

Fantasía femenina y fantasía masculina en dos novelas cubanas: *Jardín* y *Paradiso*



IZTAPALAPA
Agua sobre lajas

Humberto Guerra*

Resumen: En este trabajo se analiza la manera diferenciada en que personajes masculinos y femeninos se acercan al fenómeno de la sexualidad. Mientras que los primeros conciben la sexualidad como expresión de posesión, los segundos lo entienden como prolongación de la intimidad emotiva. Inmersos en la misma búsqueda, los intereses divergentes los colocan en posiciones distintas.

Palabras clave: Sexualidad, narrativa, Cuba, Lezama, Loynaz.

Introducción

Dentro del amplio panorama de la narrativa cubana del siglo XX imperan las voces masculinas en textos que han marcado verdaderos hitos literarios. Uno no puede pensar en este periodo y en esta geografía sin recalar en *Paradiso*, de José Lezama Lima, por su renovación del lenguaje, su audacia temática y su avasalladora extensión. En cambio, las voces femeninas parecen menos visibles, pero esto no significa que no estén presentes, como en el caso de *Jardín*, de Dulce María Loynaz, novela de corte vanguardista a la que la crítica ha comenzado a prestar atención.

Un cotejo de ambos textos resulta muy fecundo para explorar las diferencias genéricas verbalizadas en las novelas. La indagación podría hacerse desde los más diversos parámetros: en el nivel anecdótico, en la construcción verbal, en la caracterización de personajes; a través de la aparente sencillez de Loynaz confrontada con la premeditada artificialidad de Lezama, entre otros. No obstante, en

* Candidato a doctor en literatura hispánica de El Colegio de México y coordinador del Seminario de investigación en Diversidad sexual, PUEG/UNAM. Correo electrónico: eguerra@colmex.mx y orfeo67@hotmail.com

las siguientes páginas hemos decidido hacer el cotejo por medio de la textualización de las fantasías sexuales presentes en ambos trabajos narrativos.

El punto de partida es muy obvio, la forma de abordar el fenómeno sexual por parte de hombres y de mujeres ha sido tradicionalmente divergente. Esta diferencia no deja de sorprender, aunque sea aceptada, ya que la sexualidad es un punto de confluencia entre los géneros, instancia de encuentro y reconocimiento mutuos. Sin embargo, lo que ambos esperan resulta ser tan totalmente opuesto que este punto de encuentro, la sexualidad, se troca en territorio conflictivo, de desencuentro, indagación, insatisfacción y misterio.

Tanto hombres como mujeres partimos de ciertos supuestos adquiridos por una infinidad de medios, los cuales se refuerzan entre sí, acerca de lo que queremos y buscamos en el plano sexual. De nueva cuenta, los caminos que deberían de confluír parecen alejarse uno del otro, las expectativas que se fincan en la sexualidad son bien diferentes para hombres y para mujeres, los hallazgos también.

La literatura, con su capacidad de descripción de diversas opciones existenciales o por su posibilidad de imaginar nuevos códigos de relación humana; resulta un campo más que fértil para internarse en el estado de la percepción social sobre la sexualidad. Las corrientes críticas inspiradas en el feminismo han permitido acceder a los textos literarios desde la perspectiva sexual de tal forma que es posible percibir qué concepción impera en un determinado texto acerca de las cuestiones sexuales, qué importancia tiene para los personajes esta esfera de la existencia, de qué modo se presenta en los textos, cuáles son las estrategias verbales de su enunciación y, cuestión que aquí resulta de vital importancia, en qué grado se apega o no a un código preestablecido como el "adecuado".

En los casos que nos ocupan, enfrentamos dos realidades textuales que desde cualquier acercamiento reifican los roles sexuales tradicionales (por llamarlos de cierta manera) adjudicados por la sociedad al hombre y a la mujer. Aquí no existe, desde nuestra lectura, cuestionamiento alguno al orden imperante desde la intimidad sexual. Muy por el contrario, los personajes experimentan un regodeo particular en estar a la altura de las circunstancias que socialmente se indican como las esperadas. Nada más alejado del horizonte de expectativas de estas dos novelas cubanas que un cuestionamiento, una problematización o una puesta en evidencia de desajustes o incongruencias dentro del esquema imperante de convenciones sociales. En cambio, lo que es muy evidente y esclarecedor en ambas narraciones es la textualización de las fantasías sexuales que originan las diferencias genéricas tan marcadas entre una voz narrativa masculina en *Paradiso* y una femenina en *Jardín*.

En los mencionados textos hay una serie bastante extensa de enunciaciones que aluden al ámbito sexual, pero aquí hemos elegido dos fragmentos

bien delimitados porque creemos que surgen de un estrato común, el de la fantasía introyectada en el personaje, fantasía que se manifiesta específicamente en el plano de la sexualidad. En primer término se seleccionó el capítulo cuatro, de la primera parte de *Jardín*, pues contiene una incorporación particular del relato de "La bella durmiente", que ilumina y explica el papel prototípico que tiene el personaje de Bárbara; aquí se acude también a otros pasajes de la novela, pero sólo en función del episodio que nos interesa. A su vez, se escogieron las correrías sexuales de Farraluque (capítulo ocho de *Paradiso*) por ser, desde nuestra perspectiva, la verbalización de una fantasía masculina completa en la que impera la variedad y la asequibilidad sexuales y el órgano sexual masculino funge como máxima autoridad. En ambos casos, estamos accediendo a la enunciación de las fantasías sexuales que, realizadas o sólo imaginadas, moldean la conciencia de los personajes y ratifican el papel activo del hombre y el pasivo de la mujer.

