

Las frutas de Eros: Ramón Alejandro y Guillermo Cabrera Infante

Renée Clémentine Lucien (Université de Paris Sorbonne)

RESUMEN

El texto ¡Vaya papaya! del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, de 1992 se enfoca en la simbología diacrónica de una fruta descollante de la obra plástica del pintor y grabador cubano Ramón Alejandro nacido en La Habana en 1943 y radicado en París desde 1963. Dicha variación transgénica no se limita a la escritura meramente efrástica sino que acude también a la intertextualidad e intericonicidad poniendo de realce las dos vertientes privilegiadas por el escritor, el erotismo protagonizado por la fruta codiciada y el sadismo circundante, alegóricos de una cubanía amenazada y subversiva.

Palabras clave: Cabrera Infante, Ramón Alejandro, cubanía, intertextualidad, intericonicidad

ABSTRACT

Guillermo Cabrera Infante's text ¡Vaya papaya! (1992) is a variation about Cuban painter and engraver Ramón Alejandro's work (born in Havana in 1943 and living in Paris since 1963). He don't only uses ekphrasis but diachronic symbology of the Cuban fruit and intertextuality for emphasize eroticism and sadism as allegory of subversive and affected cubanity.

Keywords: Cabrera Infante, Ramón Alejandro, cubanity, intertextuality, inter-iconicity

Las frutas de Eros: Ramón Alejandro y Guillermo Cabrera Infante

Renée Clémentine Lucien (Université de Paris Sorbonne, Paris IV)

Papaya es carnosidad pulposa, es la más obscena de las carnosidades (Díaz Vázquez, René. *En la isla de Cundeamor*).

A primera vista, puede antojársele al receptor una cornucopia tropical la obra del grabador, dibujante y pintor cubano Ramón Alejandro. Parafraseando el título de un libro de Orlando González Esteva acerca de una obra plástica que empezó a nutrirse obsesivamente en 1988 de la abundancia visual proveída por la pulpa de distintas frutas, uno podría afirmar que el pintor confronta al espectador con un universo estético de “Cuerpos en bandeja” (González 1998: 123), abiertos a la mirada convidada a devorarlos en una naturaleza erotizada.

Dentro de la profusa red dialógica tejida con la obra de Ramón Alejandro, nacido en La Habana en 1943, verdadero trotamundos, quien acabó por radicarse en París en 1963, tras su salida de Cuba en 1960 a los diecisiete años, en que descuellan comentarios de Roland Barthes, Bernard Noël, Roger Caillois, Edouard Glissant, Jacques Lacarrière, Antonio José Ponte, Severo Sarduy, y Rafael Rojas (*Ramón Alejandro*) se encaja el texto *¡Vaya Papaya!*, del escritor Guillermo Cabrera Infante, exiliado en Londres desde 1965, a raíz de una creciente disconformidad con el proceso cultural revolucionario llevado a cabo en su país. Este texto de título enfático y jubiloso se conforma como un híbrido objeto barroco esmaltado de no pocas deleitosas trabalenguas a que nos fue acostumbrando este escritor. Resultó, según el mismo Ramón Alejandro, de la emoción experimentada por Cabrera Infante al recibir las fotocopias de unas veinte reproducciones de dibujos apetitosos que le mandó y formaban parte de un libro editado por Pierre Laurendeau, “*L’Archipel des fruits*”. A petición del artista, y con permiso de su autor, el texto fue a acompañar una muestra de sus obras realizada en 1992, en la Rue de Seine, en París. Los dibujos a que se refiere Ramón Alejandro se titulan *Abrecamino, El orgullo, El patio de mi casa, La brisa, La visita, A la tierra, La traición, Diálogo de filósofos en el jardín de las delicias, El guanajo, El sueño, La Conquista, Fatum con una variación, El gusto del poder, Voluptas, In principio, El Rompemonte, La Manigua, La sorpresa, Larga distancia, La mala noticia, El Arcángel San Mariel, La boda mística del Rey Baltasar y El ave Fénix*. A pesar

del temperamento algo intransigente del escritor cubano, quien reprochó a Alejandro la publicación de una de sus pinturas en la revista *Encuentro de la cultura cubana*, fundada en Madrid en 1996, por Jesús Díaz, tachado de “comunista”, ambos cubanos lograron plasmar un conjunto polifónico cuyo núcleo matricial es una fruta, mediante relaciones inter-semióticas.

