetas, conocidos, amigos y familiares, quedaron con el sabor inicial de los cinco capítulos prendado en los ojos, de cara a las puertas entreabiertas de la imaginación, donde se visualizaba un nuevo territorio conquistado, la cartografía de un mundo aglutinante, extraño y señero. Quedaba el parpadeo y la expectación interrumpida; el llamado deseoso de la madre, Rosa Lima de Lezama, alentando al hijo para que continuase el hilo dorado por el tapiz de la novela<sup>7</sup>. Quedaban atrás los días efusivos y gloriosos, el crepitante tropel arremolinado en torno a la salida de un reciente número de *Orígenes*. En el día, el cumplimiento tedioso de las horas de abogado; en la noche, el compromiso con la cultura, el ensueño y las letras<sup>8</sup>. En una entrevista realizada por Jean-Michel Fossey, Lezama rememora la atmósfera que circundaba esos años de *Orígenes*, destacándola como una era fabulosa, un momento pleno de congregación artística, una especie de taller renacentista: "De tal manera que, cuando un número salía, parecía la vecinería de un barrio cuando sale el pan, en la fiesta de la mañana" (1971: 18).

En 1964 muere la madre del poeta a los setenta y seis años. Hecho alucinante y triste para Lezama, pero también dinamizador en la concreción de su novela:

Mi vida transcurrió entre dos momentos de alucinación: yo acababa de cumplir ocho años cuando mi padre contrajo una gripe en Fort Barrancas, Pensacola (...) y se murió de esa enfermedad complicada con una pulmonía (...). La otra alucinación se precipitó hace tres años (1964), cuando mi madre, de setenta y seis, me dejó también (...). Lloramos todos, pero aquella imagen patriarcal nos dio una unidad suprema e instaló en mi mamá la idea de que mi destino era contar la historia de la familia. Tú tienes que ser el que escriba, decía ella, tú

<sup>5</sup> Véase Araceli García Carranza (1988: 1-22).

<sup>6</sup> Para tener una idea esclarecedora del "sistema poético del mundo", de su significancia y funcionalidad en el contexto de la obra del autor cubano, véase el trabajo de Remedios Ma-taix (2000).

<sup>7</sup> Véase Vicente Cervera Salinas (2011: 87-103).

<sup>8</sup> Sobre el periplo de Lezama y su circunstancia funcional de abogado, puede consultarse el estudio de Rafael Rojas (2011: 277-290).

tienes que. La muerte me ofrendó un nuevo concepto de la vida, lo invisible empezó a trabajar sobre mí. Todo lo que hice está dedicado a mi madre. Su acento me acompaña en la noche cuando me duermo y en la mañana cuando me despierto. Oigo su voz de criolla fina que me repite: Escribe, no dejes de escribir (Martínez, 1971: 9-10).

El vaho de la Pitia Déléfica aliviando el *fatum* de los hombres. El verbo encarnado en un torrente de río que reclama la amplitud del mar. Un escritor en la soledad hechizada de su santuario; un continente en espera de una obra. La memoria encabalgando sus vuelos: la niñez en el asma, los banquetes familiares, la infancia en la agonía de la ausencia paterna, los años escolares, la adolescencia en el estímulo de Góngora, el hallazgo de la amistad, el olor de una piña, el sabor de un helado de mamey, el reflujo del Malecón en La Habana, un pueblo que va y otro que viene, la erudición, el conocimiento, las largas horas de lectura en la Biblioteca Nacional, la ceniza cartesiana convirtiéndose en cristal, la celebración de los días, la respiración que se apropia del paisaje, la palabra que se sacude de su letargo, la poesía palpando su ignorado rostro, la muerte y la resurrección en la fe de la sobrenaturaleza poética, la mano con el dorso en la línea del horizonte, las revistas, las publicaciones, los libros, los poemas, toda una vida, toda una existencia en el avatar de la *imago*: sí, otro comienzo de la novela.

En 1966 apareció *Paradiso* publicado en La Habana por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Con esta entrega se había completado el decurso de casi veinte años de trabajo incesante. Aludimos a esa cifra aproximada, no exenta de conjetura. Pues solo nos atenemos a las fechas de las publicaciones seriadas. En realidad, el período de incubación de un libro de ingentes proporciones y ambiciosa finalidad requiere la apuesta de toda una vida. La proliferante escritura de poesía, ensayo y cuento, al final encuentra su pabellón ensanchado en el cuerpo naciente de la novela. Ciro Bianchi Ross le preguntó a Lezama sobre el tiempo que tardó en escribir *Paradiso*, a lo que este en seguida declaró, con un paladeo de sonrisa en los labios:

Se habla mucho del tiempo para hacer el *Paradiso* (...). Yo recuerdo que hace años me preguntaron a mí que qué tiempo yo me demoraba en escribir un ensayo y yo le contesté que cuarenta y cuatro años, que era los que tenía entonces. En realidad uno se demora todos los años que tiene para escribir algo (...). No sé podrá precisar jamás el tiempo que se tragó la redacción de una obra. Es como un *hágase* que corriese por un hilo incandescente (Lezama, 1971: 27-28).

