

Lorenzo García Vega: Seguindo as paredes cubistas do eu labiríntico¹



461

Sean Manning

The University of Texas at Austin

Introdução

Na página de abertura de *El oficio de perder*, publicada em 2004, um título que se refere a *profissão de perder* que considerava como sendo a sua vida de escritor, Lorenzo García Vega declara que a fim de criar esse livro de memórias que compreende os seus setenta e oito anos, a tarefa deveria ser como tomar a decisão de “*entrar por un gran número de puertas, o como soñar que estoy construyendo un Laberinto que tenga una buena cantidad de pasillos*” (GARCÍA VEGA, 2005, p. 27). O primeiro desafio que ele antecipou foi encontrar uma estrutura capaz de reter o seu turbilhão de memórias; um objeto comparável ao sujeito, mas liberado deste para abordar um significado que, de outra maneira, tinha sempre lhe escapado. Embora ele tenha nascido em

¹ Tradução de Rodrigo Lopes de Barros

1926, e em Jagüey Grande, Cuba, García Vega confessava ser um filho do cubismo, uma maneira de organizar os seus arredores que diz ter começado quando viu a representação da usina de açúcar *Australia* (situada em sua cidade natal), feita por José Manuel Acosta à moda de Fernand Léger. E ele assim o demonstrou através de sua atração de toda a vida pelo conceito, pertencente ao movimento, de um arranjo espacial em direção a uma arte de estabilidade e independência.

Sua família o levou desde o abrigo de sua Jagüey Grande para Havana quando ele tinha dez anos, e com isso ele recebeu o seu primeiro choque do esmagador mundo exterior. Dentro da capital, ele foi forçado a confrontar a incompreensão isoladora de seu novo ambiente. Ele agora se lembra de que *“no sólo sentía hasta el ahogo el polvo negro de la ciudad [...] sino que también me parecía como que todo se me escapara”* (2005, p. 149). Em meio do tumulto das ditaduras de Machado e Batista, da desilusão de revolucionários que se tornavam oportunistas, dos padres vestidos de autoridade em sua escola jesuíta que exigiam a sua fé sem hesitação, e de sua sensibilidade psíquica delicada que levou ao seu sofrimento mental e a um diagnóstico de transtorno obsessivo-compulsivo, García Vega desceu às suas impressões de uma massa caótica de realidade ininteligível. *“Lo peor de una neurosis, es la sensación espantosa de vacuidad, de vivir como alrededor de la verdadera vida, y sin poder penetrar nunca en ella. Esta ha sido, sin duda, la peor constante de mi enfermedad, el sentimiento que nunca dejé de experimentar durante toda mi juventud”* (GARCÍA VEGA, 1977, p. 63). Com a sua doença emergiu uma *urgente necesidad imaginativa*, para usar as palavras de Harold Bloom, que o colocou na busca de encontrar um caminho através da escuridão, de criar significado desde um vazio que enquadrava os seus primeiros anos. E foi através de uma empreitada não diferente daquela dos pintores cubistas, que ele procurou a possibilidade da concretude nas palavras. De acordo com Juan Gris, foi *“precisamente por reacción contra los elementos fugitivos empleados por los impresionistas en su representación, [que] se tuvo el anhelo de buscar, en los objeto [sic] a representar, elementos menos inestables”* (GRIS, 1957, p. 90). Para García Vega, a palavra, como ele a tinha herdado, tinha se tornado indigna de confiança em sua maleabilidade, e, conseqüentemente, ele aspirava desmascará-la, alcançar um resíduo alquímico que sustentasse uma honestidade da imagem que ele pudesse entender.

