

Cacharro (s)

Voy en cacharrito, en una cafetera,
yo voy por la carretera



expediente 1

julio- g

Veran03

FIGURA NUMERO 9
Mata de marihuana cultivada en Cuba propiedad de la Policia Secreta Nacional.

Cacharro(s), expediente 1, julio-agosto 2003, La Habana.

[dedicado a los suicidas Guillermo Rosales y Reinaldo Arenas]

Coordinador: Jorge Alberto Aguiar Díaz
Equipo de trabajo: Rebeca Duarte
Pia McHabana
Pedro Marqués de Armas

Proyecto **Cacharro(s)**:

Almelio Calderón Fornaris
Juan Carlos Flores
Ismael González Castañer
Jorge Alberto Aguiar Díaz
Lizabel Mónica
Grisel Echevarría
Edwin Reyes

portada:

fotografía del libro "El vicio de la droga en Cuba" de José Sobrado López, página 59.
Editorial Guerrero, S.A. La Habana, 1943.

agradecimientos:

Anita Jiménez, Rosa Berre, Francisco Morán, Carlos Alberto Aguilera, Sandra Vigil, Juan José Saer, Jacobo Machover, Carlos M. Luis, Álvaro Modigliani.

Los textos publicados en esta revista son propiedad exclusiva de sus autores o de las fuentes citadas (obras protegidas por la ley de derecho de autor). Prohibido cualquier tipo de reproducción (excepto la privada) con fines comerciales o no, sin previo contacto con nosotros. **Cacharro(s)** es una revista sin fines de lucro.

Si algún lector o institución desea colaborar con ayuda material, financiera, o moral, ya sea para la revista **Cacharro(s)**, el proyecto de igual nombre, o para cualquiera de los autores publicados (estén o no vinculados directamente con el proyecto) pueden contactarnos a nuestra dirección electrónica:

cacharro_s@yahoo.com

originalmente fue este nuestro correo. Sentimos haber perdido esa cuenta. Pueden escribirnos ahora a fogonero.emergente@gmail.com

Naformatovano: Pismo: 11 b.

Naformatovano: Pismo: 11 b.

Naformatovano: Pismo: 12 b.

dirección postal:

Escobar 354, esquina a San Miguel, C. P. 10200. Centro Habana.

SUMARIO /

Preliminar, Jorge Alberto Aguiar Díaz / ↵

De: El Contragolpe (y otros poemas horizontales), ocho inéditos de Juan Carlos Flores / ↵

El arte del desvío (apuntes sobre literatura y nación), Carlos Alberto Aguilera / ↵

Fascismo al minuto, Pía McHabana ↵
Ur-Fascismo, Umberto Eco / ↵

Re(L)atar cabos sueltos, Lizabel Mónica ↵
El vicio de la droga en Cuba, José Sobrado López / ↵

La democracia como promesa (entrevista con Jacques Derrida), ↵
Elena Fernández /

Tres Poemas, Lizabel Mónica / ↵

El concepto de ficción, Juan José Saer / ↵
Verde y negro, Juan José Saer /
El diablo y la monja, Guillermo Rosales / ↵
Ipatría, mon amour, Orlando Luis Pardo Lazo / ↵

Rai & Rei, Pía McHabana ↵
Poemas de Raymond Carver / ↵
Poemas de Reinaldo Arenas / ↵

Libertad para criticar a la libertad, Homero Aridjis /

La ideología de Pasolini, Alberto Moravia / ↵

"Flores de éter" o la nacionalidad etér(eo)-sexual de Julián del Casal, Francisco Morán / ↵

Seis Poemas, Jorge Alberto Aguiar Díaz /

Apuntes de la mirada, Pedro Marqués de Armas / ↵

Antologías, diásporas poéticas y "Orígenes", Carlos M. Luis / ↵

De los autores /

[VOLVER A SUMARIO](#)

Preliminar

Jorge Alberto Aguiar Díaz

1

Cacharro(s) es eso: cachirulos y chirimbolos sobre la alfombra ("mágica") de cualquier nacionalismo literario (sublime o patético). Bártulos y cachivaches en el uniforme (y a veces *uniformado*) campo literario cubano, tan pacificado y conformista que ya no es campo sino edén para ciertas ficciones de estado.