Dormir para esperar que la aventura comience

Al leer *Jardín* sabemos que la pequeña Bárbara es una buena lectora, pero no deja de llamar la atención el hecho de que de todas las lecturas posibles que podrían glosarse en la novela, sea el relato de "La bella durmiente" el único comentado y reproducido de forma parcial. En él se encuentran pautas de comportamiento bien definidas acerca de la primera menstruación, de la toma de conciencia del inicio de la madurez sexual y su subsiguiente prohibición. Es decir, la mujer ya está preparada física y socialmente para el ejercicio sexual (como lo marcan tanto la menstruación simbolizada por el pinchazo con el huso de hilar, como por los simbólicos quince años de la futura bella durmiente), pero al mismo tiempo se indica que esta potencialidad no debe ser explorada por la propia interesada, sino por un agente externo quien después de hacerse digno de la mujer la invite a explorar la sexualidad, presentada metonímicamente por el beso que la despierta después de un largo paréntesis. La mujer debe esperar; paradójicamente su descubrimiento accidental de la sexualidad no la pone en el camino de la acción sino de la espera, una espera muy larga debida al supuesto y prolongado periodo de sueño en el cual se mantiene intacta, virgen. Si no es así ¿cómo se explica la permanencia de la belleza después de tantos años? La pasividad, por tanto, se convierte en el atributo consustancial a la naturaleza femenina apetecible, ya que el varón (el mítico príncipe azul) debe ser el medio por el cual la bella durmiente despierta a la vida, es decir, quien la transporta de la latencia

a la potencia. Queda claro que el sueño, motivo central del relato, simbolización de la pasividad entendida como caro atributo femenino, es la oportunidad para que, por contraste, se manifieste el carácter activo del hombre:

Y pasaron los años y los años; vinieron otros tiempos y otras gentes, y sucedió que un día, en un país lejano, el Príncipe heredero oyó hablar de la Bella Durmiente del Bosque de Espinos.

Y concibió desde ese momento un deseo tan vehemente de desencantar a la Princesa, que decidió ponerse de inmediato en camino, rumbo al país en que dormía su gran sueño.

En vano se le mostraron los peligros de la aventura y se le enumeraron los temerarios viandantes que habían perdido la vida entre las agudas y fuertes púas de la muralla; mientras más se le encarecían los riesgos de la empresa, más sentía él removerse dentro del pecho la brasa de su deseo. Y el Príncipe partió solo, como había querido, y al cabo de un viaje de cuarenta días con cuarenta noches, se encontró frente al bosque de espinos que era ya la muralla que rodeaba el castillo encantado...¹

En el relato tradicional, se vuelven a presentar estos símbolos: la dificultad para acceder a la mujer quien aguarda pasivamente (el bosque de espinos que protegen a la flor, o sea, vencer los obstáculos para arribar a la virginidad), el hombre activo y arrojado (desestimar el peligro y actuar en soledad) y emprender la batalla durante una cuarentena (¿alusión al ciclo menstrual? Probablemente).

Estos valores simbolizados se catalogan por la voz narrativa como bellos, dulces, lejanos y amables. Es fácil comprender que en el texto se acepta el orden de cosas donde se establecen los roles tradicionales.² No obstante, Bárbara tendrá que salir al mundo y si bien ella continúa siendo una "bella durmiente", no deja de percibir que existen muchas mujeres que, habiendo estado en su misma situa-

¹ Dulce María Loynaz, *Jardín. Novela lírica*, Letras Cubanas, La Habana, 1993, primera parte, cap. 4, p. 36. En adelante se cita siempre de esta edición.

² Campuzano, valorando la obra periodística de Loynaz, comenta esta adhesión al orden imperante, pero de igual forma indica su radicalidad para el momento de enunciación: "Este vacío de acción feminista es el que va a ocupar Dulce María Loynaz con un proyecto que si bien no roza, ni con el pétalo de una flor, la institución patriarcal, y mantiene los roles sexuales tradicionales y el registro de imágenes atribuidas a la condición femenina, coloca sin embargo a la mujer en el eje de un discurso que se descubre, en última instancia, nacionalista y patriótico, lo que implica una transgresión del canon tradicional, ya que este tipo de discurso o cualquier otra intervención intelectual en la esfera pública fue antes, era entonces y, en buena medida, sigue siéndolo, de la exclusiva incumbencia de los varones" (Campuzano, 1995: 48). Algo similar sucede en nuestra novela, ya que centrar un texto en una aparentemente inocua historia "femenina", es ya transgresor.

ción, ahora son mujeres desencantadas, ya que la vida se les ha presentado de una forma muy diferente a la concebida en la fantasía:

La ciudad es un ardor plasmado, una espuma en que cuaja el dolor de crear; un hervidero donde laten millares de Bárbaras más leves y más grises...

Bárbaras urbanas puestas a hacer números, a hacer ropa de venta al por mayor... Princesas desencantadas desde hace mucho tiempo, sin lámina brillante y sin historia que contar... ¿Cómo es una ciudad? (Loynaz, 1993: 83).

En este sentido podemos enlazar las correrías sexuales de Farraluque en *Paradiso*. Es muy elocuente que, a pesar de que el personaje sabe desde el inicio las implicaciones sexuales de la invitación a encalar la casa de unos patrones ausentes, las mujeres con las que tiene relaciones siempre duermen o fingen que duermen. En los tres casos (la mestiza, la española, la "madona") supuestamente descansan con despreocupación en el lecho. Sueño fingido o verdadero, el abandono que invariablemente se demuestra sitúa a Farraluque en la posición de actuar, de tomar el papel activo aunque en realidad toda la saga sexual haya sido emprendida por la "españolita". Así capta esta situación el ojo de Farraluque:

Farraluque miró en torno y pudo apreciar que en la cama del primer cuarto la cocinera del director, mestiza mamey de unos diecinueve años henchidos, se sumergía en la intranquila serenidad aparente del sueño.³

Después de esta primera relación, en la que la mestiza no abandona el fingido sueño, se le presenta una situación análoga:

La inmovilidad de la durmiente comenzaba ya a atemorizarlo, cuando al asomarse a la puerta del segundo cuarto, vio a la españolita que lo había traído de la mano, igualmente adormecida (Lezama Lima, 1987: 217).

De manera similar se ofrecen la madona, dueña de casa, y Adolfo, el hermano de la mestiza:

La madura madona fingía sin destreza un sueño de modorra sensual. Farraluque también se creyó obligado a no fingir que creía en la dureza de semejante estado cataléptico.

³ José Lezama Lima, *Paradiso*, Era, México, 1987, p. 216. En adelante se cita siempre de esta edición.

Fingía el sueño, pero con una malicia bien visible, pues con un ojo destapado y travieso le daba la vuelta al cuerpo de Farraluque, deteniéndose después en el punto culminante de la lanza (Lezama Lima, 1987: 220-221).

Se sobreentiende, entonces, la realización de un pacto tácito entre los durmientes que estarán a la merced de la iniciativa de este príncipe azul. Véase, así, la regularidad que a este respecto presentan las mujeres, en contraposición con el ojo destapado del jovencito que, desde el código lezamiano, denota su ambivalencia sexual: su parte varonil ve mientras que su parte femenina se oculta. En este caso las mujeres demuestran tener una amplia y bien codificada experiencia sexual, pero pretenden dormir y despertar hasta que llegue la fuerza activa que las ponga en movimiento. De esta forma, se refrenda el papel (si bien actuado) pasivo femenino y el activo masculino. Por su falta de espontaneidad, los roles navegan en los territorios de la fantasía de la misma manera en que la imaginación de Bárbara recupera para sí la pretendidamente lejana historia de la bella durmiente y su feliz desenlace:

A pesar de todo, el primer amor de una mujer se parece siempre al Príncipe de este cuento.