Nesse ensaio, gostaria de abordar o tema das capitais e da vanguarda na América Latina ao examinar a jornada individual de Lorenzo García Vega. Jorge Luis Arcos escreve que “*hay una identidad esencial entre la forma que adopta su obra y su sentido*” (ARCOS, 2012, p. 298), e à medida que García Vega busca aquele sentido, a forma segue o mesmo caminho. Ou, mais precisamente, quanto mais ele sentia que poderia ou não obter uma forma, o significado se tornava possível. Em última instância, ao examinar a ideia de sua proposta de memórias-labirinto, primeiramente abordarei dois momentos anteriores de sua trajetória literária, focando-me em cada trabalho como uma tentativa particular de conseguir uma estrutura organizadora. Olharei como cada trabalho de sua autoproclamada “vanguarda anacrônica” foi criado por sua implementação cambiante da visão cubista que ele carregava consigo: desde as qualidades plásticas dos versos em seu primeiro livro *Suite para la espera*, publicado em 1948, à colagem de textos oníricos em *Vilis*, publicado muito mais tarde em 1998, e finalmente retornando a *El oficio de perder*, no qual, apesar de sua proposta inicial, ele concluiria que tinha sido incapaz de controlar a estrutura do labirinto, produzindo, ao contrário, um texto que era o seu oposto, o traço que a sua vida tinha deixado dentro dessa estrutura. Ademais, paralelamente à sua movimentação através dessas provações literárias estavam as suas realocações geográficas variadas a centros multifuncionais à medida que ele buscava um lugar para viver em paz. De Havana a Madrid, Nova York, Caracas e finalmente se estabelecendo e se conformando com Miami, ele acumulou estadias insatisfatórias e se tornou mais sensível a uma percepção de ilusoriedade daqueles lugares como tais, isto é, como centros que não o eram. Consequentemente, quando ele se sentou para tentar fazer uma narração de sua vida, o resultado, se tivesse que ser fiel, poderia apenas ser uma travessia textual do labirinto cujo centro era inatingível, o excêntrico labirinto de si mesmo.

O Cubismo de *Suite para la espera* (1948)

Em 1993, Lorenzo García Vega relembrava a urgência de seus anos pré-literários antes de conhecer Lezama Lima:

Estaba yo metido dentro del gran revolico de los fines de la adolescencia, pero no solo era eso, sino que

estaba fuertemente agarrado por un tremendo desajuste psíquico para el cual el primer analista que consulté me recomendó unas sesiones de electro shock, sesiones que no dí, aunque estuve alrededor, o rozando una esquizofrenia. Esto fue, entonces, la condición que precedió al encuentro con el Maestro (GARCÍA VEGA, 1993, p. 12)

Em um estado de fragmentação mental com uma relação deteriorante com a realidade, ele estava à beira de tomar um caminho severamente distinto quando encontrou o Maestro, José Lezama Lima, em 1945. De repente, ele tornou-se o mais jovem membro do grupo literário Orígenes, passando por uma aprendizagem de dois anos, o famoso *curso délfico*, durante o qual lia e discutia as obras das estantes do Maestro, e ganhava acesso às páginas de sua revista e ao mundo literário.

464

Durante esse tempo, ele também compôs os poemas de seu primeiro livro, *Suite para la espera*. Sobre essa obra, García Vega escreveu: “*Con textos cubistas, con inventarios surrealistas cercanos a Benjamín Peret [sic], entré en la expresión*” (GARCÍA VEGA, 2005, p. 353). Com efeito, muitos dos poemas parecem incluir exercícios de automatismo, uma prática a qual García Vega também deu reconhecimento, através do qual ele localizava e apreendia imagens e nomes incluindo aqueles descobertos durante os dois anos de intensa conversão (Verlaine, Vallejo, El Cid, Whitman, Lautréamont, Apollinaire, e outros também foram incorporados em sua escrita); mas essas imagens eram então colocadas com intenção espacial sobre a página. Os poemas rigorosamente organizados irrompem de objetos em que nenhum deles é aparentemente subsidiário dos outros, endossando a ausência de um centro metafórico claro, algo tão característico do Cubismo literário de Reverdy. Embora nunca à maneira de um caligrama, o espaço branco detém as formas-palavras em tal posição para que forneça cada poema com a sua própria concretude particular, às vezes mais espacialmente semelhante ao “Le pont Mirabeau” de Apollinaire, escrito em 1913, no qual versos serpenteiam da direita para a esquerda à medida que rolam para baixo, ou à maior dispersão de “Lumière”, publicado por Reverdy no número de janeiro de 1918 de *Nord-Sud*.