Si bien Ramón Alejandro define las frutas que configuran su microcosmos estético y vocabulario plástico, como “los emblemas de un cuerpo cargado de intenciones, lleno del deseo de perpetuarse”, recalcando “la inagotable diversidad de sus formas” y “el misterio de la transmisión de la vida continua en sus semillas”, la singularidad de *¡Vaya Papaya!* radica en que, a diferencia de cuantos se dedican a mirar la obra e interactuar con ella, Guillermo Cabrera Infante se enfoca de manera predilecta y deliberada en la papaya: “Pocos pintores han colocado las frutas (o una sola fruta repetida, la papaya) como centro de su universo plástico. Ese pintor es Ramón Alejandro, cubano de París, que así disfruta” (Cabrera 1992: 9).

Gilles Deleuze teoriza en su ensayo *Différence et répétition* que la dinámica de la repetición supone una diferencia, una variación, o sea “una repetición más profunda, rítmica”. En el caso de la variación *¡Vaya papaya!*, es de notar que en lo genérico, el texto dista de ser sólo ecrástico o sea un texto verbal que describe una obra de arte visual, según la definición de Umberto Eco en *Dire presque la même chose*. El escritor inserta más ampliamente su himno a la papaya en una simbología, una historia estética de la fruta, de su representación en la literatura y las artes plásticas de la isla, echando también mano de la ciencia del filólogo. Por tanto, a pesar de la selectividad explícita que obra en detrimento de otros tantos componentes alejandrinos, la variación textual no deja de amplificarse, pues, por su misma hibridez genérica, Guillermo Cabrera Infante acierta a fraguar un objeto hipertextual, o un palimpsesto, por un proceso de *transgenericidad*, o de *transmodalización*, como diría Gérard Genette, una como concreción totalizadora acerca de un símbolo sexual y cultural tan antiguo como la Cuba prehispánica y colonial, un signo del espacio identitario cubano tan legítimo como “las palmas deliciosas” del poeta romántico José María Heredia y de José Martí, aunque menos idealizado. Otro rasgo llamativo de la opción de Cabrera Infante estriba en que el diálogo del texto con la obra plástica se enfoca en dos obsesiones de Ramón Alejandro dadas por sus ejes nucleares, el erotismo y el sadismo, enfatizando contundentemente la intensa presencia fenomenológica de la papaya tanto en el plano de la creación como de la recepción de la obra. De ello resulta que la hermenéutica selectiva del escritor con respecto a la obra plástica no se focaliza en la vertiente nostálgica o el ansia de re creación de un paraíso perdido.

¿Qué significado darle a esa reducción de la obra a la paroxística presencia de la fruta de Eros codiciada por apetitos sádicos? Veremos cómo,

al convertirse en meollo de un proceso complejo en que se confronta el arte visual con distintas modalidades y géneros textuales, ecos y citaciones, la papaya llega a que se la escriba y saboree en su máxima *cubanía* hegemónica y subversiva por ser el centro de perspectiva del conjunto y blanco de todas las tensiones.

1. La “gesta papayesca”: intertextualidad e intericonicidad

En su exploración de “la selva cultivada” de Alejandro, o sea la que era en aquel entonces la tercera fase de la plástica del artista iniciada en el año 1988, no por casualidad, en el corpus intertextual que le sirve de materia para plasmar la profunda cubanidad de la papaya, elige Guillermo Cabrera Infante una estrofa del poeta Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (1829-1862), uno de los héroes de lo que denomina la “gesta papayesca”. Natural de las Tunas, gran decimista de la poesía siboneísta y costumbrista apodado el *Cucalambé*, seudónimo de origen algo borroso, procedente sea de la palabra inglesa *cook* (cocinero) juntada a *calambé*, voz de raíz indígena taína, anagrama de “Cuba clamé”, señal de reconocimiento entre los independentistas, fue él quien primero cuestionó la supremacía de la piña como símbolo de Cuba (González 1998: 35) publicando un poema cuya estrofa citada intertextualmente por el autor de *¡Vaya papaya!* rebosa de lirismo:

En el monte i en la playa,
En la roca i en el prado,
Cantar quiero entusiasmado
Lo dulce de la papaya.