Se parece como un póstumo a su hermano mayor, como un fantasma a otro fantasma, como un cuento a otro cuento.

Trae un tahalí de cuero teñido, que oculta cuidadosamente entre sus ropajes de moda, y trae también, como el Príncipe a quien se asemeja, un beso de milagro en la boca.

Parece siempre que viene de muy lejos, aunque sólo de nuestra propia inquietud venga; y la sonrisa de despertar con que se le saluda es una de esas tantas cosas bellas que todos los días pierde el mundo.

Algún día, cuando el libro por mucho tiempo esté cerrado y el amor no haya venido aún o haya pasado de largo junto a la puerta, el Príncipe de la vieja leyenda, amado por todas las mujeres del mundo aun sin saberlo ellas, se levantará sobre las páginas empolvadas a recobrar sus rasgos dispersos en los rostros que llegaron y pasaron, en los rostros de los hombres de la tierra que se le parecían, pero que no eran él mismo.

Debajo de la carátula dorada, debajo del corazón que siempre se equivoca, el Príncipe volverá a hacerse de sus ojos nobles, que fueron vanamente regalados y prodigados. Ha de recuperar su halcón perdido y sabrá arrancar de los labios extraños el beso que era suyo.

En tanto, deja que crezca el jardín, deja que duerman cien años tus rosas y tus palomas... (Loynaz, 1993: 40).

La espera como valor supremo de la mujer, quien no debe actuar por cuenta propia, ni tener iniciativa. Aun después de una infructuosa espera, la mujer debe aguardar.⁴ Igual que las mujeres de *Paradiso* fingen hacerlo.⁵

Sexo, clase, raza y afecto

El inicio de la sexualidad en *Jardín* va emparejada con el amor; y ésta se permite ya que ha sido ennoblecida por el afecto. Pensar en la realización del deseo por sí mismo es una idea totalmente fuera del ámbito de posibilidades de Bárbara. El ejercicio sexual se convierte en entrega porque materialmente el personaje se abandona en el acto a la suerte que el marinero dicte. Pero, incluso así, la narración no deja de hacer patente que el personaje masculino vence cierta resistencia de Bárbara, y no podía ser de otra manera ya que una muchacha decente como ella no podía entregarse sin mediación alguna, era necesario demostrar que el tamaño de su amor podía ser perfectamente aquilatable por las resistencias que se oponían al encuentro sexual. A mayor dificultad en el consentimiento sexual por parte de la personaje, mayor demostración de amor, mayor muestra de que la entrega es espiritual y no necesariamente física; ya que si hubiera rasgos de una apatía sexual en estado natural sería sospechosa y la mujer correría el riesgo de ser desvalorizada, impura, o de evidenciar experiencia sexual previa, que nunca es bienvenida. Así se describe el inicio de la vida sexual y afectiva de Bárbara:

Echó la cabeza atrás instintivamente, mirándola a los ojos con un vago azoramiento. Ella también lo miró, pero de un modo extraño, en su mirada licuada y vacilante no hubo asombro alguno. Sonrió él y le dijo, pasándole la mano por los cabellos:

—Es que tu boca sabe amarga... Sabe tal vez a lágrimas... ¿Has llorado? Y ella negó con un leve gesto, ladeando la cabeza neblinosa.

⁴ Al respecto Cintio Vitier expresa: "En el conjunto de poetisas hispanoamericanas que se han destacado en esta primera mitad del siglo, Dulce María Loynaz de una nota distinta, no condicionada por las inquietudes y reacciones de lo que suele llamarse 'la emancipación de la mujer'. Poetisa natural, silenciosa, destinada, una falta de fermento polémico en su expresión permite que la esencia de lo femenino trascienda en ella [...] Dulce María Loynaz es de esos poetas [...] hombres o mujeres, siempre tan femeninos, como Bécquer o Rosalía de Castro, que escapan de lo escrito para vivir en un mundo de aislados misterios, del que la obra es sólo sugestión y vislumbre" (*Apud*. Araújo, 1995: 17-18).

⁵ La concepción misógina de las personajes en la obra de Lezama ha sido indicada en Pelegrín, 1990: 132-133.

—;Mujer valiente! – dijo él de nuevo, y entonces la volvió a besar, y la besó muchas veces ya, con un despertado y tumultuoso ardor, hasta rendirla toda como un deshecho túmulo de rosas... (Loynaz, 1993: 178).

Otra vez se recurre a la simbolización: la caricia del cabello como preludeo al desarreglo sexual, las rosas abatidas como representación de la desfloración son símbolos tradicionales que armonizan con la tradicionalidad sexual que se quiere narrar, en la que no se expresa la sensación física, sino la afectiva, o de qué otra forma se puede entender la consideración de valentía de la mujer, el deseo que provoca en este caso está catalizado por las cualidades afectivas y no por las físicas que nunca se consideran más que por medio de la generalización de “bella”. Pudor femenino, honorable, llevado al plano textual.⁶

De forma contraria se entiende la consideración de las tres mujeres mencionadas en la saga sexual en *Paradiso*; las tres demuestran fehacientemente que poseen una amplia experiencia sexual y por ello son catalogadas como objeto en el cual el inquieto adolescente puede ejercer su desbocada y potente virilidad. Aquí, las oportunidades sexuales son el campo de entrenamiento del joven, son un ejercicio físico que no involucra ningún grado de compromiso sentimental. Desde la perspectiva narrativa, las mujeres retratadas son cosificaciones que se ofrecen y por ello no representan opciones emocionales, sino objetos que deben poseerse y después abandonarse ya que no son dignas de amor, sólo de sexo. Son la fantasía masculina perfecta, en su variedad racial, de clase, de repertorio sexual y de edad.⁷

En un ámbito novelesco estratificado por grupos raciales, la percepción racista adjudica a la raza negra y a sus variantes, como aquí a la mestiza, la potencia

⁶ Al respecto Araújo indica: “Loynaz no ha recurrido al tenebroso aborrecimiento al varón; incluso se ha permitido cierta armonía entre sus protagonistas.” Sin embargo, el regreso de Bárbara al jardín, hacia el final del texto, indica que la armonía amorosa no ha sido del todo satisfactoria (Araújo, 1995: 21).

