

OCTAVIO ARMAND Y LA TRADICIÓN LITERARIA CUBANA

Johan Gotera
Boston University
johangotera@hotmail.com

RESUMEN

Signada por una aguda dislocación formal y simbólica que conjura la realidad del exilio, la obra del cubano Octavio Armand se erige en una posición radical respecto a la tradición poética de su isla natal. La presente indagación contrasta su proyecto expresivo con dos líneas rectoras, dos vértices políticos de esa tradición tropical: José Martí y José Lezama Lima, quienes bajo cierta luz encarnan ideas de fractura y arraigo. La potencia diaspórica del verbo de Armand se desencadena en un tercer vértice, hallando su morada idónea –en cuanto eficacia poética– en la inestabilidad del lenguaje y del sentido

PALABRAS CLAVE: poesía cubana, fragmentariedad, casa, exilio, heterotopía.

ABSTRACT

Singled out by a sharp formal and symbolic dislocation that conjures the reality of exile, the work of Cuban poet Octavio Armand stands in a radical position on the poetic tradition of his native island. Our exploration contrasts his expressive project with two guidelines, two political vertices of that tropical tradition: José Martí and José Lezama Lima, who embody root and fracture under a certain light. The diasporic power of Armand's word is triggered from a third vertex, finding its ideal home –in terms of poetic efficacy– in the instability of language and meaning

Key words: Cuban poetry, fragmentation, home, exile, heterotopy.

RETÍCULA NO. 1: DESPEDIDA Y PRESENCIA

Adiós con llanto en cada mano. Mar. La voz gastándose. Mar. Adiós mil veces. Mar. Voz gastada por palabras como piel. Entonces el penúltimo grito levantando gaviotas. Un pañuelo que salta. Estrujado corazon en blanco. Latiendo entre dos dedos. Olas. Orilla que recede, la distancia cada vez más espumosa. Un jabón. Y siempre una misma despedida, ésta. Mano llorando, la lengua soberanamente hinchada, pegada al paladar, endurecida. Sal. Espuma. Luego, mar. Adiós de un labio a otro. Hermano, querida, mamá. Adiós de pómulo a pie. El viento quema huellas, estatuas de harina. Historia y azul detrás del párpado: diente, él, ella, Ud. Adiós. Total: morir después de la muerte. Un día después. Mar abierto en bocas. Mariposas bajo el agua. Peces como flores. Profundidad transparencia. Camino sobre burbujas que estallan. Me hablan. Nuestras vidas son los ríos que (no) van a dar a la mar. Columna de escamas. Columnas de ojos. Una ciudad como mi cuerpo esparcido. Abajo el tacto, voraz rastrillo agitándose. Sombra.

A través del párpado, miro. Enterrado en la arena, miro. Espejo esponja que lamo y mil veces el llanto como anillo anular la mano. Luego, mar. Entonces, mar. Sobre la sangre, mar. De sangre, mar. Y adiós (Armand, 1979, p. 1).

El poema "La desesperación como superficie" parece contener los rasgos generales de la exigente poética que Octavio Armand ha desarrollado durante los últimos cuarenta años. En el espacio de ese poema emblemático se cruzan el impacto del exilio y la torsión que padece el lenguaje bajo el peso de esa experiencia desintegradora. El poema nos habla de un desgarrón, de una despedida que produce una inestabilidad en la que se tambalea por igual la tierra firme del sentido y el orden del lenguaje. Podemos decir, además, que en ese poema el exilio aparece no sólo como tópico, sino que se cumple propiamente en el lenguaje; de ahí que encontremos lo descrito en el

poema como un paisaje disperso y fragmentado, donde las palabras mismas son separadas por una cruel arbitrariedad silábica. Se rompe el espacio, la perspectiva, pero también el cuerpo de las palabras. En la complejidad del poema, el retrato familiar aparece roto, alterado, y nociones como patria, historia, comunidad o propiedad se muestran como escombros destituidos, hechos trizas. La propia agitación y el ritmo entrecortado del poema parecen señalar una descomposición que transcurre en varios niveles de su obra: aquella descomposición que ocurre en el lenguaje descoyuntado y en el escenario de mutilación corporal que permanece como fondo constante de su obra. En este poema, los huesos, los dientes, la anatomía toda, los parientes mencionados y la sintaxis desgarrada estarán contaminados por esta descomposición múltiple y compleja que sostiene el poeta como uno de sus grandes desafíos.