Como el muy patriota poeta decimonónico, Guillermo Cabrera Infante se adhiere a la tradición que destronó la piña insertando a un tiempo al artista Alejandro en una genealogía de adoradores de la papaya. En lo sexual, en relación con la simbólica de la fruta, señala el papel del acento en la ‘é’ de tal seudónimo, el *Cucalambé*, para sustraerlo a lo que constituye un corpus de “obscenidades”, palabra híbrida inventada por Guillermo Cabrera Infante con vistas a referirse a la idiosincrasia cubana y el trato por los cubanos de una fruta cuyo nombre no se quiere pronunciar por significar sexo de mujer, y que Alejandro dibuja y pinta, por desafío y provocación. De hecho la gesta papayesca que va desplegándose esboza, desde los orígenes de la Ababaya de los caribes, una simbólica erótica que se expresará en su forma de mayor intensidad por la apelación de “fruta bomba” atribuida al sexo femenino en el Departamento occidental de la isla cuya hipocresía denuncia Guillermo Cabrera Infante, apoyándose en el diccionario *El Novísimo Pichardo*, de 1836. Consta que para evitar el

vocablo papaya que esos mismos cubanos habían identificado con el pubis femenino o papo, se censuraron sólo en apariencia los habaneros. La tan hermética singularidad de este sintagma, “fruta bomba”, originó interpretaciones equivocadas acerca del patriotismo revolucionario connotado por él. El disidente Cabrea Infante, ansioso por quitarle a la ideología cultural revolucionaria la propiedad de este símbolo, se deleita burlándose de un escritor francés, quien entendió que hasta la “fruta bomba” podía defender la patria contra las agresiones exógenas.

Como lo subraya la variación textual, la etimología de la apelación de la papaya en Cuba evidencia una transgresión, como la misma obra del artista. En la lengua de los esclavos de origen yoruba, el sexo femenino se dice *embomba*, de lo cual deriva el agua bomba que quiere decir agua tibia “para lavar las partes con arte”. Pero a modo de desafío al español cubano cuyos filólogos le parecen a Guillermo Cabrera Infante un tanto equivocados por definir bomba como algo de poco sabor, éste apela a las cuartetos compuestas por el poeta popular Liborio Libre, quien las acompañaba por una muy cubana guitarra de seis cuerdas pareadas.

A Soraya
leapestaba la papaya
Le gritaban “¡Sola vaya!”

Tratándose de la poética de Guillermo Cabrera Infante que aclara en cierta medida su enfoque de la plástica de Ramón Alejandro, cabe recordar que, a propósito de su novela *La Habana para un Infante difunto*, homenajeó el sabor de la raigal trivialidad del habla popular habanera que saca de ella su vigor. Comentaba que nada le agrada más que los sentimientos triviales, los giros triviales, arguyendo que “nada de lo que es trivial puede ser divino pero que, en cambio, todo lo que es trivial es humano”. Parece lógico que el mismo Guillermo Cabrera Infante, quien ensalza el sabor de lo popular cubano del culto de la papaya, se doblegue ante la tradición barroca de la pintura alejandrina destacada por Severo Sarduy cuyo elogio de la perfecta técnica pictórica de Alejandro no logra ocultar el verdadero significado erótico :

Qué bien hiciste, Ramón,
En pintar una papaya,
de ese color y esa talla,
con técnica perfección:
Tu gesto es de tradición.

Este poema de Severo Sarduy fue publicado en *Un testigo perenne y*

delatado. Ángeles Mateo Del Pino recuerda que el poeta lo escribió para alentar a Ramón Alejandro quien era convidado junto con pintores internacionales en Canadá a decorar la ciudad de Quebec: “A este artista se le ocurrió pintar una papaya enorme, pero entonces, por poco se le viene la ciudad encima, y lo expulsan y lo botan de allí. De modo que para darle ánimo y coraje le hice esta décima” (Mateo Del Pino 2001: 196).