2

Ante la imposibilidad (material y legal) para la existencia de revistas independientes, ***Cacharro(s)*** que también sufre de angurria física y metafísica, le da un *fotutazo* a cualquier *Papaíto Mayarí* que pretenda, desde tribunas consensuadas, dictar el destino de la cultura nacional.

3

El provincianismo de la literatura cubana es municipal. Vivimos (y escribimos) en el limbo de una patafísica patriotera, folclorista, desahuciada... ¿Se nos olvidó aquel grito de Rimbaud de ser *absolutamente modernos*?

4

Claro, Rimbaud no es parte de la tradición insular... ni Poveda, ni Mañach, ni Labrador Ruíz, ni Lino Novás, ni Calvert Casey, ni Cabrera Infante, ni Reinaldo Arenas, ni Manuel Granados, ni Guillermo Rosales, ni Jesús Díaz, ni Jacobo Machover, ni Rafael Rojas, ni Antonio José Ponte, ni los autores del proyecto *Diáspora(s)*, ni, ni, ni...

5

"Ser cultos es el único modo de ser libres", graffiti encontrado en los muros de cualquier institución cultural oficialista (todas son oficialistas pero no todas son oficiosas).

6

"Ser libre es el único modo de ser cultos", dicen algunos maldicientes.

7

En el diccionario Larousse, después de la palabra *oficioso -sa*, encontramos el vocablo *ofidios*: orden de reptiles que comprende las culebras y las serpientes... Poco más abajo, *Oflag*: nombre dado en Alemania a los campos de concentración reservados a los oficiales.

8

"La ruleta rusa del origen y destino", dice un amigo obsesionado con el espacio nacional, y agrega con ese ritmo propio de poeta en ciernes:
"nacionalidad sin nación (Saco)
república sin nación (Varona)
patria sin nación (Mañach)".

Lo interrumpo porque, como Flora, estoy buscando un poco de aceite por el barrio, y le pregunto sin maldad, a la manera de los poetas adánicos que menciona Bloom: "¿dijiste nacional o necioanal?" Ríe y se aleja advirtiéndome que debo tener mucho cuidado con chistes de mal gusto. Me siento ridículo y lamento ser un automarginado de ciertas "políticas identitarias".

9

Northrop Frye habla de la *transvaluación* como un *mirarse en El Otro, mirarse después que El Otro nos ha mirado*, por tanto "deberíamos dejar de hacer muecas para que El Otro nos mire". Pero, ¿quién es El Otro?

10

Para saberlo (al menos intentarlo) "hay que abrirse al mundo" como repite un amigo. Cualquier nacionalismo es pura encerrona que termina en "malinchismo cultural", en el victimismo del "buen salvaje" o en el anacrónico e idealista "buen revolucionario".

11

Pero Paco, Juan, Pepe (que son varones, blancos, revolucionarios, detractores de la "globalización") continúan con sus monólogos y se niegan a "conversar o dialogar", y me obligan a que acepte la idea de que la Tradición Nacional es asunto de herencia, continuidad, historicismos, esencialismos, trascendentalismos, y nunca de accidentes, fugas, desvíos, equivocaciones, de robar y travestir fuera del "ámbito de la nación".

12

Paco, Juan y Pepe sostienen que La Nación es "el reino de la cultura". ¿Y "el reino de lo civil"? ¿Y "el reino de lo político"? Paco, Juan y Pepe son autistas enamorados de las Entelequias, los Fetiches, los Mitos Fundacionales, y los Destinos Luminosos.