Tal exemplo pode ser encontrado no poema “En playa

recortada” (GARCÍA VEGA, 1948, p. 58), o qual termina com o muito referenciado verso “*Apollinaire al agua,*” uma alusão talvez ao supramencionado poema do cubista francês sugerindo, porém, que o próprio poeta deveria ser atirado em sua própria construção.

“En playa recortada”

El dios indio porta el tirabuzón en las fiestas del arroz
 Arrojan las salinas portuarias al octaedro
 para doscientos guerreros en llamas columpios
 zigzagueantes
 Así a barlovento los barcos de papel en el busto de Bach
 Como un cancerbero misántropo asoma en la palabra
 ciclón
 Apollinaire al agua

(GARCÍA VEGA, 1948, p. 58)

465

Livre de rima, mais ainda altamente sonoro, a supressão da pontuação, o recuos simples e duplos de versos de uma palavra tornam o poema reminescente de uma preocupação das primeiras vanguardas com a estrutura. Significativamente, está dominado por um campo lexical de formas em movimento, incluindo o ciclone e o saca-rolhas em espiral, o octaedro recebedor e os balanços ziguezagueantes. Também presente está um busto de Bach, uma tradução sinestésica da música, do contraponto barroco e da vida de um indivíduo, em escultura. O leitor explora uma estranha cena sem contexto, através de um tom impessoal que rejeita a sugestão da presença do poeta como testemunha, liberando-o, assim, de uma realidade *a priori*. Exatamente como no Cubismo, a pessoa e suas anedotas devem ser excluídas, e é apenas com as posteriores afirmações de García Vega e com nossa retrospectiva crítica que podemos personalizá-las, considerando-as como um objeto que vem de um anterior corredor poético desde dentro de seu labirinto.

Lezama Lima escreveu sobre a primeira produção de seu discípulo: “*Se percibe un alejamiento de la fluencia surrealista, y una búsqueda de planos cubistas: la estructura y la lejanía de cada palabra hierven su poliedro*” (LEZAMA LIMA, 1948, p. 43). Está claro que a anacronicidade peculiar da vanguarda de García Vega, favorecendo o cubismo em detrimento do mais recente surrealismo, foi em parte um ato de liberdade ao não professar nenhuma aliança a qualquer

manifesto. Para esse filho do cubismo, a sua herança não era um direito de nascimento passivo – isso certamente não era a estética de Lezama Lima – mas antes uma eleição deliberada cujo intento era encontrar uma expressão em concordância com a sua necessidade psíquica na direção de uma ordem potencialmente curativa. Agora, através da literatura, ele poderia criar um objeto de arte independente que, como T.S. Eliot descreveu, poderia servi-lo não como “a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade” (ELIOT, 1950, p. 10), tanto no sentido de uma entrada num tipo da tradição cultural (finalmente penetrando na vida que lhe oprimia antes de conhecer Lezama) quanto uma maneira de autoexame psicanalítico, ou autoextração e tratamento.

Expandindo o Concreto

Em *Suite* de García Vega, apesar da estabilidade daqueles planos que se sobrepõe, um nível de sensações evitou a sua estruturação. Esse nível correspondeu à sua obsessão com outra obra significativa dentro de sua aprendizagem: *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust. Em certa altura do caminho, ele estava seguro de que tinha “mezclado un poema cubista de Pierre Reverdy con el sabor de un quimbombó hecho por Mamá” (GARCÍA VEGA, 2005, p. 337). Independentemente do que ele tenha conseguido ordenar através dos poemas de *Suite*, a sua realidade agora incluía a memória de suas experiência compondo o livro, de ser um jovem cheio de medo no começo de seus vinte anos, fechado dentro da casa de sua mãe onde “*tampoco podía dar un paso en el mundo exterior*” (GARCÍA VEGA, 2005, p. 353), e lendo obsessivamente entre cheiros e sabores de sua comida. Dentro do objeto de cada palavra, colocadas ao lado e em cima uma da outra, onde estavam as sensações de cheiro, sabor e memória? Parecia necessitar que os fragmentos fossem maiores, para que pudessem capturar mais, e então ele se afastou do verso em direção à prosa.