En su variación textual, Cabrera Infante, como un historiador del arte, se dedica a explorar los dibujos y pintura de Ramón Alejandro, indagando en el ámbito de la intericonicidad en la representación de la papaya cubana y haciendo hincapié en la continuidad cultural entre aquellos que colocan en forma reiterada la fruta simbólica en el centro de su imaginario estético. Se atisba un detalle ecfrástico común a todas las papayas de Alejandro, el de los labios constante, descarada y eróticamente abiertos de la fruta. Ramón Alejandro propuso a la crítica Marie-Thérèse Hernández una explicación idiosincrásica de su adicción papayesca, confesando que al pintar frutas quería alabar todos los placeres sensuales que no dejaban de hechizarlo: “Tengo la inclinación natural al placer del que nace en una isla que produce azúcar, café, tabaco y ron... me di cuenta de que el corazón, el cerebro y el útero, también los senos y el miembro viril, tenían una semejanza asombrosa con las frutas que devorábamos con gula” (Hernández 2009: 88-89) El autor de *¡Vaya papaya!* enfatiza cómo su vocabulario contrasta con los códigos de otro cubano de notable arte híbrido, Wifredo Lam, quien por primera vez en la pintura cubana, pintó papayas siguiéndole el paso a los poetas. Es sumamente interesante señalar que ambos pintores se afanaron por pintar esta fruta después de un alejamiento geográfico de su isla natal y la asimilación de influencias estéticas exógenas. Ramón Alejandro nos comentó en una entrevista cómo, tras dos viajes a Venezuela y Puerto Rico: “A medida que transcurrían los años, el peso de los recuerdos y de las percepciones iniciales procedentes de mi primera mirada al mundo, de mis primeros sueños y también ficciones ideadas en los lugares de la infancia, se apoderó cada vez más del primer plano del escenario de la memoria”. Asimismo, la pintura sintética de Lam fue poblándose de frutas de su paisaje cubano después de encontrarse al cabo de muchos años de ausencia en Europa en otra isla del Caribe, en 1941, la Martinica del poeta Aimé Césaire, quien contribuyó al surgir de esa nueva mirada de Lam a su isla natal. Si la originalidad de Alejandro estriba en el impudor de sus frutas, las papayas de Lam permanecen herméticamente clausuradas, ocultando sus semillas erógenas, y no palpita en ellas ninguna ansia devoradora sino que, por ejemplo, en la *Jungla*, de 1942, las formas antropomórficas de la planta, hierba, mujer con pechos redondos, tachados de “papaya pechosa no lechosa”, “téticas estéticas” por el autor, (Cabrera 1992: 12) quien juega gustoso con la paronomasia, se libran de cualquier

hambre erótica para volverse presencia de Orishas santeras, en particular el Eleguá de los ritos yorubas, dios viajero, de encrucijadas y caminos. Por añadidura, a pesar de los bodegones y naturalezas muertas que descubrió el niño Ramón en la Habana en las reproducciones de Velázquez de su abuelo pintor y la impronta de los artistas de Florencia y el Renacimiento en el joven aprendiz de pintor, sus composiciones con frutas tampoco se parecen a las de Brueghel el Terciopelo, y son demasiado impúdicas para ser *arcimboldescas*. La anamorfosis del pintor “paranoico” Arcimboldo supone una modalidad de enfoque antitética de la perspectiva adoptada por Guillermo Cabrera Infante, siendo la papaya, por su presencia avasalladora, el único centro de la mirada.