Los primeros intérpretes de *Paradiso*, entre los años sesenta y setenta, fueron los principales agentes que ayudaron a difundir la obra, resaltando su realidad sensorial, mítica y poética<sup>9</sup>. Desde ese entonces la *Súmula* novelada del autor cubano ha ido ganando su liga de lectores iniciados, descifradores del secreto, buzos de riesgosos mares, trasegadores de archipiélagos vírgenes y doradas playas. En una exigua página titulada "Muerte de Joyce", integrada en el libro de ensayos *Analecta del reloj*, Lezama le rinde un homenaje al escritor irlandés. Comenta,

<sup>9</sup> Julio Cortázar (1972: 135-155); Severo Sarduy (1969: 61-89); Emir Rodríguez Monegal (1974: 130-155); Roberto González Echevarría (1975: 479-491); Mario Vargas Llosa (1983: 162-171).

brevemente en el inicio, los tipos de lectores que fueron creando un Joyce especial, endilgándole toda amalgama de influjos, restándole importancia al sentido integral del texto, cazando fulguraciones esnobistas de modas y usos literarios a la vista. Reclama, hacia el final, la prominencia de una nueva clase de lector, un lector capaz de jugarse su vida también en la lectura, así como el escritor se la dedicó a su obra: "(...) no afanoso de suceder sus preferencias, sino que tenga para una sola lectura la presencia y la esencia de todos sus días" (Lezama Lima, 2010a: 182). Sobreviene el tintineo de un aluvión que es un compromiso, un reto en el ámbito de los estudios literarios latinoamericanos, aprovechando el marco de los cincuenta años de *Paradiso*: ¿no merece Lezama igualmente ese tipo de lector? En efecto, un lector paciente, ávido, dispuesto a organizar las teselas de esmeralda, que abone el terreno suficiente a las horas de estudio, impetuoso de develar la figura en la alfombra, "resuelto como un escriba egipcio" (Lezama Lima, 2010: 182).

### Foción

Dentro del *corpus* temático de *Paradiso* anida la familia, la infancia, las madres, la adolescencia, la amistad, el conocimiento, la poesía. También el sexo y la homosexualidad. Esto en un recuadro de la historia de Cuba que integra parte del siglo XIX y comienzos del XX. En el plano del tejido argumental del relato, el capítulo IX narra las vivencias más significativas de los años universitarios del protagonista y asimismo se configura una etapa vital en el aprendizaje de Cemí respecto a su vocación y sensibilidad poética. Allí el texto nos sumerge en un aspecto emblemático del trasfondo de la obra: la "tríada pitagórica" que conforman José Cemí, Ricardo Fronesis y Eugenio Foción. Esta tríada es una instancia de la amistad, efusiva y honesta. Según Eloísa Lima (1980: 67), es una trinidad lezamiana, en la que cada uno representa un determinado símbolo:

La tríada amistosa, platónica, formada por Cemí, Fronesis y Foción, la trinidad, el tres pitagórico, representan tres símbolos esenciales: Foción es la autodestrucción, el que no tiene meta y cuyo final será dar la vuelta al árbol fálico, ya loco, buscando un orden en su desorden; Fronesis es la eticidad, el deseoso que busca sus orígenes, busca a su madre; Cemí instinto, razón y redención por la poesía.

A Eugenio Foción se lo ha asociado con el caos, con la destrucción. Es preciso subrayar que él no cuenta con una fuerza destructora, sino que se siente destruido, incapaz de organizar el *imbroglio* de su vida. Carente de finalidad, de *telos*. Personaje complejo, si los hay. Eugenio, de *eugenes*, eugenesia, el perfeccionamiento de la especie humana; Foción, apellido que trae reminiscencias onomásticas del estratega y político ateniense retratado por Plutarco en las *Vidas paralelas*, vol. VIII (2010), del cual queda un óleo memorable de 1648, recreado por el pintor francés Nicolas Poussin, donde se representa la escena de sus funerales. Foción en la novela es descrito como "un joven de veinticinco años, muy flaco, con el pelo dorado y agresivo como un halcón" (Lezama Lima, 2011: 243). Su presencia en las páginas ocurre de manera gradual: aparece por primera vez en la turba-multa de la manifestación estudiantil de la Universidad de La Habana, festiva-

mente llamada Upsalón, acompañado de su amigo Fronesis. Los estudiantes quieren alzarse con la palabra para erigir el derecho a la permanencia de la justicia, acogiendo el verbo como único recurso para hacer frente a la caballería militar, que arremete contra los jóvenes blandiendo las espadas sobre sus mejillas, intentando acallar sus voces. Un líder estudiantil, que hace de Apolo, no puede neutralizar el arrobo infernal del galope militar para llevar a buenos términos la manifestación; los grupos se dispersan, ya no son espadas, sino tiros los que resoplan detrás de los estudiantes. El peligro, el halo de muerte que rodea la escena, será el signo *in extremis* que enmarca el inicio del capítulo IX y a la vez es el signo bajo el cual aparece por primera vez Foción, totalmente sereno, pues ni los disparos ni el riesgo de la caminata lo alteran, mientras sus dos amigos, Cemí y Fronesis, buscan rehuir el peligro, atolondrados por el giro imprevisto de las circunstancias, queriendo salir de las tinieblas y resguardarse en la luz<sup>10</sup>. Bajo el círculo de la muerte se integra la tríada de la amistad; descender a los infiernos, catábasis, y ascender a la superficie con un nuevo saber, conocimiento órfico<sup>11</sup>.