⁷ Resulta sumamente elocuente que los críticos que han analizado este pasaje ven en las relaciones sexuales descritas signos de incomunicación, de degradación tanto masculina como femenina. Sin embargo, no reparan en el carácter de fantasía machista del pasaje. La siguiente cita es expresiva al respecto, además el crítico confunde los nombres de los dos personajes masculinos, Leregas y Farraluque, invirtiendo sus identidades: “La narración de las experiencias sexuales del perverso Leregas no adquiere un tono de absoluta reprobación, pero en ella se advierte la precariedad de esas relaciones momentáneas con personas diversas, a veces del mismo sexo: se trata, sí, de vivencias sexuales marcadas por la frivolidad, que no fructifican en la comunión espiritual de la pareja, en la posesión plena del otro. Las aventuras de Leregas con distintas mujeres y hombres simbolizan el deseo vehemente de comunicación que es connatural al ser humano, aunque en tales casos el cuerpo es sólo objeto de placer fisiológico y brutal, nunca objeto de conocimiento y de amor” (Morales, 1995: 244). Creemos que lo referido por este crítico obvia el sentido del texto.

sexual en estado puro. Los instintos sexuales se depositan en los grupos considerados como inferiores y así, se les animaliza, concepción que denota la posición inferior que socialmente se les impone, pero a la vez los vuelve sumamente atractivos por estar más apegados a la existencia corporal. En la actividad sexual de Farraluque con esta mujer, la hipersexualización de la mestiza se ve resquebrajada ante la potencia sexual de Farraluque. Es decir, a través de la cópula se someten los indómitos instintos sexuales de la mujer quien acepta su debilidad ante la potencia fálica.

Farraluque se desnudó en una fulguración y saltó sobre el cuadrado de las delicias. Pero en ese instante la durmiente, sin desperezarse, dio una vuelta completa, ofreciendo la normalidad de su cuerpo al varón recién llegado. La continuidad sin sobresaltos de la respiración de la mestiza, evitaba la sospecha del fingimiento. A medida que el aguijón del leptosomático macrogenitosoma penetraba, parecía como si se fuera a voltear de nuevo, pero esas oscilaciones no rompían el ámbito de su sueño (Lezama Lima, 1987: 217).

Aquí, sin que nunca se rompa la fantasía masculina por el pretendido constante sueño de la mujer, el coito vaginal no revela un encuentro afectivo sino un sometimiento total, ya que en los siguientes casos, a medida en que se avanza en la escala racial y social, se efectúan diferentes actos sexuales, pero en ningún caso comprometen la integridad vaginal, sólo un ser animalizado como la mestiza puede permitir el libre acceso vaginal por su extrema degradación, que no libertad sexual.

Esto tal vez sea más patente cuando notamos que el encuentro sexual con la otra sirvienta, "la española", resulta diferente, ya que ella accede al coito anal pero de ninguna manera permite el coito vaginal. El texto indica claramente que su posición de blanca en una sociedad racista la colocaba en una situación aventajada en la que muy probablemente podía optar por un matrimonio conveniente; siempre y cuando se mantuviera virgen. Esto no significa que se restrinja su actividad sexual, tan sólo el ejercicio vaginal:

Cuando Farraluque volvió a saltar sobre el cuadrado plumoso del segundo cuarto, la rotación de la española fue inversa a la de la mestiza. Ofrecía la llanura de sus espaldas y su bahía napolitana. Su círculo de cobre se rendía fácilmente a las rotundas embestidas del glande en todas las acumulaciones de su casquete sanguíneo. Eso nos convencía de que la española cuidaba teológicamente su virginidad, pero se desprecupaba en cuanto a la doncella, a la restante integridad de su cuerpo. Las

fáciles afluencias de sangre en la adolescencia, hicieron posible el prodigio de que una vez terminada una conjugación normal, pudiera comenzar otra *per angostam via*. Ese encuentro amoroso recordaba la incorporación de una serpiente muerta por la vencedora silbante. Anillo tras anillo, la otra extensa teoría flácida iba penetrando en el cuerpo de la serpiente vencedora, en aquellos monstruosos organismos que aún recordaban la indistinción de los comienzos del terciario donde la digestión y la reproducción formaban una sola función (Lezama Lima, 1987: 217-218).

La actuación de una doble moral es a lo que aquí asistimos. La personaje no se priva del ejercicio sexual, tan sólo procura preservar la prueba física de la castidad, la virginidad, que en su caso indicaría una abstinencia sexual absoluta. Este efecto va en aumento conforme se avanza en la narración del pasaje, pero el texto insiste en subrayar la experiencia previa de la pareja sexual de Farraluque:

La relajación del túnel a recorrer, demostraba en la españolita que eran frecuentes en su gruta las llegadas de la serpiente marina. La configuración fálica de Farraluque era en extremo propicia a esa penetración retrospectiva, pues su agujón tenía un exagerado predominio de la longura sobre la raíz barbada (Lezama Lima, 1987: 218).

La así llamada "jornada de gloria" ratifica la prevalencia de la fantasía sexual de corte machista, ya que el coito vaginal es catalogado de "normal", mientras que por ausencia el segundo es únicamente una estrategia corporal para acatar el imperativo social de la virginidad. Aparentemente se trata de una escena transgresora, pero en realidad ese valor se decolora en aras de preservar y aceptar los roles tradicionales.

La última de las aventuras heterosexuales de Farraluque se realiza en la cúspide social de su itinerario sexual. Pues es ahora la señora de la casa, aburrída y cuarentona, quien invita al joven. En este caso es una relación oral y, como en el caso anterior, parece haber una prohibición respecto al coito vaginal. Esto, creemos, tiene varias implicaciones. Por un lado, la mujer supuestamente ya no es tan apetecible y por lo tanto debe ser un agente más activo para infundir placer y reverencia al dotado joven. Pero también porque una fantasía como la que le interesa detallar a la narración, no podía ignorar un felacio como parte de la veneración fálica, verdadera raíz de todo el pasaje. En este mismo orden de ideas, tal vez la madona acceda a la relación oral por pudor, por considerar este acto menos comprometedor de su posición:

Pero la madona a cada recorrido de la alfombrilla, se iba extendiendo con cautela hasta el círculo de cobre, exagerando sus transportes; como si estuviese arrebatada por la bacanal de Tannhauser tanteaba el frenesí ocasionado por el recorrido de la extensión fálica, encaminándose con una energía imperial hacia la gruta siniestra. Cuando creyó que la táctica coordinada del mordisqueo de los bordes y del pulimento de la extensión, iban a su final eyaculante, se lanzó hacia el caracol profundo, pero en ese instante Farraluque llevó con la rapidez que sólo brota del éxtasis su mano derecha a la cabellera de la madona, tirando con furia hacia arriba para mostrar la arrebatada gorgona, chorreante del sudor ocasionado en las profundidades (Lezama Lima, 1987: 220-221).