2. Presencia de la papaya, fenomenología y écfrasis

Fenomenología

Es el mismo concepto de presencia manejado por Guillermo Cabrera Infante el que le confiere a la fruta el estatuto hegemónico de centro de la perspectiva a expensas de otras como la piña, la guanábana, y el mamey que a menudo viene pareado con la papaya en la obra plástica. Esa presencia dominadora, ya la pone de realce al comentar su vigencia diacrónica y transhistórica, evidenciando la sensación poderosa mediante la cual la papaya supo imponerse siempre en forma sinestésica a quienes se aproximaron a ella, por ejemplo (Cabrera 1992: 10) Cristóbal Colón “quien la vio, la olió, la comió por primera vez” en Cuba. Con respecto a la fenomenología de la papaya, la vertiente metareflexiva del texto *¡Vaya Papaya!* comenta en forma ambivalente la creación y recepción de la obra que se relacionan tanto con la noción de placer como de goce propio de la imaginación, recalcando que “La papaya es presencia y no recuerdo: el pintor regala al ojo que mira y no ve y a la vez ve” (Cabrera 1992: 9); el ver del receptor entronca con lo inmediato y la falta de intencionalidad mientras que la mirada es de índole creativa, cultural y estética. Como lo comenta Maurice Merleau-Ponty: “El mundo del pintor es un mundo visible, sólo visible, un mundo casi loco ya que es completo siendo a la vez parcial” (Merleau-Ponty 1964: 26-27). La presencia que lleva la ventaja al recuerdo es la de las papayas con las que convive el artista en su presente, fruto de un deseo que lo embarga. Su deseo, su libido, en aquel momento se expresan por la multiplicación de las papayas en la obra. En el ámbito del receptor, la misma impronta fenomenológica de tal presencia se plasma en la sensación. En su ensayo *Francis Bacon, logique de la sensation (lógica de la sensación)*, Gilles Deleuze afirma que: “Presencia, presencia, es la primera palabra que se me ocurre ante un cuadro de Francis

Bacon” (Deleuze. *Francis Bacon...*, 36). Según el filósofo, la sensación se dirige al sujeto, su sistema nervioso, el instinto, el temperamento. “Me transformo por la sensación, y ocurre algo por la sensación”. Igual que D. H. Lawrence, quien, respecto a la estética de Cézanne, acuñó la noción de “ser manzanesco de la manzana” (Deleuze. *Francis Bacon...*, 36), Guillermo Cabrera Infante podría acuñar “el ser papayesco” de la papaya por la presencia de la fruta en la obra de Alejandro.

La écfrasis (Fruta, pulpa, sexo y sadismo)

Esta presencia fenomenológica dominadora de una fruta símbolo sexual se concreta en la écfrasis como un signo de resistencia, un reto a un poder destructor. Los títulos de dibujos y pinturas de Alejandro nombrados canónicamente remiten al referente y anuncian cómo “La fruta prohibida (por lo menos oralmente) es más sexual que los sexos al sol”, transgrediendo la prohibición y desafiando la amenaza circundante por su impudor. Las descripciones eligen unos pocos comentarios estilísticos sólo concentrados en analogías sugestivamente eróticas y en el sitio privilegiado de la fruta en la composición.

En *In principio*, como en los fines, hay otra papaya abierta, desplegada, hecha casi más para el ojo que para la boca, con sus lucidas semillas negras en proclive profusión que remedan un pubis nada angelical pero que anuncia, ya, un cuerpo divino (Cabrera 1992: 15).

La fruta abierta

En la descripción del dibujo *La Manigua*, Guillermo Cabrera Infante destaca únicamente “la papaya abierta” en medio de otras frutas, la guanábana y sobre todo dos o tres bananos, “también de distinta connotación sexual en Cuba”. El título denota un espacio selvático, obviamente cubano, teatro para un entramado de troncos pequeños que abriga la reunión insólita de las frutas en una naturaleza erotizada por su presencia, esta presencia que se impone al espectador con total ausencia de seres humanos.