A fin de resaltar la radicalidad de su proyecto expresivo dentro de la cultura literaria cubana intentaré imaginar un mapa para esbozar, en un triángulo confrontado, las tensiones entre el sentido de su obra y los proyectos políticos culturales de Lezama Lima y de José Martí. Con fines prácticos reduciré el proyecto literario de Lezama a su loable pretensión de donar un destino prodigioso para la cultura cubana, eso que conocemos común —y problemáticamente— como la teleología insular. De Martí elegiré su escena final, tan escasamente comentada: la descripción que el Cabo Sanitario Juan Trujillo ofreciera del cuerpo del "Apóstol" cubano al reconocerlo moribundo en Dos Ríos. "Martí al caer parece que sacó su revólver", dice el Cabo Sanitario español, "pues le vi tendido en el suelo con los brazos tendidos y el revólver en la diestra. Después de muerto observé que tenía mordida la lengua y materialmente los dientes clavados en ella" (en Martínez Estrada, 1971, p. 20).

La lengua que produciría una épica para la nación, la lengua normativa del gran orador que legaba las condiciones para una comunidad futura se veía de pronto desrealizada bajo la crueldad punzante de esa escena final. La poesía de Armand parece desarrollarse como el escrutinio de esa lengua sofocada, como si su poesía se desprendiera de esa escena de mutilación y autofagia. Las numerosas metáforas de Armand donde aparece una lengua rota, enroscada, hervida y descontrolada parecen remitir a esta escena de radical desocupación, de allí parece extraer el principio dislocador, el modo particular de ocupar la lengua que caracteriza la obra de este poeta del exilio cubano.

Advirtamos de paso que el derrocamiento del lugar natal no produjo en la obra de Armand el impulso de una restitución sentimental, sino la experiencia de un alejamiento múltiple: el lenguaje alejándose de su timón; el sentido alejándose de *tierra firme*; la poesía alejándose de sus hábitos verbales. El poeta, en fin, sin hogar, desterrado pero desterrando a su vez el idioma.

Tal vez no sea excesivo advertir en el ritmo sofocante del poema –en esa *fisiología de la masacre* que parece registrar la sintaxis–, la más brusca experiencia del exilio: el cuerpo del poeta y del poema trucidados; trucidada la "m/ano" que escribe, o la "s/angre" de las filiaciones separada para siempre, "La voz / gastándose" (Armand, 1979, p. 1). Desgaste que podríamos leer como el fin de la solidaridad entre voz y sentido, entre aliento (*pneuma*) y ser, fin de la palabra trascendental y del prestigio sustentado en "la voz y la idealidad del sentido", como dijera Derrida (2008, p. 18), puesto que el poema ha renunciado aquí a las presencias plenas. De ahí que los parientes aparezcan bajo el efecto de la dispersión, cada parte del cuerpo despidiéndose de la organización que la contenía. Las palabras, desmembradas, abriéndose para romper las condiciones del ritmo y mostrar grietas e infracciones imprevistas; los archivos que resguardaban el tópico de la despedida, volcándose con tenacidad; las enumeraciones de la sangre, construyendo un espacio de *excepciones morfológicas* que enrarecen la geometría del retrato familiar.

Todos los ingredientes del caso están en el poema, pero como condenados a muerte, en *descomposición*: el pañuelo blanco de los adioses, el desgarrón de la despedida, el estrujado corazón alejándose, la orilla. Todo menos la biblioteca sentimental ni la retórica prevista. Los gritos, el mar, los parientes, los pronombres y los adverbios temporales, piezas de un paisaje fragmentado, qué nos entregan si no una ruina, qué sino una lengua rota, *desobrada*, "soberanamente hinchada", que no jerarquiza la heterogeneidad de sus componentes, es decir, una experiencia otra del lenguaje que busca ahora sus soluciones al margen de la Lengua, en su eventual destitución.

La señalada fragmentariedad producirá una experiencia abrumadora, una fuerza centrífuga, digamos, capaz de borrar todo espacio de restitución.