En los tres casos, vemos la enunciación de un repertorio sexual diverso que en cada momento indica la percepción diferenciada de las personajes. No obstante, las tres están conjuntadas por su disponibilidad sexual, por ser la ocasión para que el joven se ejercite sexualmente y, aunque a través de la fantasía se establecen los roles tradicionales de pasividad y actividad, las mujeres han sido siempre quienes han hecho la propuesta sexual. Es muy fácil ver lo intrincado de la fantasía masculina: son las mujeres que no resisten el imán de la fuerza fálica quienes incitan al hombre, pero una vez hecha esta primera propuesta es el varón el que decide el devenir de la relación sexual; es muy patente cuando cerca de la eyaculación la "madona" retira la cara y Farraluque materialmente la obliga a contemplar la descarga seminal.

Esta fantasía masculina resulta degradante para la mujer que demuestra su apetencia sexual, la cual se cosifica. El propio texto nos brinda la evidencia textual de lo anterior ya que ninguna de estas mujeres es digna de tener un nombre propio, su grado de cosificación y de desprecio se nota en la utilización de las adjetivaciones y sustantivaciones que reemplazan a los nombres propios: "mestiza" para la carnalidad animal, "la españolita" para la poseedora de la doble moral con un uso peyorativo del diminutivo, "la madona" para la mayor de las tres en un giro sarcástico de la reminiscencia religiosa.⁸ Este simultáneo y contradictorio doble movimiento de atracción y repulsión llega a su mayor verbalización cuando se describe tanto el sexo intacto de la española como el deseo de infringir esa prohibición:

⁸ En este sentido diferimos del análisis de Prats que indica un tono festivo en las relaciones heterosexuales y lo opuesto en las homosexuales; "inclusive, si leemos con cuidado las respectivas descripciones, podemos observar cómo un signo de bestialidad envuelve las relaciones homosexuales, mientras un signo festivo, casi humorístico, cubre las heterosexuales. Y a todas un alejamiento que puede ser desde el fingimiento del sueño hasta el anonimato de una máscara" (Prats, 1988: 660). Es notorio un prejuicio en estos comentarios.

Araña abultada, apretujada como un embutido. El cilindro carnal de un poderoso adolescente, era el requerido para partir el arácnido por su centro. Pero Farraluque había adquirido sus malicias y muy pronto comenzaría a ejercitarlas. Los encuentros secretos de la española parecían más oscuros y de más difícil desciframiento. Su sexo parecía encorsetado, como un oso enano en una feria. Puerta de bronce, caballería de nubios, guardaban su virginidad. Labios para instrumentos de viento, duros como espadas (Lezama Lima, 1987: 217).

Es muy común adjudicar diversos nombres a los órganos sexuales, pero la mayoría de los designados al órgano femenino, manifiestan esta doble apreciación: repulsión y apetencia, como es el caso de la araña recién aludida. En el caso de los varones, los sobrenombres siempre se asocian con la capacidad de herir, penetrar con violencia: aguijón o espada, entre los más usados en *Paradiso*.

En la fantasía femenina el ejercicio sexual va intrínsecamente ligado al afecto, sólo este último factor permite el encuentro carnal; de lo contrario la mujer se ubica en el nivel de objeto sexual que una vez probado es desechado en busca de otro más novedoso. Desde la óptica de la fantasía masculina, la mujer que hace una propuesta erótica es despreciable por no ocultar sus deseos. No obstante, esa misma manifestación permite que el personaje masculino luzca sus irresistibles cualidades viriles. De esta forma nos encontramos en la encrucijada en la que los géneros divergen, donde mutuamente se incomprenden.

La caja y la punta: cuestiones de identidad

El pasaje de las aventuras de Farraluque no deja de ser sorpresivo por la acentuada identificación entre la identidad masculina y su sexualidad. Sin embargo, no es disparatado dentro del contexto de esta fantasía masculina. Resulta, pues, natural dentro del referido contexto que el pene sintetice la personalidad, si se considera que a través de él Farraluque accede a un territorio que domina, el sexual, donde está exento de la represión escolar ejercida sobre él por la misma manifestación de su sexualidad.⁹ Como indica el texto, cualquier rasgo o característica no muy agradable podía salvarse siempre y cuando el sujeto en cuestión poseyera un falo de considerables dimensiones:

⁹ Es revelador a este respecto la animización que se hace de los penes tanto de Farraluque como de Leregas: "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 oseznio que aprieta un castaño, así comenzaban sus primeros mugidos" (Lezama Lima, 1987: 213).

Cuidaba el patio un tal Farraluque, cruzado de vasco semititánico y de habanera lánguida, que generalmente engendra un leptosomático adolescentario, con una cara tristonza y ojerosa, pero dotado de una enorme verga (Lezama Lima, 1987: 212).

En el texto es patente una idealización del órgano sexual masculino, la hipóbole le concede dimensiones y movimientos que lo hacen casi independiente del resto del cuerpo. De esta manera, el pene es casi el brazo ejercitado de un operario, reproduce las facciones o el cuerpo entero de su dueño, se despliega a la menor provocación y resulta una criatura ávida que debe ser constantemente controlada, como es el caso con Farraluque:

Era el encargado de vigilar el desfile de los menores por el servicio, en cuyo tiempo de duración un demonio priápico se posesionaba de él furtivamente, pues mientras duraba tal ceremonia desfilante, bailaba, alzaba los brazos como para pulsar aéreas castañuelas, manteniendo siempre toda la verga fuera de la bragueta. Se la enrosca-ba por los dedos, por el antebrazo, hacía como si le pegase, la regañaba, o la mimaba como a un niño tragón. La parte comprendida entre el balano y el glande era en extremo dimenticable, diríamos cometiendo un disculpable italianismo (Lezama Lima, 1987: 212).