La agresión sádica

Se ostenta en el dibujo *Fatum* y su variación, la pintura al óleo titulada *El gusto del poder* (1991), un ser totémico descrito como “una trampa para atrapar papayas vivas”, alegoría del destino y del dolor pareado con el deseo, del poder destructor de Eros, quien alardea sus dientes, pullas amenazadoras que remiten a la primera fase de la estética alejandrina. En

la écfrasis, se describe la dureza fría de los dientes de acero sádicos que se aproximan a la ternura de la papaya blanda y suave, sexo de mujer a punto de ser violado. Ocurre que, por *intraiconicidad*, el artista reitera la crueldad característica de la primera etapa de su obra en que pintaba máquinas virtuales que rayan en lo monstruoso. Del vocabulario de sus pinturas y dibujos, se trasluce, según Cabrera Infante, “un sadismo surreal hecho de puyas y pullas, que en Cuba son sinónimos absolutos”. En esas primeras realizaciones, a juicio de Barthes, distantes de lo real y de la verdad, “Los objetos pintados por Ramón Alejandro destacan como máquinas de tortura, jaulas, cajas, rejas, estacas, tacos, rastrillos, gradas, concebidos para encerrar, lacerar, aplastar; o aves de rapiña cartilaginosas, poseedores del horror más profundo, que es el de la amenaza” (Cabrera 1992: 5-9). Pero tantos artefactos fueron evocados por su mismo autor más bien como una metáfora de su soledad y distancia con el mundo, en aquella primera época de su recorrido estético que antecedió el tiempo de las frutas que fueron invadiendo después su imaginario plástico. Guillermo Cabrera Infante opta por el Divino Marqués de Sade como inspirador del artista. En el dibujo *Fatum* y la pintura *El gusto del poder*, “La máquina paradisiaca parece operada por claves barrocas que sugieren una invención del Divino Marqués en una jornada de Somorra”. En medio de una naturaleza donde impera Eros, la papaya codiciada a punto de ser estrujada por unos dientes carnívoros, se enfrenta a la dialéctica imparabla de la destrucción y amor de los surrealistas. No sería desatinado aunar a la consabida pareja Eros y Thanatos los amagos sádicos de las lágrimas de Eros de Georges Bataille, así como lo sugiere el historiador crítico cubano Rafael Rojas (V.V.A.A. 1992: 58). ¿Pero serán sólo las papayas como lo dice Cabrera Infante “ofrendas de humor y amor?” ¿Qué referencial histórico se oculta detrás de la pulpa amenazada por los dientes o las pullas de acero? El dibujo y su variación pictórica no excluyen la tragedia y la pesadumbre al acecho puesta de relieve por Marie-Thérèse Hernandez (Hernández 2009: 88). Ramón Alejandro, por correo electrónico del 12 de abril de 2011, nos comentó que:

En la época en que yo hice ese dibujo que precedió a la pintura, estaba derrumbándose la Unión Soviética y sucedió el caso Ochoa. Y se supo que en las paredes de La Habana los partidarios de Ochoa hicieron grafitos con el 8 y la A que se lee Ochoa. Seguramente que identifiqué ese yo vagabundo con la actualidad. La bandera desflecada soy yo. Yo quería reidentificarme con Cuba y empezaba a sufrir de no poder volver a la isla.

En *Larga distancia*, Guillermo Cabrera Infante saca a relucir la dis-

tancia dolorosa entre el deseo inmediato y el placer diferido, el sadismo viene reescrito por quien, en vez de Sodoma y Gomorra, imagina una ciudad “Somorra”, hecha de ambas matrices urbanas bíblicas y míticas, tan híbrida como la misma Cuba, como marco del gozo de “una hembra que pliega y despliega sus encantos desnudos” con, en primer término, “una papaya abierta”. En la composición de las que no se mencionan ni la guanábana ni el mamey, se atisba el desdoblamiento especular entre la abertura indecente de la fruta erotizada y una hembra, encarnación de una feminidad prístina por la desnudez que se ofrece sin pudor. Por el diálogo ecrástico, la papaya media entre la Eva lasciva y un dios músico con cara de Osiris, muy velludo y de ostentoso miembro viril pero la vencedora resulta ser la papaya descrita como “más sexual que los sexos al sol”.