Foción, en unas páginas más adelante, es sorprendido por Cemí en el interior de una librería, orquestando una “neroniana” broma frente a un sujeto desconocido, que “tenía una crisis sexual que se revelaba en una falsa y apresurada inquietud cultural” (*ibid.*: 252), la cual aprovecha su contertulio para ironizarlo con referencias inventadas de erudición, donde se desliza jocosamente la alusión a un “Sartre chino, del siglo VI, antes de Cristo” (*id.*). Punto en el que se nos ofrece un rasgo circunstancial del carácter de Eugenio:

Utilizaba su superioridad intelectual, no para ensanchar el mundo de las personas con quienes hablaba, sino para dejar la marca de su persona y de sus caprichos. Despedazaba la más nimia intensión de los demás de penetrar en su persona (...). Partía siempre de su innata superioridad, si se le aceptaba esa superioridad reaccionaba con sutiles descargas de ironía, si por el contrario se la negaban, mostraba entonces una indiferencia de caracol, tan peligrosa como su ironía. Hería con un puñal de dos puntas, ironía e indiferencia, y él permanecía

<sup>10</sup> El comienzo del capítulo IX alude simbólicamente a la manifestación estudiantil que se llevó a cabo en septiembre de 1930 contra la dictadura de Gerardo Machado. El mismo Lezama, en mayo de 1959, invitado por la Federación Estudiantil de la Universidad de La Habana, presentó un texto titulado “Lectura”, integrado en el volumen de *Imagen y posibilidad*, donde rememora su participación en la manifestación universitaria contra Machado, que llegó a un punto álgido con la muerte del líder estudiantil Rafael Trejo: “Ningún honor yo prefiero al que me gané en la mañana del 30 de septiembre de 1930. La mañana, de puro rífosa en su punzada solar, parecía alancear un alacrán. La voz amenazada por encima del tumulto, una y otra vez, decayendo después por la violencia sombría (...). Y al llegar a la Universidad, temblándome las piernas por la imposición de una ley que se convocaba por el acto moral e iba en aumento por el terror de nuestras potencias oscuras, y la voz impedida a su alzamiento, porque ya el ejército, con sus caperuzas de terror, cargaba con frenesí” (1981: 94). Véase también Raquel Carrió Mendía (1988: 662-67).

<sup>11</sup> Luego de la turbamulta estudiantil, del peligro, ocurre la escena famosa en la cual la madre de Cemí, Rialta, le ofrenda a su hijo “las palabras más hermosas que Cemí oyó en su vida, después de las que leyó en los evangelios” (Lezama Lima, 2010: 246). Palabras que son como un testamento resguardado, donde se le entrega el legado al hijo de intentar siempre lo más difícil. La presencia de la muerte seguida por la resurrección en el verbo. Sobre el conocimiento órfico y el descendimiento a los infiernos, véase Alberto Bernabé (2003).

en su centro, lanzando una elegante bocana de humo. Era el árbitro de las situaciones neronianas (Lezama Lima, 2011: 253).

Dicha escena le sirve a Cemí para recusar la presencia “espectacular y preconcebida” de Foción y diferenciarlo del espíritu ennoblecido de Fronesis. Estos dos parecen erigirse como el resultado de una dicotomía: Fronesis representa la templanza, la sabiduría, haciéndole honor a su apellido, ya que es el hombre de la responsabilidad ética; Foción representa la *hybris*, la desmesura, la pasión incontrolable<sup>12</sup>. Antesala en el reconocimiento de los personajes que nos conduce a los patios concurridos de Upsalón y al prolijo debate sobre la homosexualidad, detonado por los estudiantes de la Facultad de Derecho: Baena Albornoz y Leregas, que fueron sorprendidos en plena cópula *per angostam viam*, siendo así expulsados del claustro. Pasaje tantas veces comentado y reseñado por la crítica. Las redes de significancia dialógica que brinda el texto nos permiten situar aquí un contrapunteo con el *Lisis* y el *Banquete* de Platón. La Facultad de Filosofía y Letras de Upsalón, el cúmulo de grupos de estudiantes hacinados en busca de la irradiación de las ideas, dándole la espalda a las clases “tediosas y banales”, lejos del “vulgacho profesoral” (*ibid.*: 255-256), semeja la Palestra evocada en el *Lisis*, que era una especie de patio explayado, algunas veces con biblioteca, frecuentado por los sofistas, donde también se realizaban ejercicios físicos. Escenario pleno para el diálogo (Platón, 2010: 89).

La tríada pitagórica funge como el proyecto de una estimulante comunidad; el rasgo en común que comparten es la formación intelectual, Eros cognoscente. Están impulsados por la pasión del conocimiento, comparten las mismas inquietudes culturales, las mismas preocupaciones filosófico-literarias. Sin embargo, hay alternancias de carácter, disimetrías. La relación amistosa entre Cemí y Fronesis está mediada por la *sympatheia*, la alegría de una mano que despeja y direcciona el camino hacia el mejoramiento de sí mismo y el equilibrio del ser; en cambio, entre Cemí y Foción emerge el *apathos*, la indiferencia y la cordialidad extendida, dos rostros estoicos como cascos romanos, que se miran en la permanencia de un tercero que los convoca. Caso medular y eje de nuestro enfoque es la cercanía entre Foción y Fronesis. Amor mudo y secreto son los sentimientos del primero; compañía entrañable es la sensación que expresa el segundo. Amanate amigo del amado. Pregunta Sócrates en el *Lisis*: “¿De modo que los dos llegan a ser amigos entre sí, aunque solo sea uno el que ame al otro?” (*ibid.*: 100). Respondemos quedamente como el joven Lisis: al menos así parece en *Paradiso*.