É importante notar que o jovem poeta, que tinha deixado a Escola Jesuíta Belén aos 14 anos, após declarar que não acreditava em Deus, era parte do grupo primordialmente católico *Orígenes*. Ainda que o seu amor e gratidão a Lezama fosse evidente, ele não tinha sentimentos de pertencimento. E, esteticamente, a sua atração ao cubismo estava em discordância com a missão cultural convicta do grupo. Lembramos aqui que o abandono de Reverdy da poesia cubista coincidiu com a sua

conversão ao catolicismo. A personalidade avassaladora de Lezama resultou num grupo cerimonial com o grande poeta como centro. “*En la década del cincuenta yo estaba inserto en la órbita del grupo Orígenes; todas mis reacciones estaban dentro de esa órbita*”, declarou em 2002 numa entrevista a Carlos A. Aguilera (AGUILERA, 2002, p. 60). A liberdade inicial que ele recebeu através de *Orígenes* e o modo de expressão que ele tinha aprendido, através dos quais a sua sensação de vazio tornou-se uma oportunidade temporária para a ação, foram sufocadas pelo peso e solenidade da visão transcendente do grupo, e, apesar de ter publicado vários livros, García Vega não conseguiu encontrar uma coexistência mais satisfatória com o mundo. E as coisas não melhoraram para ele depois da Revolução.

Em 1968, dando-se conta de que não poderia chegar a lugar nenhum na Cuba de Castro, Lorenzo García Vega se mudou para Madrid. Numa entrevista, ele contou sobre uma troca de palavras que teve com Lezama antes de sua partida, na qual se questionava por nunca haver viajado para fora do país. Lezama respondeu: “*Pero tuviste como maestro a la principal figura de la literatura cubana. Ni te quejes de eso no te hacía falta haber ido a ninguna parte. La principal figura de la literatura española e hispanoamericana soy yo, y yo fui tu maestro. Así que tuviste completa la cosa*” (AGUILERA, 2002, p. 59). Há a insinuação de uma totalidade através de Lezama Lima e Havana em seu centro, mas García Vega ainda estava doente e distanciou-se da órbita de ambos – embora ele mais tarde tenha confessado que não estava “*apto para salir de Cuba*” (ESPINOSA, 2001, p. 22) – marcando o começo de sua errância geográfica a procura de um lugar que lhe fosse adequado, um lugar, porém, que jamais encontraria.

As Colagens Oníricas de *Vilis* (1998)

Após o trauma de sua primeira mudança para Havana aos 10 anos, agora, aos 42, ele entra novamente na confusão de uma cidade desconhecida e, uma vez mais, dois anos depois, em Nova York, onde ele se viu ainda mais isolado, linguisticamente. Sem condições de bancar um tratamento psicanalítico, consultou-se com o *scotch*. Desde o tempo em que deixou Cuba até o final dos seus sete anos passados em Nova York, ele publicou apenas um trabalho, *Ritmos acribillados*, e esse foi escrito quando ainda estava em Cuba. Em agosto de 1976, Lezama

morre e García Vega perde a força da órbita do Maestro. Junto com uma mudança a Caracas, onde publicou o seu diário poético *Rostros del Reverso* em 1977, e o polêmico ensaio *Los años de Orígenes* de 1979, no qual amargamente escrutiniza a sua experiência do cada vez mais mitificado e re-apropriado grupo *Orígenes*, ele entra numa segunda era de liberdade em sua carreira literária.