13

Según Eco, deberíamos distinguir entre Poder y Fuerza (la incapacidad de distinción conduce a comportamientos políticos infantiloides). Puede ser "útil" cuando Barthes se vuelve "elusivo", Foucault "ambiguo", y el Estado crea categorías fictivas como "Identidad Nacional", "Cubanidad", "Diáspora" (en vez de exilio), "Automarginación" (en vez

de censura o insilio), o reduce (¿confunde?) la ideología y retórica fascista exclusivamente con el Nazismo.

14

La literatura cubana (y no escapa una parte de la que se escribe "fuera-del-territorio-nacional") busca siempre las esencias, quiere ser "profunda", "lo puro, lo verdadero, lo que nos salvará" siempre está en el *fondo-de-algo*. Existe un miedo patológico a las superficies, a diseminarse, a-dejar-de-ser-barrocos, a "dejar-por-un-ratico-de-ser-proféticos".

15

No debe extrañarnos que Derrida no se haya publicado nunca en Cuba. "La diferencia y la exterioridad" parece decirnos la Voz Oficial son "elementos" ajenos, nada que ver con nuestra cultura y nuestra tradición.

16

Hay que citar porque *Cacharro(s)* también es puro canibalismo, "tráfico y lavado" de textos, latrocinio, "guerrilla literaria", un gesto mínimo por "nuestra" *libertad residual*, en el país donde la mayoría de los eventos literarios, revistas, manifiestos (si los hubiera) es "arqueología, antropología, sociología, *política o ideología de Estado*". Por tanto citemos a Foucault: "Escribo para perder el rostro, no me pidan que permanezca invariable".

17

Cacharros(s) es lo que queda: borra de café, chirimbolos, cachaza, y andar huyuyos. Beber y bañarnos con el agua-de-palangana-de-culo de Jarroncito Chino.

[VOLVER A SUMARIO](#)

[VOLVER A SUMARIO](#)

Ocho poemas inéditos

Juan Carlos Flores

Selección del libro: *El Contragolpe (y otros poemas horizontales)*

La canción del elefante

Soy un elefante, con la trompa endulzada, maestro Pound no traiciona a país alguno, ladrillos de catedrales o ladrillos de burdeles, los países, su sitio es el poema, su tiempo es el tiempo del poema, su muerte sería la muerte del poema, soy un elefante, con la trompa endulzada, gracias doy a ustedes, franciscanos, por confituras caseras, mano y mano a través de barrotes, soy un elefante, con la trompa endulzada, maestro Pound no traiciona a país alguno, ladrillos de catedrales o ladrillos de burdeles, los países, su sitio es el poema, su tiempo es el tiempo del poema, su muerte sería la muerte del poema, soy un elefante, con la trompa salada.

Visto desde el suelo

Amanece y están en la montaña, respirar otro aire y están en la montaña, gozar es mejor que sufrir y están en la montaña, jugar es mejor que matar y están en la montaña, ex-civilistas, lastre abajo, atraviesan la ley, buscando algún tubo de escape.

El repartidor de biblias

El repartidor de biblias, Dios o su mensajero, va de casa en casa distribuyendo biblias. Ni comida, ni ropa, ni enseres domésticos, ni paquete turístico, ni citación judicial. Hoy que me llamo Pessoa, mi nostalgia es la botella cuyo contenido era leche a la puerta dejada. Exiliado de mí, si pudiera regresar a algún sitio, me gustaría regresar a mí mismo, lugar con arboledas. Ni comida, ni ropa, ni enseres domésticos, ni paquete turístico, ni citación judicial. Hoy que me llamo Pessoa, mi nostalgia es la botella cuyo contenido era leche a la puerta dejada. Exiliado de mí, si pudiera regresar a algún sitio, me gustaría regresar a mí mismo, lugar con arboledas. Ni comida, ni ropa, ni enseres domésticos, ni paquete turístico, ni citación judicial. Bombas de humo, para que tú en el invisible te conviertas. Algo por los asediados hay que hacer.