Uno de los fracasos que circunda a Foción es su amor imposible, el capricho fijado, la fiebre asentada por el cuerpo distante de su deseo. Va hacia el encuen-

---

<sup>12</sup> Cabe añadir que, a pesar de los contrastes, Foción y Fronesis comparten ciertas similitudes, están muy próximos dentro de sus experiencias individuales a nivel familiar e histórico. Esto es uno de los rasgos que conforman la riqueza múltiple y compleja de *Paradiso*, el punto en el que las polaridades se rozan, lo uno puede llegar a ser lo otro. Acota el mismo Foción: “Fronesis y yo (...) estamos en la misma cuerda pascaliana, él cuanto más ángel, no logra ser bestia, y yo, cuanto más bestia soy, no logro ser ángel. Nos unimos por nuestros complementarios en el sentido de unirnos por lo que no logramos ninguno de los dos. Su no bestia y mi no ángel cambian de sitio en los extremos de la cuerda floja” (Lezama Lima, 2011: 368).

tro de Fronesis, “rema siempre hacia él, pero nunca lo alcanza (...). Foción vive la tendencia erótica como una condena gratuita” (Echavarren, 2015: 299). Ricardo lo respeta y lo quiere como amigo, sin embargo, no le corresponde en la misma esfera de afectuosidad: “Fronesis comprendía la nobleza final de la vida de su amigo, por eso lo toleraba con cierta pasión (...). Una amistad noble, austera, tolerante e inteligente. Comprendía el laberinto de Foción, pero rehusaba a acompañarlo hasta la puerta de salida” (Lezama Lima, 2011: 294). Eugenio Foción está inmerso en lo que el personaje-guía de *Paradiso*, Oppiano Licario, llama en la novela *ritmo sistáltico* o de las pasiones tumultuosas; es decir, que no tiene una “conducta de orientación cósmica” (*ibid.*: 299) que le permita situarse en el plano del equilibrio anímico. Por eso las pasiones lo sobrecogen, develándole una especie de avatar sin sosiego.

### Eros thanático

En el largo debate sobre la homosexualidad del capítulo IX de *Paradiso* suscitado por el episodio de los atletas remeros Baena Albornoz y Legeras, historia en el relato que dispara el discurso en el relato<sup>13</sup>, Ricardo Fronesis alude a este tipo de relación como un acopio de “desvío sexual”, de “anormalidad”; pues para él la “normalidad” vendría a estar del lado de las relaciones heterosexuales. Foción, por su parte, arremete contra su amigo con cierto desenfado y utiliza argumentos míticos, culturales e incluso históricos:

Tú sigues creyendo (...) que el homosexualismo es la excepción, un vicio traído por el cansancio, o una maldición de los dioses (...). El hombre ha asimilado, lo mismo da que sea un mito de primitivo o un laberinto del período de las culturas, las dos cosas, las semejanzas o las heterogeneidades, los Dióscuros o los ángeles buscando a las hijas del hombre (...). Pero ya desde el siglo V antes de Cristo, los más frecuentes temas taoístas eran el espejo, el andrógino, el Gran Uno (...). Es muy difícil que un Sócrates que se mueve en una circunstancia donde el homosexualismo no era una excepción, argumente en el sentido de la justificación, pues no se sentía réprobo, ni creía haber quebrantado ninguna ley (Lezama Lima, 2011: 265-66).

El personaje refiere una concepción del Eros que retoma la teoría de la androgenia. Dicha teoría la encontramos expuesta en el *Banquete* de Platón. Allí Aristófanes evoca el mito de ese ser completo del que, por desgracia, solo somos la otra mitad. Tal mito cuenta que el ser humano formaba un ser doble, compuesto por ocho miembros, dos caras y con sexos alternativamente idénticos o diferentes. Pero estos seres fueron desligados de sus mitades. Por tanto, el amor es siempre la búsqueda de la otra mitad, es decir, la aspiración de recuperar la uni-

<sup>13</sup> Constructo que Enrique Lihn (1984: 73) ha examinado en detalle: “(...) la homosexualidad se inscribe en la novela no solo como historia —relatos homosexuales de género grotesco que aproximan la pederastia— y el terror se inscribe en el primer término, en el discurso de *Paradiso*, en los modos de su retórica, y subyace en la novela como una instancia totalizadora y una de las ‘contradicciones’ que la genera”.

dad perdida (Platón, 2010: 720-25). Foción apela al discurso de la androginia para contrarrestar el sentido anómalo o perverso de la homosexualidad:

Arguye que el ser humano a lo largo de la historia ha asimilado las semejanzas y las heterogeneidades dentro de su esfera sexual. Lo uno y lo otro, de acuerdo con esta posición, han estado en perpetuo diálogo, pues las relaciones eróticas entre individuos del mismo sexo son tan antiquísimas como las relaciones heterosexuales. Aquí se establece un punto de vista que considera la homosexualidad tan normal y originaria como las relaciones eróticas entre individuos de diferente sexo (Aladino, 2015: 15).