No meio disso, a desestabilização dos elementos definidores de sua vida continuou; a sua busca pelo reverso das coisas, da ideia desmascaradora, o cubismo de García Vega, cinquenta anos após *Suite* e os seus poemas analiticamente construídos de imagens-substantivos carregados com a sua profundidade de conteúdo, moveu-se para construções sintéticas em seus trabalhos *Collages de un notario* (1993) e *Vilis* (1998). Em ambos, encontramos uma redefinição evidente do que significava ser cubista para ele. O título do primeiro trabalho evoca a colagem, mas ela está sendo usada por um notário (um apelido que adotava para si mesmo em lugar de escritor), em outras palavras, uma colagem de alguém que dá o seu testemunho de certos eventos presenciados, uma colagem de anedotas, uma colagem como um objeto de arte reunido com a realidade do artista. Seu segundo trabalho, *Vilis*, é também uma colagem, mas de sonhos que anotou em seu caderno de cabeceira e então os situou na localização fictícia do título do livro. Esses fragmentos do texto são, de acordo com García Vega, “*casi todo material en estado puro. Un material al que le di una forma: una estructura: una ciudad imposible donde hay determinados barrios. Lo mismo se pasa de un barrio de Madrid que a otro barrio de otra ciudad, o a otro*” (AGUILERA, 2002, p. 52). A construção multicêntrica dos seus versos, alinhada com as suas primeiras leituras do cubismo literário, está ainda evidente aqui, mas agora cada objeto alcança uma escala de maior exposição pessoal estritamente conectada com as próprias experiências de García Vega, como ele as sonhou.

María Zambrano, que em 1948 tinha chamado a atenção para a alegria distintiva que detectou em *Suite para la espera* de García Vega, propõe, em seu trabalho *El sueño creador* (1965), uma abordagem do sonho como forma completa, e não como coleção de conteúdo para ser interpretado.

Ante la totalidad, en el sueño simbólicamente, en la vigilia en virtud de ciertos “suspensos” que en el vivir intervienen, el ser

humano se siente y aun se ve como ante una montaña inaccesible o como ante un desierto sin límites, o ante una extensión inerte. Imágenes que revelan al sujeto una situación liminar en que el vivir se ha escindido, y queda, de un lado, el sujeto a solas, y de otro, la totalidad de la vida como algo a recorrer o a escalar imposiblemente. (ZAMBRANO, 1965, p. 76)

Aqui temos um impressionante resumo da luta psicológica de García Vega. As “suspensões” em vida eram os momentos de crise neurótica quando ele se sentia do lado de fora da realidade, um espectador incapaz de adentrá-la. Ao possuir os seus sonhos (outro todo intransponível em que se é espectador) e os montando dentro de sua própria criação, ele parece usurpar a inacessibilidade tanto no sonho quanto na vigília com a atividade da expressão literária. Tomados como uma fusão indistinguível da vida consciente e inconsciente, independentes por si só, quando organizados nas páginas de *Vilis*, esses sonhos apresentam uma realidade intermediária que tanto tem falta de contexto para o seu conteúdo bizarro e sem sentido, quanto não é nada menos do que um contexto à medida que eles são identificados como os sonhos do autor.

Ele preserva a colagem dos cubistas, mas também encontra inspiração na forma literária japonesa do zuihitsu, textos aleatórios coletados como se fossem uma forma de diário. Ele inseriu, entre as transcrições dos sonhos, pequenos textos classificados como *o diário de um construtor de pequenas caixas*. Isso também sugere a posição intermediária entre o concreto e o sujeito, isto é, entre as duas necessidades: entender-se a si mesmo e estruturar esse entendimento.

Sigo trabajando con los olores. Sigo tratando de convertirlos en materiales plásticos que sirvan, después, para meterlos dentro de las cajitas. Olores que se entrelazan . . . Tendré que tener mucho cuidado, pues la tarea es muy difícil. Tendré que pasar de un olor a otro, como se pasa por los escalones de un cuento. (GARCÍA VEGA, 1998, p. 12)

O seu desejo é colocar o insubstancial dentro do substancial. Para Zambrano, em nossos sonhos, somos prisioneiros incapazes de intervir num fluxo contínuo de tempo ocupado apesar de nós. Ao despertar, o tempo refluí e nos permite a possibilidade da atividade. Ao pegar o seus sonhos, aquelas pequenas prisões, e montá-los junto com excertos intercalados de diário descrevendo a luta para conseguir um objeto

apropriado, García Vega parece sugerir, através da fragmentação, uma saída à insuperável totalidade existencial no próprio ato de escrever.