Parque de diversiones

Los niños, si se aburren, rompen cuanto cristal encuentran. El mendigo, sobre periódicos echado, en noches de cuaresma, cara hacia bodega celeste soñó el parque. Ahora, con aparatos viejos, extraídos de otro parque, están construyendo el parque. Si me aburro, rompo cuanto cristal encuentro, yo necesito un parque.

La máquina licuadora

Mujer vestida de rojo, tacones sobre avenida, figura humana contra fondo con césped, o hierbas sin geometrizar (rojo es el color más caliente de la escala cromática), mujer vestida de rojo, tacones sobre avenida, figura humana contra fondo con césped, o hierbas sin geometrizar (rojo es el color mas caliente de la escala cromática). Mujer vestida de rojo, tacones sobre avenida, figura humana contra fondo con césped, o hierbas sin geometrizar.

La sibila

Máquina de coser Singer, un regalo de bodas, lo mismo que una carretilla roja, o ciudad que se edifica piedra sobre piedra, muerte sobre muerte, medio siglo después, la casada perfecta, otra anciana combada, mueve y mueve el pedal.

Blanco móvil

Viejo, vuelto loco en la cárcel, traslada una carretilla repleta de excrementos, (peso que las piernas le dobla), sé, que tal el revoloteo de una mosca, la escritura molesta, sé que existen herreros de la mente como existen objetos llamados matamoscas, pero la libertad es una, aún entre campos militarizados, viejo, vuelto loco en la cárcel, traslada una carretilla repleta de excrementos, (peso que las piernas le dobla), viajante de comercio ilusorio, viaja desde ninguna parte hacia ningún lugar.

Manual de instrucciones

Dale caballo dale, a caballo se le aplica método aerodinámico y caballo caballa, dale caballo dale, a caballo se le aplica método aerodinámico y caballo caballa, dale caballo dale, más si a caballo se le quita alimento y reposo, el necesario, caballo fallece, antes de.

[VOLVER A SUMARIO](#)

[VOLVER A SUMARIO](#)

El arte del desvío **(apuntes sobre literatura y nación)**

Carlos A. Aguilera

(Leído en el evento *Culture, Politics & Change in Contemporary Cuba* (2da. Parte), celebrado en octubre de 2001 en la Universidad de Iowa City, USA.)

(tomado de la revista *Diáspora(s)*, documentos 7/8)

En una literatura "muerta", que sublima constantemente lo mismo, que se estanca en malas ficciones, que no piensa... hablar de desvío puede llevarnos hacia ninguna parte. Habría que escarbar demasiado y lo más seguro es que ningún desvío sobrevenga completo (política e imaginario casi siempre patinan sobre lo mismo); habría que desenterrar demasiado, y como señala un personaje de Gombrowicz: tampoco hay que exagerar.

Por esto y por una falta-real-de-tiempo me limitaré a tres escritores que según mi percepción han acentuado con cierta gracia la fractura entre las narrativas que modélicamente llamamos *cubanas*, esas que sólo observan desde el nacionalismo y la construcción de gestos graves, y otras que ponen en jaque las relaciones entre ficción de escritor y ficción de estado, es decir: lengua pública e ideológica privada, aunque a veces un escritor sea lo más público que hay; fantasma y escritura.

Como sabemos, los espacios que abre el poder a lo literario son muy extraños, perversos. Nadiezsda Mandelstam ha relatado en *Contra toda esperanza* cómo un estado que se toma el derecho a *entrarsalir* en la vida de un escritor, asomar su hociquito sobre lo que escribe, golpear de manera "baja", es un estado enfermo. Un estado que tiene que convertir en delincuentes a sus ciudadanos para justificar el crimen que lo convierte en ley. Un estado fuera del derecho. El mejor ejemplo sería entonces el poeta acmeísta Ossip Mandelstam, esposo de *la*Mandelstam, condenado a fantasma por la violencia que la máquina poder generó en la Rusia de los años treinta; reducido a cadáver por escribir un poema donde se burlaba del horror Stalin.