Y es aquí que entendemos que la pericia sexual es independiente del sujeto. Dentro del contexto que nos interesa detallar, la masculinidad se manifiesta al margen del objeto que provoca la excitación. De ningún modo pensamos que las dos relaciones homosexuales que tiene el personaje impliquen que él se identifique como tal. La teoría de género ha encontrado que la identidad sexual es un asunto de elección personal y que en todo caso cualquier sujeto es potencialmente bisexual, cuestión que tampoco está presente en *Paradiso*. En el ambiente machista que describe, la relación homosexual desvinculada afectivamente, como sucede en las relaciones heterosexuales, no compromete en absoluto al hombre. Digamos que la fantasía masculina se refrenda, pues el personaje en cuestión es tan irresistible que incluso atrae a otros hombres.¹⁰

¹⁰ El tema de la homosexualidad es central en la conformación del futuro poeta, José Cemí, pero no en nuestro pasaje. En cuanto al protagonista, la posible homosexualidad es concebida como un peligro en el cual no debe caer. En todos los personajes que gravitan alrededor de este tema un viento de condena y degradación absolutas recorre sus destinos. El texto de Lezama en absoluto reivindica la homosexualidad, por lo contrario la condena: "Creo necesario el reconocimiento de que el discurso valorativo de *Paradiso* (el cual no agota en absoluto la novela) y la historia (el destino de Foción entre otros) condenan y castigan a la homosexualidad, intentan quizá exorcizarla, le contraponen 'una categoría superior al sexo', la androginia perfecta y creadora de Cemí" (Lihn, 1979: 16-17).

Por ejemplo, en la escena de la carbonería el esposo de la "madona" porta un antifaz durante todo el tiempo. Es fácil entender el sentido de dicho antifaz si se lo vincula con el sistema femenino de ocultar la mirada, y el masculino de ofrecer la mirada; así, el antifaz indicaría la ambivalencia sexual que la narración adjudica a la homosexualidad. No entraremos en los detalles que apuntan hacia la degradación y el masoquismo implícitos en la escena, ya que lo que nos importa destacar es la conversación que sostiene Farraluque con Adolfo, en la que éste último le devela la identidad agazapada detrás del mencionado antifaz. Revelación ante la cual Farraluque responde con el más lacónico desinterés: desde su perspectiva no importa de quién se trate en realidad, sino de la utilización que hizo de ese objeto, utilización que una vez conseguida se olvida, no se trata de ningún acto trascendente, a lo sumo un vago recuerdo grato y nada más. El texto a este respecto resulta muy ambiguo en su construcción sintáctica, ya que lo que a continuación citamos parece referirse a veces a Farraluque y en ocasiones a Adolfo, el apodado "miquito" con toda la carga peyorativa que esto supone. La escena se desarrolla una vez que el adolescente ha abandonado la carbonería:

Para irse quitando el susto, Farraluque se sentó con los dos golfillos. Creyendo penetrar en su alegría, el miquito le sonreía pensando en su fiesta sexual, pues estaba en ese momento en que la cópula era igualmente placentera para él si la ejercía con una albina dotada de la enorme protuberancia de un fibroma, como en un tronco de palma. No asociaba el placer sexual a ningún sentido estético, ni siquiera a la fascinación de los matices de la simpatía. Igualmente la presencia activa o pasiva de la cópula dependía de la ajena demanda. Si la vez anterior que había estado con Farraluque, se había mostrado tan esquivo, no era por subrayar ningún prejuicio moral, sino para preparar posteriores aventuras. La astucia era en él mucho más fuerte que la varonía, que le era indiferente y aún desconocida (Lezama Lima, 1987: 225).

Desde la posición machista no importa mucho la apariencia, puede tratarse de una persona atractiva o no, puede ser una mujer o no, lo vital es poder ejercer la potencia fálica. Esta parte de la cita parece aludir a Farraluque. Mientras que la indiferencia sobre el rol pasivo o activo parece adjudicarse a Adolfo, a quien se le desacredita como "masculino". No es relevante que pueda actuar ambos roles, la misma ambivalencia lo sitúa lejano de la "varonía", cuestión que no está en entredicho respecto a Farraluque pues siempre es el agente activo en todas las relaciones. Mientras sea así, Farraluque no es encasillado como bisexual o como homosexual, es un heterosexual a cabalidad, un "hombre" de acuerdo con el texto de Lezama.

Posición diametralmente opuesta a la presente en *Jardín*, ya que Bárbara constantemente está queriendo reunirlo todo dentro de un afán de trascendencia muy pronunciado. Su asidua revisión de fotografías y de cartas antiguas atestigua la necesidad de encontrar un sentido profundo a la existencia. El plano sexual en este orden de ideas tiene idéntica importancia que los gestos, los recuerdos que procura atesorar metiéndolos todos en una cajita.¹¹ Recordemos que, de acuerdo con el psicoanálisis, los pequeños estuches siempre tienen un significado sexual femenino. La mujer arquetípica que le interesa a Loynaz presentar desea retener todo lo significativo para ella. Y así lo da a entender el texto cuando, en medio de la admiración que le provoca el hombre venido del mar, Bárbara alaba sus cualidades queriendo conservarlas como en uno de los retratos que tanto le gusta contemplar:

¿Preguntó qué cosa era él en su vida?

¡Que lo diga el mar; que lo digan con signos las estrellas!

Los retratos van esparciendo en el aire restos de emociones dispersas, y Bárbara las recoge, las junta y va formando con todas, al azar, una sola emoción grande, extraña, indefinida.

Como los fotógrafos del año 1910, él tiene una cajita negra para guardarla a ella, pequeña y lejana, ya perdida para ella misma en cada minuto que pasa.

Ella quisiera también otra cajita mágica para guardar los ojos que la miran hoy y tal vez no la miren mañana; una cajita negra para retener la sonrisa que tan pronto pudiera pasar sobre sus labios, la dulzura de su sonrisa al menos, la de sus ojos, la de todo él... Una cajita para guardar las cosas que pudieran pasar pronto... (Loynaz, 1993: 169).

En contraposición, Farralúque en absoluto exhibe esta actitud. Mientras que para éste todo es constatación de su virilidad concretada en la potencia sexual fálica, para la personaje es motivo de resguardo, de fijación dentro de un compartimiento. La caja que se abre para almacenar, la punta que se abre para penetrar, posiciones divergentes sobre la cuestión sexual.