No obstante, Foción vive la ausencia de la unidad; vive su deseo como un escharbar en el vacío. El encaprichamiento —fijeza y agua estancada— sella su accionar emotivo. La apetencia de Eugenio va en un despliegue errático, chorro de abejas sin panal, laberinto minoano sin hilos de Ariadna. Una demanda pulsional que lo recorre y atraviesa. Joven altivo y orgulloso, secretario de un buró de abogados que pasa su tiempo libre en las escalinatas de la Universidad de La Habana, conversando con los jóvenes que allí permanecen, buceando en tiendas y librerías, procurando ser un erudito, “un místico ennoblecido por el ocio voluptuoso, obsesionado por la persecución de un fruto errante en el espacio vacío” (Lezama Lima, 2011: 294). Aquí encontramos el tipo operacional del sujeto narcisista decantado por el filósofo coreano Byung-Chul Han en *La agonía del Eros* (2014). El sujeto narcisista para Han rehúye salir de sí mismo y no aclara los límites de su subjetividad; lo reduce todo a través de su mirada. Su relación con el otro no es de apertura, sino de ensimismamiento, pues no reconoce al otro en su alteridad: “El mundo se le presenta solo como proyecciones de sí mismo (...). Deambula por todas partes como una sombra de sí mismo, hasta que se ahoga en sí mismo” (Lezama Lima, 2014: 11).

Raquel Carrió Mendía ha subrayado el peso del influjo de los ancestros familiares en los personajes como correlato que perfila la fisonomía que los distingue. Más allá de un determinismo apoyado en las incidencias de la sangre, de lo “esclarecedor” biológico, se despejan en el capítulo X las historias de los linajes de Fronesis y Foción como ejes formativos que redondean sus figuras significantes. Asistimos al desarrollo vivido de dos destinos en plena concurrencia generatriz de sus capacidades gnoseológicas y sensitivas. Ricardo Fronesis, al igual que Cemí, proviene de una familia noble: “(...) los dos tienen clase, pertenecen a los ‘mejores’, en el sentido clásico, de exigirse mucho a sí mismo. Una familia de letrados con una familia de clase militar culta” (Lezama Lima, 2011: 310). El marco genealógico de Foción, por su lado, resulta sustancialmente problemático y arroja muchas luces sobre su proyección actuante. También de familia acomodada, estudiosa, pero con el signo luctuoso de la desgracia: “La destrucción del equilibrio familiar de Foción. La locura del padre, el vacío en las destinaciones, crean el espacio donde una ausencia de voluntad integradora, resistente, permite la desintegración” (Carrió Mendía, 1988: 668). De ahí que la novela refiera su existencia como un devenir sin forma, como un regusto sempiterno de Hades, rodeado de sierpes y fantasmas, alucinado de espejos y temblores sexuales, persiguiendo cualquier laberinto errático en el horizonte, cuyos días se deshacen en medio de bocanadas lentas de humo, viendo pasar sus horas de tedio en una

“suma de increíbles minucias sin Ariadna y sin Minotauro” (Lezama Lima, 2011: 293).

Lo que le queda a Foción es huir; ver en la distancia el cuerpo inaccesible de su deseo, refrenar los dedos crispados hacia la túnica púrpura de su caro Lisis. Resuelve dejar La Habana y por consiguiente a Fronesis, para irse a vivir a Nueva York<sup>14</sup>. En vísperas de los preparativos del viaje, tiene un encuentro sexual con un desconocido joven pelirrojo. Pero ese encuentro “tiene lugar bajo el signo de la muerte” (Mateo Palmer, 2001: 108). El desconocido enarbola un cuchillo; Foción ni se inmuta, pues curiosamente había elegido esa noche para acabar con su vida. Se despoja de la camisa y muestra un círculo negro que se había trazado en la tetilla izquierda:

Tú dices que hoy era el día que tú habías escogido para matar a alguien, pero da la casualidad que hoy es el día que yo había escogido para matarme. Ya tú ves que tenía trazado este círculo negro, para que no pudiera equivocarme en el blanco escogido (...). La suma de los días se me hace insoportable, no tengo ya la voluntad dispuesta para perseguir ninguna finalidad (...). Al fin me he encontrado a alguien dispuesto a hacer algo por mí, que me dispensa de un trabajo banal, que está dispuesto a matarme (Lezama Lima, 2011: 314).

La tetilla izquierda rodeada por un círculo negro, el sustrato simbólico del corazón, órgano vital, ceñido por el personaje en su afán de situar el centro de sus pulsiones de muerte. No es gratuito que en el cuarto de estudio de Foción reluzca, entre varios objetos<sup>15</sup>, una estatuilla en bronce de Narciso. El narrador nos dice: “Cuando alguien lo visitaba, como para aclararle su carácter por medio del animismo de los objetos que lo rodeaban, señalaba al Narciso y decía: ‘La imagen de la imagen, la nada’” (*ibid.*: 312). Foción no puede horadar el espejo enajenado de Narciso, en el que solo ve la imagen de sí mismo. El mito de Narciso conlleva al tema de la introspección, aquel que se extravía en la contemplación de su doble especular. Matiz muy emparentado con el narcisismo de línea lacaniana que deriva de la “fase del espejo”, donde el sujeto se aliena en el registro de lo imaginario (Lacan, 1984: 86-94). En el caso de Foción la homosexualidad ya no se resuelve en la muerte, en el suicidio, sino en la locura, en la enajenación mental: termina adoquinado en el jardín de un pabellón de “desrazonados”, adorando en un árbol la imagen fálica de Fronesis, hasta que un rayo que parte el tronco lo saca de su autismo (Lezama Lima, 2011: 393-94). A la par que es liberado, en

<sup>14</sup>En Nueva York sostiene relaciones sexuales con dos hermanos incestuosos, Daisy y George.