A Estética da Travessia em *El oficio de perder* (2004)

De volta a *El oficio de perder*, como livro de memórias que deve, portanto, dialogar com o tempo, lembramos que a proposta original de García Vega para essa obra era o sonho da construção de um espaço, de um labirinto. Para avaliar o seu uso desenvolvido aqui da estruturação cubista, pois ela viajou com García Vega desde *Suite para la espera*, gostaria de considerar esse trabalho como baseado numa estética da travessia, a soma de vários movimentos tornados paralelos por esse texto: o movimento cronológico através de uma vida, o movimento através da memória em espiral que tenta mover-se cronologicamente através da vida, o movimento de uma narração que busca uma negociação inteligível entre os dois, e o movimento do texto através e na cadência das páginas.

470

Antes disso, porém, é revelador olhar brevemente, como ponto de comparação, o seu *Espirales del cuje*, de 1952, o qual também apresenta um texto de memórias de sua infância.

Sí, era muy hermoso y conmovedor cuando mi madre hablaba de Casimbalta. Y los días que venía a vacunar el médico Vera y como [sic] ella y sus hermanas huían hasta el arco-iris allá por el potrerillo de Pancho Vueltaabajo. Sí, y habían [sic] los días de bailes y mi abuela estaba frenética y había llegado mamá Pina. Sí, y nadie quería ir en la grupa del más feo... Y era cosa de reírse, pero de reírse a no acabar – “tanto que tu abuela nos pellizcaba – cuando se veían los primeros faroles del guateque. Sí, era tanta la risa cuando salían los Suárez y le decían al abuelo: – Pero pasen, pero si es el compadre Pablo, pero pasen. (GARCÍA VEGA, 1951, p. 31)

Nessa passagem, os fragmentos textuais são facilmente detectados, separados pelos *sins* cimentadores. Mas eles não estão respondendo a nenhuma pergunta explícita posta antes ou depois no romance e tampouco estão limitados aos quatro dessa seção. A palavra “sim” usada para interromper e unificar as sentenças ocorre 219 vezes (me perdoe, Lorenzo, por contá-las). Assim, ainda que as peças dessa particular memória da infância poderiam ter sido deixadas a continuar sem interrupções, uma voz exterior se insere, separando os planos de

narração e confirmando a sua própria lembrança. Tal autocerzeza não é característica da expressão de García Vega após a morte de Lezama Lima, pós-*Los años de Orígenes*, e não surpreendentemente, quando a revisitou, ele embaraçosamente a identificou como parte da forma transcendente de *Orígenes* que ele antes tinha rejeitado, ainda que, no entanto, tenha achado aceitável uma “*cierta visión cubista del campo cubano*” (AGUILERA, 2002, p. 54). Em *Espirales*, o tom de confiança do criador sobre a sua criação e uma fé no objeto construído de suas memórias subjazem a palavra escrita. Essas memórias avançam sem hesitação como se García Vega estivesse em posse de um conhecimento especial de uma estrutura através da qual ele estivesse manobrando, como se segurasse um mapa em suas mãos, ou como se ele mesmo a tivesse construído.

Agora, olhando uma passagem de *El oficio de perder*, escrita mais de 50 anos depois, escutamos um tom governante inteiramente diferente.

471

No sé cómo, cuando me sobreviene un tiempito de angustia como ahora me ha sucedido, no se me llega a disolver todo lo que he escrito. Pero, por suerte, no me sucede así. Había antes, cuando uno era niño, un papel sobre un cartón. Uno escribía en el papel. Después uno levantaba la página, y todo quedaba borrado, listo para volver a escribir sobre ella. Pues bien, ahora es como si escribiendo sobre el kaleidoscopio [*sic*], la angustia me hubiese levantado la página, pero sin que nada se haya borrado. Puedo seguir. Menos mal.