Centrifugar: separar, según el DRAE, los componentes de una masa según sus distintas densidades. Lo natal (lo central), esto es, la lengua, la madre, la sangre e incluso la ciudadanía y la corporalidad: "Una ciudad como mi cuerpo esparcido" (Armand, 1979, p. 1), son entregados a la experiencia de un mar inestable que disuelve los encadenamientos lógicos y la familiaridad. Las pistas del regreso serán hurtadas, "El viento quema hue / llas, estatuas de harina" (*ibidem*) y todo lo firme —el suelo, los caminos—, se devastará: "Camino sobre burbu / jas que estallan" (*ibidem*). Las pulsiones genealógicas quedarán bajo amenaza y la memoria, rota como el lenguaje, trabajará en la dispersión y no en la acumulación. La nación no será un imperativo para el lenguaje y el ser estará perdiendo su morada. El huésped del lenguaje habrá salido un instante fuera de sí y al dar ese paso singular, el arte poético todo registrará el efecto de un trastocamiento incalculable, con la fuerza de crear, para la poesía latinoamericana contemporánea, un mapa de *imposibles* planteado con temeridad, capaz de revertir, en gran medida, las lógicas configuradas, sustrayendo sus principios y desplazando sus problemáticas hacia lugares de escasa exploración.

Lo que se nos entrega aquí es entonces el escenario de ruptura del cuerpo verbal y físico, una distancia cada vez mayor de la tierra firme del sentido. Sin lugar al que volver, el paisaje se ha hecho trizas. El poeta, convertido en extranjero de su lenguaje, asume un exilio radical, pierde los horizontes familiares y tuerce el curso de la lengua hasta desfundar y remover sus prescripciones.

CONTRA LA PULSIÓN DOMÉSTICA

El hogar y su realidad, lo doméstico y lo familiar, son por cierto tópicos que podemos considerar intensamente cubanos, y la formulación de Armand a este respecto podemos ubicarla al final del arco que voluntariosamente describió José Lezama Lima en su *Antología de la poesía cubana* (1965), al rastrear (y ordenar) las pulsiones que, según él, atraviesan el nacimiento y desarrollo de la poesía cubana a partir del siglo XVI.

Preocupado por consignar los más tempranos avisos de lo nacional, Lezama registró las diversas expresiones de la sensibilidad insular,

forjando una tradición prestigiosa tanto para la música como para la arquitectura, la platería e incluso la repostería nacional.

En su novela más ambiciosa, el poeta hace la celebración del hogar y elogia aquellas viviendas tropicales «en donde todo quiere existir y derramarse» (Lezama Lima, 2006, p. 6).

Dejando atrás el mar y su rumor incontrolado, Lezama encarnará la fruitiva pulsión de lo doméstico, solazándose en la descripción de atmósferas interiores, mostrándonos la "casa cubana por dentro". Citando a la señora Calderón de La Barca de paso por La Habana en 1839, Lezama encontrará en un cortinaje de muselina blanca y de seda azul, en un tocador gótico o en el pesado escritorio de caoba, los datos de unas motivaciones cubanas capaces de estabilizar la cordialidad familiar y garantizar la fundamentación de un pueblo.

En el fondo, lo que Lezama procura en el paisaje insular es la solidez de *una casa*, una imagen que oponer al caos; un momento de integración nacional que posibilite el cumplimiento del destino insular; la imagen de un país en proceso de germinación y arraigo, capaz de proveerse a sí mismo la metáfora de su propio ser.

En sus creaciones literarias como en sus reflexiones y ensayos, Lezama imaginó, en varios sentidos, un arca de la alianza familiar resistente al tiempo, para decirlo con sus propias palabras. Se empeñó en crear una República de las Letras, una articulación de la familia literaria. Él sabía, según Fina García Marruz, "que podía ser el trabajador secreto, invisible, de una casa para todos" (1997, p. 93). Al mismo tiempo, el repaso panorámico de la literatura insular con el que pretende organizar una expresión nacional –me refiero a su *Antología de la poesía cubana* (1965)– lo conduce a una exploración de la casa cubana como el espacio de instauración de unas costumbres y de una imagen de país presagiadas en la continuidad de las certidumbres filiales, de ahí que resalte, en varios momentos de su obra, "el arraigo de nuestra célula familiar" (Lezama Lima, 1965, p. 17).

Todo ese esfuerzo de consolidación imaginaria, todo ese trazado y acopio de gestos sociales y expresivos y su posterior integración en un imaginado destino insular, va a darse de bruces en una experiencia poética como la de Octavio Armand, marcada precisamente por la experiencia de la separación, la abrupta enajenación territorial y la pérdida de la casa; alejamiento de su país natal y privación de su

comunidad verbal —puede decirse incluso que Armand es un poeta sin comunidad. Internamiento forzoso en el inestable mar del exilio al que es lanzado en su infancia, escasa según el autor, "y como vuelta trizas"; caducando, en ese giro inesperado de la Historia, la eficiencia de aquellos signos distintivos que Lezama había registrado como motivación de lo cubano y que Octavio Armand ve desaparecer, conmocionado. Ubicada al final de la mítica insular desplegada por Lezama, la poesía de Armand encarna el caos de un mundo fragmentado, el recomienzo o fuga de lo cubano que implica su interrogación extrema y la alteración decisiva de su lenguaje.