<sup>15</sup>Dos estatuillas más sobresalen en el cuarto: un Efebo tocando una flauta y Laotsé cabalgando un búfalo. Mateo Palmer se ha detenido en ellas, desamarrando el sentido que emiten sobre la personalidad de Foción. El tañedor de flauta es la presencia del conocimiento infernal, el saber órfico tan estudiado por Lezama en sus ensayos (Lezama Lima, 1971), que es traspuesto en la novela como unos de los hilos fundamentales en la transfiguración formativa de los personajes. El sabio chino representa el acto naciente que deviene del vacío, la creación que espera su momento fecundante. En la trama de la historia el pelirrojo no mata a Foción, sino que termina acostándose con él. A la mañana siguiente el joven se despierta y destruye al Narciso y al Efebo, quedando libre de agresiones del maestro oriental. Hecho que Palmer vislumbra como una victoria del anciano taoísta, con el que se cierra la escena y se anticipa “la redención de Foción” (Lezama Lima, 2001: 110-11).

otro pabellón de enfermos, contiguo al hospital, muere la abuela de José Cemí, doña Augusta. La primera aparición de Foción en *Paradiso* ocurre bajo la instancia del peligro y de la muerte en medio de una manifestación estudiantil, en la cual permanece inmutable; finalmente, su última incursión es cerrada con la rúbrica de la desgracia, la locura y la muerte.

La vida de Foción es descrita en la novela como una errancia; cuya realidad, en palabras de Margarita Mateo Palmer, es una prueba de imposibilidades (*ibid.*: 110). La alusión a la estatuilla de bronce en el cuarto del personaje es una de las referencias de la mitología griega de sumo valor para Lezama, ya que en 1937 publicó en la revista *Verbum* un poema de largo aliento titulado “Muerte de Narciso”. El enamorado de sí mismo, Foción en busca de su doble especular Fronesis, nos lleva a una circunstancia vital establecida por la esterilidad, por los compases de la muerte y la mano que se extiende en el vacío. Destino trágico de un Eros que no solventa su pasión amorosa. Cuerpo doliente en el vértigo de una circunstancia negra, thanática, impresa en el corazón.

El Eros cognoscente jalona el aprendizaje de la “tríada pitagórica”; es el apetito de incorporar, asimilar y apropiarse de toda la cultura universal para direccionar una subjetividad creativa, propia, desde la isla. En Foción, en cambio, el conocimiento no se direcciona hacia la creatividad: su conocimiento es un conocimiento infernal que deriva en la esterilidad procreativa (Mateo Palmer, 2001: 108-109). Este personaje no logra concatenar toda su experiencia cognoscente hacia un fin; no reluce la epifanía o la luz que deviene del conocimiento órfico: descender al Hades y traer el nuevo saber (Lezama Lima, 2010b: 72). No, él no desciende al Hades, lleva consigo el Hades. Va con sus pesadillas a incrustarse en otras pesadillas. Su *axis mundi* despliega la imagen del poeta atravesado por un azar difícil. Eugenio, *eugenes*, no llega a la superación de sí mismo, a la superación de la especie; en su discurso sobre la androginia deja por sentado el concepto de “hipertelia de la inmortalidad”, *hiper* y *telos*, aquello que trasciende todo lo que ha sido creado por la humanidad: “(...) algo hecho por el hombre, totalmente desconocido aún por la especie” (Lezama Lima, 2011: 266). Una búsqueda de creación nueva, lejos de todo atavismo convencional, que perdure a través de los tiempos. Plan de grandeza, de construcción impensable que potencia al máximo el deseo de transformar las formas presupuestas alineadas por la tradición cultural. En Foción esta tentativa solo se queda en el discurso, pues no logra cristalizarla dentro de su accionar cotidiano, no logra ordenar el conocimiento para ir más allá de su finalidad. Dicha “hipertelia” la llevarán a cabo sus dos amigos, Cemí y Fronesis. Cemí quedará como depositario del legado de Oppiano Licario, la concreción del saber con la poesía a través de la imagen, el conocimiento absoluto en el despliegue germinativo de la *poiesis*. Fronesis será el escriba que recopile de nuevo la *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas* de Licario. Los destinos de ambos quedan edificados por medio de una tarea superior, en la que su Eros cognoscente se regodea en el límite de las posibilidades infinitas. Los dos son guardianes del *potens* creador; aprendices de poeta que en el transcurso de la novela se preparan para una obra última.

Foción, por su parte, no logra acendrar su Eros cognoscente con la cercanía de una obra que vaya más allá de sus posibilidades. Su reino es el reino de la librería donde puede ejercer su superioridad intelectual orquestando “neronia-

nas" bromas eruditas, dejando la marca indolente de su verbo en los demás. Como buen estratega, como el militar griego retratado por Plutarco, el Foción de la Antigüedad, este personaje es el intercesor de las "situaciones neronianas"; permanece impassible en medio del peligro; no se inmuta cuando alguien precisa herirlo o matarlo; rehúye el halago y el insulto y no deja que nadie entre en las cavernas de su interioridad. Ataca con una daga de dos filos: la ironía y la indiferencia, mientras aspira el humo de su cigarro sin salir de su centro, elegantemente. Halcón elástico que acepta cualquier combate. Su lenguaje puede llegar a ser "monumental, titánico y bíblico" (*ibid.*: 364); en su discurso se expanden distintas Eras imaginarias<sup>16</sup>, los mitos griegos, la cultura china, el Egipto mítico de Anubis y Osiris, entre otros; pero su logos, su querencia en el diálogo de las ideas no logra articular una finalidad que vaya más allá del discurso, que lo redima del caos implícito, concéntrico, de su existencia. La misma novela lo dibuja como "la kantiana paloma de la finalidad sin fin", que no puede hacer nada sin su amigo, "la minervina figura de Fronesis aclaraba todos sus enigmas" (*ibid.*: 369).