La angustia me levanta la página, y todo permanece ahí. ¿Cómo? Será, me digo, que tengo un kaleidoscopio [*sic*], donde aunque los cristalitos se muevan, las protoimágenes [*sic*] permanecen. ¿Será así?

Pero ¿cómo se podrá leer todo esto que estoy escribiendo? Pues aunque, hablando de este kaleidoscopio [*sic*] trato de ser lo más descriptivo posible, sé que debe haber muchos puntos que quedan confusos. (GARCÍA VEGA, 2005, p. 122)

Como esse texto aparece em meio a fragmentos de suas memórias de uma sala de jantar em Jagüey Grande depois de assistir a um filme de Laurel e Hardy no Cinema Regina, e de uma citação de Pessoa, cujo conteúdo ele usa para continuar a escrever, isso poderia ser considerado o contraponto textual ao “sim” de *Espirales*. Como contraponto, porém, não é um “não”; não é uma negação das memórias

ou da forma resultante, mas, alternativamente, é um momento de dúvida, é incerteza ao invés de certeza, em que criador questiona a inteligibilidade do objeto que ele está atribuindo à sua memória. Será que ele vagou longe demais no lugar onde a sua realidade de imagens superpostas desafia as possibilidades da palavra escrita? “*Lo sé, sé toda la confusión en que estoy metido*”, escreve ele, “*pero no la puedo evitar. No puedo evitar unas memorias que quizás casi no sean memorias, no puedo evitar un Laberinto que casi no sé soñar del todo, pero a lo mejor esto tenga que ser así*” (GARCÍA VEGA, 2005, p. 116). E as suas hesitações solidificam, como um adesivo, o próprio movimento dentro da composição da obra.

Quando duvida, transcrevendo as suas perguntas no texto – “mas posso realmente dizer o que estou dizendo?”, frequentemente assim se questiona – ele parece divagar, um parêntese como ele às vezes as chama, a fim de justamente olhar através de uma outra partícula daquele caleidoscópio, o qual recobre os vários caminhos paralelos que ele está tentando consolidar. Durante essas pausas, quando teme que fez alguma curva errada, que chegou a um beco sem saída, que não sabe como terminar, que não será capaz de terminar, ele parece não estar construindo um labirinto, mas parece estar perdido dentro dele. E perdido, ele se repete, e reconhece que está se repetindo, num ato de refazer os seus passos como o garoto de *O Iluminado* de Stanley Kubrick, caminhando cuidadosamente para trás sobre as suas pegadas no labirinto coberto de neve. Mas García Vega nunca tem certeza de onde exatamente está. Não sabe como encontrar a entrada ou a saída. Não possui o conhecimento essencial da estrutura para ser capaz de construí-la. Tudo o que pode fazer é seguir caminhando. “*Pero si no hay fin entonces ese camino es exactamente un laberinto*”, escreve Jorge Luis Arcos (2012, p. 298), mas isso é apenas metonimicamente correto. O labirinto não é o caminho; é o que molda o caminho. O que García Vega cria é, ao contrário, a forma tangível da experiência do espaço dentro da estrutura maior que está para além de sua compreensão.

Se lembramos como seu ponto de partida o vazio que ele sofreu em sua juventude e a necessidade obsessiva de estabelecer a ordem dentro desse vazio, podemos ver como a confiança inicial de García Vega, como construtor cubista de objetos artísticos e realidades independentes para preencher aquele vácuo, fez uma jornada através

de vários centros, incluindo a transcrição de sonhos como forma desbloqueadora, com o intuito de acomodar mais completamente a sua própria suspeita do objeto em si, criando, ao invés, o reverso do objeto, isto é, a sua marca sobre o objeto. A forma do vazio, a forma vazia, corresponde ao traço, em termos derridianos, sim, porém mais apropriadamente em termos paleontológicos do fóssil que é derivado do comportamento animal sobre um substrato, como escavar, rastejar, caminhar. A marca que cria a estrutura do vazio dentro do arenito ou do calcário indica que algo viajou através dele sem consciência da imensidão do mundo ao seu redor. Aqui, a autonomia do artefato está também salientada, uma vez que o fóssil não é o animal em si, mas apenas um registro físico de sua atividade no espaço.