El desafío y la resistencia

En *La traición* una papaya abierta arrostra una extraña máscara barroca, golosa e inquietante. El tema del “*Larvatus prodeo*” como “un deporte de la naturaleza”, se plasma por su colocación en plena selva, lo cual confiere canónicamente un sentido alegórico a la composición. El comentario de Guillermo Cabrera Infante identifica, siempre en relación con la obsesión por el sexo, a los romanos con los cubanos, desembocando en una reflexión acerca de la ontología cubana propensa a dar crédito y fe a los *fenómenos* llamados por los romanos *lupus naturae*. La alegoría del engaño le confiere universalidad a una papaya que salva los límites que le impone la tradición que quiso callar su nombre. ¿Cómo entender pues la aproximación de su pedúnculo a la boca de la máscara? ¿Capacidad de resistencia de la fruta, de desafío al engaño? Se advertirá la ausencia de alusión del escritor a la ubicación de la máscara risueña entre los siempre presentes edificios de varas en las que el pintor, dibujante clava plumas de alto significado simbólico y mítico-religioso. Según nos comentó Alejandro, “son emblema de América, se usan mucho en los rituales de muchos pueblos, incluyendo en la Santería. Muchos gallos negros aparecían como ebbós entre las raíces de las ceibas de mi barrio. Plumitas de Ícaro que andan por el suelo habiendo volado”, que le confieren al dibujo un balanceo entre gravedad y ligereza, síntesis de creencias de la isla-casa que Ramón Alejandro lleva a cuestras.

En *Diálogo de filósofos en el jardín de las delicias*, por supuesto es obvia la *intericonidad* con Jerónimo el Bosco, y la intertextualidad paródica con el *Coloquio* cervantino, parodia en la que la papaya obra como blanco de la atención “de un perro lascivo (sato) que desdeña otras frutas, otros cuerpos y a la vez es el objeto olfatorio de otro can cabe las bananas pintonas, esas que se llaman leopardos cuando más maduras, más

manchas”. Así que, en un juego meramente barroco, el espectador ve lo que olfatea el perro, blanco de la mirada de otro perro. La papaya está en el centro de las tensiones de Eros, es ella quien determina el centro de la perspectiva.

El hipertexto de Guillermo Cabrera Infante recalca la singularidad de la obra de Alejandro en que se fragua “una papaya papayesca”, núcleo subversivo de un espacio plástico, que rige toda la disposición de elementos semánticamente vinculados a Eros. La écfrasis de Guillermo Cabrera Infante saca a relucir el extraño tratamiento de una fruta sumamente expuesta que se caracteriza por su autonomía con respecto a la tradición plástica.

La vital *cubanía* de la papaya que yace en la Manigua no le quita universalidad pese a que la opción del escritor descarte cuantos ingredientes del vocabulario estético de Ramón Alejandro le confieren a la obra otra perspectiva semiótica con respecto a lo que entraña de tópicos barrocos, como las monedas, las barajas que simbolizan el azar, estableciendo un eco con la tradición de la caducidad de la vida humana heredada de las vanidades.

Bibliografía

Cabrera Infante, Guillermo. *La Habana para un Infante difunto*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

—. *¡Vaya papaya!*, Ramón Alejandro. Paris: Le Polygraphe, 1992.

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968.

—. *Francis Bacon, La logique de la sensation, La vue, le texte*. Editions de la différence.

Eco, Umberto. *Dire presque la même chose*. Grasset, 2007.

Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1982.

González Esteva. *Orlando. Cuerpos en bandeja, Frutas y erotismo en Cuba*. México: Artes de México, 1998.

Hernandez, Marie-Thérèse. *L'art cubain, 1959-2009, le temps des fractures*. Biarritz: Atlántica, 2009.

Laurendeau, Pierre. *L'Archipel des fruits, Ramón Alejandro*. Angers: Le polygraphe, 1991.

Mateo Del Pino, Ángeles. "Las frutas por coronas y las décimas como disfraz". En *Encuentro de la Cultura cubana*, 21/22, verano-otoño, 2001.

Merleau-Ponty, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Folios Essais Gallimard, 1964.

Sarduy, Severo. *Un testigo perenne y delatado*. Madrid: Hiperión, 1993.

V.V.A.A. *Ramón Alejandro. Mont-de-Marsan: l'Atelier des brisants*, 2006.