El proyecto de Lezama, en la distancia, termina donde empieza el de Armand. Al primero lo mueve la pasión del legado y del archivo; la obra del segundo estará marcada por la dispersión y la brutal ausencia de arraigo. Al primero le obsede el envasamiento de una tradición, la acreditación de un entorno (inventa retrospectivamente el porvenir a partir de unos rasgos iniciales); al segundo le tocará descomponer los tópicos establecidos y detener los textos culturales en un lugar radical. El primero satura el espacio, el segundo lo pierde con brusquedad. El primero sueña las fuentes de una literatura insular; el segundo, desde afuera y a su modo, la habilita para un desgarrador cambio.

El uno se esfuerza por señalar el crecimiento de una ciudad ideal, el otro se aleja inconciliablemente de la *tierra firme* que lo salvaguardaba. Lezama, con Martí, conduce a la isla hacia un reino literario. Armand retoma al "Apóstol" en su momento de mayor oscuridad, justo cuando, hincando los dientes sobre su lengua al morir en Dos Ríos, desaparecen en él verbo y paisaje. En esa significativa escena de autofagia en la que Martí devora su propia lengua (momento de extremo repliegue de la discursividad nacional), Armand halla la incisión brutal que pudiera igualar su experiencia a veces traumática con el lenguaje de la poesía. Se trata de un modo de estar en el lenguaje que quiere ejecutar un exorcismo contra el orden de la Lengua, menoscabando las gramáticas restrictivas de lo identitario.

Cuando la geografía se cierra sobre él en Dos Ríos y es hallado con los dientes hincados en la lengua, el gran orador cuya voz e idioma bastaban "para llenar la casa y sus extrañas interrupciones frente al tiempo" —como dice metafóricamente Lezama (1988, p. 206)— produce su más extraño y conflictivo legado, si lo pensamos desde la

poesía de Armand, esto es, la donación de una lengua rota e incontrolada; poderosamente intraducible, poderosamente fracturada; capaz de contrarrestar los afanes verbales de una comunidad que, incesantemente, pretendió la regeneración de sí misma al calor de la euforia de los discursos políticos y literarios, puesto que, como recuerda Armand, "nuestros héroes favoritos son verbales" (1980, p. 132).

Herederero de esa lengua muerta que mata (al amenazar con su lesión cuanto ha construido), Octavio Armand parece organizar su expresión bajo esa conciencia de la desarticulación. De esta manera, su obra suscita la remisión a esa lengua *presionada* de Martí, figura que demarca, no lo olvidemos, la más autorizada zona de discurso para lo cubano.

Pero si ha partido de esa contradictoria escena de legación, haciendo girar subversivamente el legado, no ha sido para simplemente depreciar ni usurpar su poder simbólico, sino para someterlo a nuevas expansiones, anunciando el fin de su embalsamamiento y la generación de arriesgadas vibraciones críticas.

Lo filial, la memoria, la infancia, la nación y el lenguaje hechos trizas. Como si en la obra de Octavio Armand la destrucción fuera un punto ubicuo que descentra la posibilidad de decir en toda su geometría. Hemos visto cómo al decir, el poeta niega o mata lo que dice, de ahí que sus palíndromos, recursividades y juegos verbales se carguen de una osadía que eleva a una dimensión de peligrosa paradoja sus apuestas lingüísticas, que incesantemente hacen recomenzar en otro lugar al idioma, enloqueciendo su estabilidad.

Lo que el "Apóstol" *podía* decir en ese momento —en esa lengua final, desarticulada— es lo que ha recuperado Armand para la poesía (su labor consistirá en *hacer hablar* a esa lengua lesionada). Para Armand, ese es el discurso "más elocuente" de Martí, "como un garabato verbal", ha dicho. Veamos en esa situación la génesis de incitaciones contrarias, la potencia de una interrupción, la abolición como amenaza y, al mismo tiempo, la impugnación de una canonización autoritaria. Recuperar una fuente autorizada justamente cuando está acabando en ella toda su fuerza y se hace imposible su relevo; desfallecimiento de unas viejas prerrogativas verbales junto a sus efectos históricos, pero también, proliferación de una lengua otra a partir de esa imagen de extrema inhabilitación.