Al faltarle la *fronesis*, el equilibrio, la templanza, el orden para organizar su desorden, Foción se pierden en su laberinto, no tiene finalidad, y su impulso de muerte lo incita a deslizarse por la órbita de las más peligrosas circunstancias, solícito en su demonismo. El Eros thanático, "la tendencia agresiva sobre sí mismo, el impulso thanático, llega al borde de la desintegración" (Freud, 2010: 41-45). Huir o suicidarse, ceñirse el corazón con un círculo oscuro, terminar en un pabellón de "desrazonados". El círculo, símbolo de la repetición, marca su ciclo en las páginas de la novela: la errancia constante sin *telos*, la erudición sin fecundidad; la burla en la librería o la palabra titánica en la universidad que no tiene incidencia, que no pasa de ser un encandilamiento momentáneo, un chisporroteo espectacular que se desgasta; ir tras Fronesis y luego suplir su ausencia en la lejanía. El círculo en el corazón y la ronda circular alrededor del árbol fálico, lo que se repite, la muerte y la imagen vacía: la nada.

El instinto de Foción, su energía, su economía libidinal, tiene una injerencia iterativa y un carácter autodestructivo. Con su accionar disuelve todo lo que ha alcanzado por medio del conocimiento, todas esas unidades aprehendidas de cultura quedan dispersas, sin una voluntad que las integre en la fijeza zanjada de lo "hipertélico". En "cuanto más bestia soy, no logro ser ángel" (Lezama Lima, 2011: 368), arguye él mismo. Apetito de muerte que actúa en lo más íntimo del personaje, alineando su desintegración. Para Freud (2010: 47-48), el "instinto de muerte es una especie de residuo o remanente oculto tras el Eros". Thánatos y Eros se amalgaman entre sí, la tendencia agresiva y la tendencia amorosa. Eugenio, *eugenes*, no logra la superación de la especie humana, la lucha por la vida queda suspendida en él. Vive la pasión amorosa como una agresión introyectada; no puede destruirse, le pide al pelirrojo que lo haga. Su fuerza destructora no

---

<sup>16</sup> Las "Eras imaginarias" en Lezama son un constructo cultural que despeja en sus ensayos y recrea en sus novelas. De Lezama puede consultarse, específicamente, el libro de ensayos *La cantidad hechizada* (2010b), donde matiza sus ideas a través de una morfología de la cultura, en la que prevalece la confluencia de imágenes, sensibilidades o símbolos que han instaurado una expresividad singularizada a lo largo de la historia. Para profundizar sobre dicho concepto, véase Augusto Pinilla (2010).

llega al límite de acabar consigo mismo. Es en el espejo de la imagen narcisista donde Foción queda atrapado. No hay renuncia al impulso de muerte, sino traslación hacia el enajenamiento especular. Narciso está condenado a verse solo a sí mismo; no puede ver a los demás. Narciso no elige lo otro, sino lo mismo; o lo otro bajo la imagen de sí mismo (Freud, 2005: 7-37). Leemos en Ovidio (2004: 55-56):

Y al desear calmar la sed, creció en él otra sed. Mientras bebe, sorprendido por la belleza que contempla, ama una esperanza sin cuerpo; cree que es un cuerpo lo que es agua. Se extasía de sí mismo; queda inmóvil, el rostro impassible, semejante a una estatua tallada en mármol (...). “Yo soy ese; me he dado cuenta, y mi imagen no me engaña; me abraso en el amor de mí mismo y agito y llevo ese fuego” (...). Dijo esto, y fuera de sí, se volvió hacia su misma imagen y con sus lágrimas enturbió las aguas y al removerse el estanque se oscureció la imagen reflejada<sup>17</sup>.

En la segunda novela de Lezama, *Oppiano Licario* —continuación de *Paradiso*—, hacia el capítulo IX, Foción permanece sentado en un muro del malecón de La Habana, en la lejanía de su amigo que se ha ido a Francia. Pasa las tardes contemplando el mar, hasta que un día decide sumergirse en el agua para ir en busca de Fronesis, emulando la salida de los barcos. En la premura de la bahía, cree poder asir la imagen amada. Desciende por un remolino, queriendo “seguir la flecha de sus fracasos”, “con toda la imagen de Fronesis clavada en su cuerpo” (Lezama Lima, 1997: 199-200). Se hunde en el agua intentando apretar con su cuerpo la única imagen que lo recorre y obsesiona. El final de los versos de “Muerte de Narciso” precisan la huida: “Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas” (1937: 34).

## Bibliografía

- ALADINO, Edinson (2015). “Ynaca Eco y José Cemí: una lectura sobre la metafísica sexual lezamiana en *Paradiso* y *Oppiano Licario*”. *Revista Chilena de Literatura*, 89: 9-25.
- BERNABÉ, Alberto, ed. (2003). *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*. Madrid: Akal/Clásica.
- BIANCHI ROSS, Ciro (1971). “Entrevista con José Lezama Lima”. En Centro de Investigaciones Casa de las Américas (ed.). *Interrogando a Lezama Lima*. Barcelona: Editorial Anagrama, 27-28.
- CARRIÓ MENDÍA, Raquel (1988). “Capítulo IX. Paisaje, historia y cultura”. En Cintio VITIER (ed.). *José Lezama Lima *Paradiso**. Madrid: Colección Archivos, 662-667.