Conclusão

Na página final de *El oficio de perder*, García Vega considerou até que ponto ele tinha conseguido realizar a sua proposta inicial: “Sólo he tomado conciencia de puntos, de soplos que deben estar relacionados, pero lo que todavía no he encontrado, ni creo que lo encontraré ya nunca, es el hilo que me pudiera conducir, con toda seguridad, de un punto a otro punto, o de un centro a otro centro, de mi Laberinto” (GARCÍA VEGA, 2005, p. 558). “No tengo hilo y, por lo tanto, no conozco nada del Laberinto” (Ibidem, p. 559). Lorenzo García Vega, em sua necessidade de moldar o caos intangível que o oprimia fisicamente, descobriu a literatura e, através das ideias cubistas de estabilidade na imagem, tentou construir um espaço de sentido por meio da palavra poética. “Cubista siempre he sido”. Arcos, “Me he acostumbrado a ser un apátrida” (ARCOS, 2008, p. 559), disse em 2008, mas ao longo de sua vida ele empreendeu uma jornada através de seus próprios experimentos com o cubismo: em *Suite para la espera* como Dédalo, o arquiteto mestre, em *Vilis*, como Teseu explorando o Labirinto na possessão de um novelo para permitir que escapasse, e finalmente em *El oficio de perder*, como um prisioneiro deixado para o Minotauro, um escritor com uma profissão a perder.

O derradeiro cubismo de García Vega abandona o objeto em si pela experiência do ato de estruturar em direção a um objeto que estaria em seu centro, caso alguma vez ele pudesse alcançá-lo. Ele também resiste à saída fácil; uma identificação de sua experiência com qualquer

coletivo que pudesse ligá-lo de volta ao universal, que pudesse puxá-lo para fora do labirinto e acalmar as suas dúvidas desde uma verdade universal, permitindo-lhe adotar alguma daquelas capitais: Paris, Nova York, e Havana. Ao contrário, as suas últimas linhas são: “*Así que irme quedando solo. Aprender a que estoy solo. Escribir sabiendo que estoy solo. Escribir solo. Y, sobre todo, saber que escribo solo*” (GARCÍA VEGA, 2005, p. 559).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILERA, C. A. “Conversación con Lorenzo García Vega”. *Revista Crítica*, Puebla, n. 93, p. 46-61, 2002.

ARCOS, Jorge Luis. *Kaleidoscopio: La poética de Lorenzo García Vega*. Madrid: Colibrí, 2012.

_____. “Me he acostumbrado a ser un apátrida”. *Cubaencuentro: Revista Encuentro de la cultura cubana*, Madri, 6. jun. 2008.

BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford UP, 1973.

ELIOT, T.S. “Tradition and the Individual Talent”. *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1950. p. 3-11.

ESPINOSA, Carlos. “Lorenzo García Vega: Entrevisto”. *Encuentro de la cultura cubana* 21/22, p. 18-27, 2001.

GARCÍA VEGA, Lorenzo. *Espiraes del cuje*. La Habana: Orígenes, 1951.

_____. *El oficio de perder*. Sevilla: Espuela de Plata, 2005.

_____. “Maestro por penúltima vez”. *Revista Encuentro*, Madri, n. 53-54, p. 5-24, 1993.

_____. *Rostros del Reverso*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

_____. *Suite para la espera*. La Habana: Orígenes, 1948.

_____. *Vilis*. Angers, France: Deleatur, 1998.

GRIS, Juan. *Posibilidades de la pintura*. Córdoba, Argentina: Assandri, 1957.

LEZAMA LIMA, José. “Un libro de Lorenzo García Vega”. *Orígenes*, Havana, p. 43-46, primavera-1948.

ZAMBRANO, María. *El sueño creador*. Madrid: Ediciones Turner, 1986.