Una nación vocinglera, de potentes oradores y escritores, golpeándose contra el silencio demente de una lengua rota, interceptada por la muerte, confrontada por una labor verbal –la de Octavio Armand– que la erosiona hasta las últimas consecuencias, invirtiendo, por un momento, su ordenación y fundamento; donando para el futuro las claves de otra revolución, el volcamiento simbólico de los archivos nacionales: oponerle al "Son entero" (de Nicolás Guillén), un "Son de ausencia" (Armand, 1999); al derecho de nacer (reminiscencias de Félix B. Caignet), un derecho de no ser; a José Martí, su propia lengua mordida. Registrar en el centro una falla, no una desacreditación; una protesta contra el profeta: difracción y desvío de una inteligibilidad fundada. Palimpsesto *in progress*; palabra sobre palabra, tal como se construyen –y destruyen– los discursos: el código germinando en la interrupción:

Palabra sobre palabra

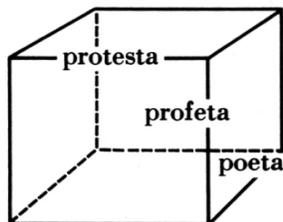
1

poeta
~~poefata~~
~~poefataa~~

~~poefataa~~

~~poefataa~~
~~poefata~~
 poeta

2



(Armand, 1979, p. 37)

Hemos querido intuir una etiología para el régimen verbal de nuestro poeta a partir de esa lengua brutalmente interrumpida del héroe nacional cubano –fundador preponderante de discursividad en el espacio político y literario latinoamericano–, sospechando que las rupturas e innovaciones de su obra, al hacer girar y redistribuir los valores de la lengua y la cultura, encuentran sus condiciones de aparición y funcionamiento en esa escena de feroz irreverencia que él ha calificado como el momento de mayor elocuencia del "Apóstol" cubano.

Advirtamos ahora la imprevista conexión que pudiera surgir entre el ritmo entrecortado de Armand (en un poema como el varias veces citado "La desesperación como superficie") y el comportamiento acelerado de la prosa de Martí en tiempos de guerra.

El *Diario de campaña. De Cabo Haitiano a Dos Ríos* (1975) es el testimonio de un desasosiego. El cuerpo, la lengua, la nación están en peligro. Martí junto a Máximo Gómez y sus hombres van a desembarcar en la Provincia de Oriente. Es el 11 de abril de 1895 en un momento difuso de la noche: "A las 7 y 1/2, oscuridad" (Martí, 1971, p. 215). Como Armand, como Derrida, Martí registra un viaje turbulento sobre el mar que afectará la estructura de su idioma. Hace mal tiempo, su bote es precario. El paisaje amenaza con desorganizar sus componentes, característica que lo emparenta con el paisaje abolido del poema de Armand (y los aleja a ambos de la función tradicional de los paisajes). "Rumbamos mal. Ideas diversas y revueltas en el bote. Más chubasco. El timón se pierde" (*ibidem*), "Movimiento a bordo. Capitán conmovido" (*ibidem*), anota en el diario aplicando un lenguaje de máxima tensión para registrar un paisaje turbulento que desaparece en la noche. Tal es la intensidad de su lenguaje que fragmentos de su diario aparecerán junto a otros poemas en antologías de poesía cubana –por ejemplo, *La isla en su tinta. Antología de la poesía cubana* (2001), de Francisco Morán. Refiriéndose a la tensión verbal que atraviesa el *Diario*, Ottmar Ette afirma que "ninguno de sus otros textos se puede comparar en cuanto a su intensidad poética a este libro de sus postreros días" (2004, p. 408).

Desde una experiencia de umbral, Martí nos entrega un paisaje en máxima aceleración; discontinuo, irreductible, heterotópico, que no responde por su lenguaje minado a las labores de conducción simbólica de la nación. Todo lo contrario. Sabemos que en pocas semanas Martí va a caer sobre ese panorama hincando los dientes

sobre su lengua. Pareciera que sólo un poeta como Octavio Armand pudiera acompañar a Martí en esa huida final del lenguaje (¿quién, excepto él, se atreve a heredar a Martí desde una perspectiva tan cuestionadora?).