<sup>17</sup> Lezama, en el libro de ensayos *Tratados* en La Habana, en el texto “Playas del árbol”, que más que un texto son apuntes sueltos hic et nunc que superpone el escritor, aduce que hay que crear nuevas pasiones o “reproducir las viejas con pareja intensidad” (1976: 512). En *Paradiso* encontramos una reactualización del mito de Narciso ligado a una estructurada exploración de la homosexualidad en relación con la muerte, la amistad y el conocimiento a partir del personaje Eugenio Foción, en el que se fundamenta un Eros thanático de la vida.

- CERVERA SALINAS, Vicente (2011). "Palabra de Rialta: poesía y destino en Paradiso". En Gema ARETA (ed.). *José Lezama Lima: la palabra extensiva*. Madrid: Editorial Verbum, 87-103.
- CORTÁZAR, Julio (1972). "Para llegar a Lezama Lima". En *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI Editores, 135-155.
- ECHAVARREN, Roberto (2015). "Discusión del eros en Paradiso". *Revista Chilena de Literatura*, 89: 295-304.
- FOSSEY, Jean-Michel (1971). "Entrevista con José Lezama Lima". En Centro de Investigaciones Casa de las Américas (ed.). *Interrogando a Lezama Lima*. Barcelona: Editorial Anagrama, 17-18.
- FREUD, Sigmund (2004). *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, trad. de Luis López Ballester de Torres. Madrid: Alianza Editorial.
- (2010). *El malestar en la cultura*, trad. de Luis López Ballesteros de Torres. Madrid: Alianza Editorial.
- GARCÍA CARRANZA, Araceli (1988). "José Lezama Lima en las publicaciones periódicas cubanas. Aproximación bibliográfica". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 2: 1-22.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1975). "Apetitos de Góngora y Lezama". *Revista Iberoamericana*, 92-93: 479-491.
- HAN, Byung-Chul (2014). *La agonía del Eros*, trad. de Raúl Gabás. Barcelona: Editorial Herder.
- LACAN, Jacques (1984). *Escritos, I*, trad. de Tomás Segovia. México: Siglo XXI Editores.
- LEZAMA LIMA, Eloísa, ed. (1980). "Para leer Paradiso". En José LEZAMA LIMA. *Paradiso*. Madrid: Cátedra, 9-105.
- LEZAMA LIMA, José (1937). "Muerte de Narciso". *Verbum*, 2: 29-34.
- (1949). "Paradiso. Capítulo I". *Orígenes*, 23: 18-26.
- (1949). "Paradiso. Capítulo I". *Orígenes*, 22: 16-23.
- (1955). "Paradiso. Capítulo V". *Orígenes*, 39: 33-55.
- (1971). *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona: Barral Editores.
- (1976). "Playas del árbol". *Tratados en la Habana*. En *Obras Completas, I*. México: Aguilar, 508-513.
- (1981). "Lectura". *Imagen y posibilidad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 94-100.
- (1993). *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1997). *Oppiano Licario*. México: Ediciones Era.
- (2010a). *Analecta del reloj*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- (2010b). *La cantidad hechizada*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- (2011). *Paradiso*. México: Ediciones Era.

- LIHN, Enrique (1984). "Paradiso, novela, homosexualidad". En *Paradiso: Lectura de conjunto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 39-67.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1971). "Entrevista con José Lezama Lima". En Centro de Investigaciones Casa de las Américas (ed.). *Interrogando a Lezama Lima*. Barcelona: Editorial Anagrama, 9-10.
- MATAIX, Remedios (2000). *La escritura de lo posible: el sistema poético de José Lezama Lima*, vol. 4. Lérida: Universitat de Lleida.
- MATEO PALMER, Margarita (2001). "Paradiso: la lucha de Eros y Thánatos". *Temas*, 27: 98-113.
- NASÓN, Ovidio Publio (2004). *Las metamorfosis*, trad. de Francisco Montes de Oca. México: Editorial Porrúa.
- PINILLA, Augusto (2010). *La era Lezama Lima*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- PLATÓN (2010). *Diálogos*, vol. I, trad. de Emilio Lledó Íñigo y Marcos Martínez Hernández. España: Gredos.
- PLUTARCO (2010). *Vidas paralelas*, vol. VIII, trad. de Mercedes López Salvá. Madrid: Gredos.
- PRAST SARIOL, José (1984). "La revista *Orígenes*". En Cristina VIZCAÍNO y Eugenio SUÁREZ GALBÁN (eds.). *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, vol. I. Universidad de Poitiers: Editorial Fundamentos, 37-57.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1974). "Sobre el *Paradiso* de Lezama". En *Narradores de esta América*, II. Buenos Aires: Editorial Alfa, 130-155.
- ROJAS, Rafael (2011). "Del derecho a la poesía". En Gema ARETA (ed.). *José Lezama Lima. La palabra extensiva*. Madrid: Verbum, 277-290.
- SARDUY, Severo (1969). "Dispersión, falsas notas / Homenaje a Lezama". En *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 61-89.
- UGALDE QUINTANA, Sergio (2011). *La biblioteca en la isla. Una lectura de la expresión americana, de José Lezama Lima*. Madrid: Editorial Colibrí.
- VARGAS LLOSA, Mario (1983). "Paradiso de José Lezama Lima". En *Contra viento y marea*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 162-171.
- ZAMBRANO, María (1948). "La Cuba Secreta". *Orígenes*, 20: 3-9.