¹¹ Este afán de retener para reconstituir ha sido apreciado previamente: "El papel de ser testigo de la destrucción de su pasado y el de evocarlo, reconstruyéndolo, en la memoria, para reconstruirse ella misma en el presente apoyándose en ese pasado que afirma con mayor conciencia después de ser reconocido en su interioridad" (López González, 1988: 103). La misma crítica indica más adelante: "En el inicio y en el presente narrativo de la novela, la jovencita Bárbara vive en un vacío a consecuencia de una historia de pérdidas. Por ello emprende la búsqueda de su historia en objetos externos y en los fragmentos inarticulados de su bloqueada memoria. Proceso que implica también la confrontación con sus imágenes familiares y con el desarrollo de su sexualidad; con sus fantasías de vida y de muerte" (*Ibid.*: 105).

La protagonista que busca significación y trascendencia, el personaje que busca la acción continua

A esta altura de la discusión, ya es admisible aventurar una serie de generalidades acerca de las diferencias genéricas expresadas por medio de las asuntos sexuales. Es oportuno recordar que ambas narraciones en ningún momento están cuestionando los papeles tradicionalmente divergentes que se adjudican tanto a hombres como a mujeres. Por el contrario, las dos novelas permiten conocer cabalmente cómo son entendidos y experimentados estos roles.

En cuanto a la fantasía masculina es posible entender que está compuesta por un triángulo cuyos vértices se conforman por la disponibilidad sexual de la mujer, su objetivación y degradación por su misma accesibilidad y donde el pene se convierte en pieza de culto para el objeto deseante y de orgullo para su dueño. La relación sexual dentro de este contexto adquiere valor en la medida que refrenda estos tres aspectos. Dentro de este triángulo no tiene cabida la consideración del otro como sujeto, de ahí que incluso otro hombre (dadas las circunstancias) sea un objeto sexual apropiado. El afecto, la búsqueda de significación o de trascendencia resultan inexistentes, ya que el hombre posee su identidad independiente del cotejo con el otro. En todo caso ésta se reifica a través del contacto sexual, de ahí la hiperbolización y animización que posee el órgano sexual masculino en *Paradiso*.

De manera contraria se plantean las propuestas de *Jardín*, ya que el plano sexual tiene un significado eminentemente emotivo tan importante como puede ser una fotografía, una vivencia cualquiera, un gesto o una actitud. Sin embargo, el ejercicio sexual sólo es posible o bienvenido si está acompañado del factor sentimental. La mujer, para que no sea catalogada en la esfera inferior donde se encuentran las personajes de *Paradiso* junto con el hombre del antifaz y el "miquito", debe tener sexo con amor, sólo así le es permitido sin poner en riesgo su "honorabilidad". Además, Bárbara busca otra cosa a través del sexo que el mero goce físico (única ganancia de Farraluque), ella está ávida de significación, de trascendencia, de orientación existencial que un hombre le puede proporcionar,¹² pues desde su posición tradicional asumida conscientemente no puede proporcionarse y en este sentido el texto de Loynaz es muy convincente:

¹² La crítica se divide al respecto, pues en la aceptación del rol tradicional se ve, por un lado, un acierto, pero por otro se le considera una sanción entendida como determinismo biológico: "La constante identificación de la mujer con algún aspecto de la naturaleza que emplea Dulce María Loynaz en *Jardín*, es algo que sin duda alarmaría a muchas feministas contemporáneas. Ven en esto un peligroso esencialismo, un hacerse a la idea de que no hay remedio o salida para la mujer porque ella está condenada a ser siempre igual y por tanto a permanecer fuera de la historia. En

Él parece poseer todos los bienes de la Vida: la Salud y la Fuerza, la Juventud, la Alegría y la Paz... Tenerlo a él sería tener todo eso...

¡Qué magnífico desdén el suyo por las cosas que en un tiempo impresionaron su mente de niña, hasta el punto de creer que la dominaban! Ha sido necesario que él viniera, que le enseñara que no tenían grillos en los pies ni un signo escrito en la frente. Él es quien viene a interpretar las ígneas palabras escritas en su pared, cuyo misterio hubo de obsesionarlo no una noche, sino muchas noches... Pero, milagrosamente para ella, esas palabras se traducen, a través de sus labios, en un claro sentido de esperanza y dulzura.

No eran palabras de vaticinios lóbregos, sino palabras naturales y sencillas... Para él todo es sencillo y natural, porque él lo es también, y en eso estriba ya toda su fuerza.

Él no imagina nada, lo sabe, todo. Al menos cree que lo sabe, y ella lo cree también. Y ¡qué más puede saberse sino que el agua es un compuesto de oxígeno e hidrógeno y que el beso que no damos hoy no dura para mañana!...

Él lo sabe todo, y debe de saber también cuánto puede ser, cuánto está siendo ya en su vida... Lo sabe bien, aunque la otra tarde se lo preguntara de pronto, quitándole los remos de las manos...

Ella es tal vez la que no lo sabe o no quiere saberlo.

Realmente, no lo sabe bien todavía y se fatiga de pensar o de prever. ¡Que sucedan las cosas, que sucedan las cosas sin que nadie las impulse o las evite! (Loynaz, 1993: 168-169).

Por medio de la sexualidad, el personaje masculino busca y encuentra reificación de su identidad, la personaje femenina busca su identidad a través del hombre, quién sabe si la consiga ya que, como hemos mostrado desde la perspectiva de los papeles tradicionales, de actividad masculina y pasividad femenina, las expectativas divergen todo el tiempo.

Ahora bien, la estrategia narrativa en cada texto es consecuente con el tipo de fantasía que se enuncia. La fantasía masculina es muy gráfica, debe verbalizarse el movimiento corporal, la pericia muscular, la sensación provocada, todos estos rasgos en su evidencia gráfica apuntan a la exaltación del pene y al sometimiento de la mujer. En contraposición, la fantasía femenina es más etérea, más inaprensible,

cuanto al pensamiento de Irigaray, estas críticas son indebidas pues ella, a diferencia de Lacan, deja de aceptar en sus escritos más recientes que la mujer nunca será un ser completo. En el caso de Dulce María Loynaz, la visión es, efectivamente, esencialista, pues la debilidad física de la mujer la condena a una posición inferior a la del hombre. Su única salida consiste en desnacer, volviendo al útero de la naturaleza: 'Dormir, volver, reintegrarse al vientre tibio de la sombra sin nacer todavía, sin saber de las luces de los hombres...' (Smith, 1993: 275).

está ligada a los sentimientos, a la subjetividad de quien los experimenta. Mientras que Farraluque observa los prodigios de su falo, Bárbara entiende el fenómeno amoroso como la esencia que se conserva en el frasco de perfume ya vacío. Momento gráfico masculino, frente a huella femenina que perdura de algo que ya se ha evaporado. Entendemos, entonces, cómo el aliento lírico expresado por medio de símbolos describe un mundo subjetivo, que persigue la trascendencia, que desea ligarse a un todo que puede atesorarse en un estuche o que puede ser fecundo al plantarse en la tierra. En tanto que el imperio de la fantasía masculina es instantáneo y aparentemente no deja huella alguna. Una experiencia sexual satisfactoria tan sólo abre la oportunidad para otra relación de mayor validez.