La experiencia verbal de "La desesperación como superficie", puesta a dialogar con la elaboración literaria del paisaje cubano, invierte o hace girar todas sus recurrencias. Nada más peligroso para la fuerza acumuladora del paisaje donado a la isla por Colón que la *economía de guerra* que Armand le imprimirá a su lenguaje. Colón llena el paisaje cubano para su consecuente expoliación. Lo colma, lo estabiliza, lo inscribe en una proyección utópica. El paisaje como una tentación que consuela. Lo ha dicho Foucault: "Las utopías consuelan" (1997, p. 3), al contrario de las heterotopías, que "rompen los nombres comunes o los enmarañan" (*ibidem*), arruinando la sintaxis e interrumpiendo la postulación de los discursos. Las primeras, "permiten las fábulas y los discursos"; las segundas, "detienen las palabras en sí mismas", y "desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática" (*idem*, p. 3), todo lo cual es sumamente revelador para entender el diálogo que este poeta establece con su tradición.

A Armand le corresponderá instalar el idioma en la heterotopía, torcer la historia de su lengua, romper los nombres y ejecutar contra su paisaje eso que Barthes ha llamado la semioclastia:¹ abrir fisuras en el propio signo, procurar en el lenguaje un paisaje de no retorno, detener el desarrollo de su inercia cultural y contestarla, produciendo la liberación del significante. Para ello recurre a un Martí sin aliento, sin verbo inflamado, desfalleciente, a punto de pronunciar su discurso más aterrador al ingresar, como diría Lezama, a "la casa que va a ser incendiada" (2006, p. 261); esto es, a la guerra independentista —pero también, a su tumba: la geografía cubana.

Martí emprendió una guerra contra la colonia española, Armand contra las leyes del lenguaje. Entre los dos, un tema similar: el mar, el lenguaje de la inestabilidad, el *movimiento a bordo*. Armand reconoce al Martí que se aleja del sistema del lenguaje acercándose a la muerte. El poeta nacional va a morir, como lo ha descrito el cabo sanitario, hincando los dientes sobre su lengua. Armand, por su parte, va a realizar su obra empuñando un erizo. Es la imagen punzante que

¹ La semioclastia, según Barthes, consistiría en la operación de "abrir una fisura, no en los signos, significantes por un lado y significados por otro, sino en la misma idea de signo" (en Bellour, 1973, p. 114).

elige para señalar una continuidad erosiva, secreta. Martí, el hombre de las realizaciones plenas, "el que tenía más rasgos del padre" (García Marruz, 1997, p. 9) va a ser reclamado en los momentos en que su expresión, batida por la muerte, más se aproxime a la desintegración. Armand lo recupera en esa derrota y lo hace girar (como a Colón) entregándonos un insólito negativo verbal: "Apóstol/ Apóstata: círculo" (1980, p. 146). Colosal inversión que se corresponde con los poderes de transgresión de su poética, capaz de replantear, en un lugar incómodo, el itinerario de la literatura cubana y el destino de su despliegue verbal.

Así, Armand ha cumplido desde su escritura las leyes de una transgresión de inmensas dimensiones: reconocer e invertir los fundamentos de un lenguaje sin evadir "el objeto que se ha de violar" (Bellour, 1973, p. 37) como recomendaba Barthes, presentándolo para ejecutar en él su propia negación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Armand, O. (1979). *Piel menos mía (1973-1974)*. Los Ángeles: Escolios.
- Armand, O. (1980). *Superficies*. Caracas: Monte Ávila.
- Armand, O. (1999). *Son de ausencia*. Caracas: Casa de la Poesía José Antonio Pérez Bonalde.
- Bellour, R. (1973). *El libro de los otros. Conversaciones con Foucault, Lévi Strauss, Barthes, Francastel, Laplanche y Pontalis, Ramnouz, Metz y Rosolato*. Barcelona (España): Anagrama.
- Derrida, J. (2008). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Ette, O. (2004). "Una literatura sin frontera: Ficciones y fricciones en la literatura cubana del siglo XIX". En A. Birkenmaier y R. González Echevarría (coords.). *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)* (pp. 407-432). Madrid: Colibrí.
- Foucault, M. (1997). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- García Marruz, F. (1997). *La familia de Orígenes*. La Habana: Unión.
- Lezama Lima, J. (1965). *Antología de la poesía cubana*. La Habana: Editora del Consejo Nacional de Cultura. Biblioteca Básica de Autores Cubanos.
- Lezama Lima, J. (1988). *Confluencias*. Selección de ensayos. Letras cubanas. La Habana
- Lezama Lima, J. (2006). *Paradiso*. La Habana: Letras Cubanas.

Martí, J. (1971). *Diario de campaña*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.

Martínez Estrada, E. (1971). Prólogo. En J. Martí. *Diario de campaña*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.

Morán, F. (comp.) (2001). *Antología de poesía cubana*. Madrid: Verbum.