El cotejo realizado entre *Paradiso* y *Jardín* ha demostrado que el punto de encuentro entre los géneros, la sexualidad, es un territorio en el que se expresan las diferencias de todo tipo. A través del ejercicio sexual Farraluque busca constatar su habilidad y atractivo físicos; mientras que Bárbara desea encontrar un sentido a su existencia. En ambos casos, se reifican los roles tradicionales adjudicados a los géneros: pasividad femenina y actividad masculina. Bárbara procura un cotejo con lo masculino, al tiempo que Farraluque verifica su superioridad frente a lo femenino. Búsquedas y hallazgos divergentes donde supuestamente deberían manifestarse las coincidencias.

Bibliografía

Araújo, Nara

- 1992 "Del árbol y sus raíces", en *Casa de las Américas*, núm. 187, abril-junio, pp. 146-148.
- 1995 "El alfiler y la mariposa", en *Unión*, año VII, núm. 20, julio-septiembre, pp. 15-25.
- 1999 "De encajes y acero", en *Revolución y cultura*, núm. 6, pp. 18-20.

Berros, Silvia

- s/f "Dulce María Loynaz. Ese modo elegante de pasar por el mundo", en *Habana*, sin pie de imprenta, pp. 76-79.

Campuzano, Luisa

- 1995 "Últimos textos de una dama: crónicas y memorias de Dulce María Loynaz", en *Casa de las Américas*, núm. 201, octubre-diciembre, pp. 46-53.

Capote Cruz, Zaida

- 1999 "Dulce María y Gabriela. Encuentros y desencuentros", en *Revolución y cultura*, núm. 6, pp. 14-17.

Cortázar, Julio

1967 "Para llegar a Lezama Lima", en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, México, pp. 135-154.

Cruz-Malave, Arnaldo

1983 "El destino del padre: Künstlerroman y falocentrismo en *Paradiso*", en *RI*, vol. XLIX, núms. 123-124, abril-septiembre, pp. 51-64.

Friol, Roberto

1991 "La tercera mujer curiosa y su jardín", en *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*, edición de Pedro Simón, Ediciones Casa de las Américas/Editorial Letras Cubanas, La Habana, pp. 526-547.

García Marruz, Fina

1991 "*Jardín*: una novela inatendida", en *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*, edición de Pedro Simón, Ediciones Casa de las Américas/Editorial Letras Cubanas, La Habana, pp. 548-594.

Lezama Lima, José

1987 *Paradiso*, Era, México.

1988 *Paradiso*, edición crítica de Cintio Vitier, Archivos, México.

Lihn, Enrique

1979 "*Paradiso*, novela y homosexualidad", en *Hispanamérica*, vol. VIII, núm. 22, abril, pp. 3-21.

López, César

1995 "A propósito de Dulce María Loynaz: de la poesía y del agua. Islas hacia las islas", en *Iztapalapa*, núm. 37, año 15, julio-diciembre, pp. 37-48.

López González, Aralia

1988 "Novela panteón y/o cuna (*Jardín* de Dulce María Loynaz)", en *Mujeres latinoamericanas del siglo XX. Historia y cultura*, t. 1, coordinación de Luisa Campuzano, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Casa de las Américas, México-La Habana, pp. 95-108.

Loynaz, Dulce María

1993 *Jardín. Novela lírica*, Letras Cubanas, La Habana.

Morales, Carlos Javier

1995 "*Paradiso*, de Lezama Lima: algunas ideas y símbolos especialmente reveladores", en *RILCE*, vol. 11, núm. 2, pp. 236-262.

Pelegrín, Benito

1990 "Espejo, doble, homólogo y homosexualidad en *Oppiano Licario* de José Lezama Lima", en *Coloquio internacional. Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*, Fundamentos/Universidad de Poitiers, Madrid, pp. 129-154.

Pellón, Gustavo

- 1989 "The Ethics of Androgyny: A Sexual Parable", en *José Lezama Lima's Joyful Vision. A Study of Paradiso and Other Prose Works*, Texas University Press, Austin, pp. 28-44.
- 1992 "The Loss of Reason and the Sin *Contra Natura* in Lezama's *Paradiso*", en Wayne R. Dynes y Stephen Donalson, edición e introducción, *Homosexual Themes in Literary Studies*, Garland Publishing, Nueva York-Londres, pp. 253-267.

Pérez Firmat, Gustavo

- 1976 "Descent into *Paradiso*: A Study of Heaven and Homosexuality", en *Hispania*, vol. 59, núm. 2, mayo, pp. 247-257.

Prats Sariol, José

- 1988 "Capítulo VIII. Erotismos", en *Paradiso*, edición crítica de Cintio Vitier, Archivos, México, pp. 659-660.

Ruiz Barrionuevo, Carmen

- 1995 "*Paradiso* de Lezama Lima: una pervivencia de la transgresión", en *La Torre*, vol. IX, núm. 35, julio-septiembre, pp. 465-483.

Salgado, César A.

- 1996 "Las mutaciones del escándalo: *Paradiso hoy*", en *Encuentro de la cultura cubana*, núms. 4-5, primavera-verano, pp. 175-178.

Sklodowska, Elzbieta

- 1997 "'Hay una madre que la mira como se miran las cosas': usos de enclaustramiento en *Jardín de Dulce María Loynaz*", en *Todo ojos, todo oídos: control e insubordinación en la novela hispanoamericana (1895-1935)*, Rodopi, Ámsterdam-Atlanta, pp. 163-190.

Smith, Verity

- 1993 "'Eva sin paraíso': Una lectura feminista de *Jardín de Dulce María Loynaz*", en *NRFH*, vol. XLI, núm. 1, pp. 263-277.

Soto, Ángela

- 1999 "Aquella tarde en *Revolución y cultura*", en *Revolución y cultura*, núm. 6, pp. 7-13.

Yurkievich, Saúl

- 1977 "José Lezama Lima: El eros relacionable o la imagen omnívora y omnívora", en *Eco*, vol. XXXII, núm. 194, diciembre, pp. 212-223.