Y es que según parece el estado necesita trastocar la ficción en realidad para leer bien (leer bien *eso* que siempre va a estar mal leído), manipular la voz que ellos secuestran y simulan sigue siendo del Otro, convertir espacio privado en infiernito.

En el *campus* insular uno de los que mejor mostró esta mezcla curiosa de nación e infiernito fue Virgilio Piñera. Quizá el escritor más atípicamente nacional de cuantos ha procreado la isla. Muchos de sus relatos podrían estar firmados por cualquier narrador centroeuropeo, por una sensibilidad patética e irónica, por un dispositivo caricaturesco; a la vez, conviven en tensión con el imaginario social cubano, con la ausencia de una tradición "fría" o procesual, con la *nadahistoria*...

Su teatro –su obra en general, verdadero horizonte de diferencia con todo lo que existía antes y con mucho de lo acaecido después–, puede ser entendido como un laboratorio donde los flujos más reaccionarios (Nación, Cultura, Identidad...) son despiezados de una manera radical desde el

entrecruzamiento de géneros: la tragedia que deviene comedia en *Electra Garrigó*, la comedia descoyuntándose en tragedia en *Aire Frío*, o desde la burla a esa suerte de deporte que es la ontología.

También, son una crítica bastante exacta a lo que Valéry llamaba las "fuerzas ficticias" del estado. Las fuerzas que ya no se consolidan a partir de una relación teleológica o lineal, tal y como a Hegel le gustaba pensar la Historia, sino que necesitan actuar, por decirlo de manera simple, desde la sombra, desde el consenso forzado que se da entre instituciones que secuestran el poder y sujetos legales que la sufren, entre horror y relatos.

(...)

*Pero nosotros, en varias camas,
con mugres y millones de lepras,
entre tecnologías dictatoriales,
planes y simulaciones,
ya no sufrimos nada.*

*Nos permiten tomar pastillas,
y callar ¹.*

En este sentido también Lorenzo García Vega.

Sus libros pero especialmente *Los años de Orígenes y Rostros del reverso* abrieron una polémica en el maltrecho zoológico cubano que perdura en casi todo lo que se ha escrito a favor/contra las relaciones entre república de las letras y contexto. Sean estas sobre las torcidas y complacientes de adentro (en la isla muchas de estas relaciones políticas se resuelven con un silencio grave o una pirueta de pasillo) o las maniqueas y muchas veces cegatas que se marcan fuera.

Su crítica al nacionalismo, la más cáustica de las que ha hecho hasta ahora un escritor cubano, no sólo arremete contra una serie de lugares comunes o lecturas pastorales de la Grandeza insular (su ensayo sobre Casal y lo venido-a-menos continúa siendo uno de los textos más importantes para entender tensiones sociopolíticas en el siglo XIX), sino que barre con una serie de fetiches de identidad, comenzando por los que consolidó el grupo o Generación de la Revista Orígenes (al que perteneció *de facto*), y desmitifica todo el aparato folletinesco donde se ha enclaustrado el concepto nación desde su "entrada en occidente" hasta la fecha.

Para esto ha servido no sólo la obsesión por la memoria que parece fijarse en toda su obra: sus textos muchas veces dan la impresión de ser un archivo de donde salta siempre el mismo conejo; también, una reflexión constante sobre la escritura, la manera en que se traba y destraba sobre determinada conciencia de modernidad, y una inversión de los valores mesiánicos que ha hecho de la cultura cubana, si es que hay algo tan "negativo" (Bataille) que aún pueda ser llamado así, una de las más decimonónicas y/o fronterizas del continente.

Y cuando hablo de fronterizo no sólo me sitúo en su lado clínico, mental y cómicamente público; sitúo más el acento sobre una necesidad de exterior, de inserción y juego en el espacio del otro, de travestimiento, cosa que en Cuba se ha intentado sin efectuarse completamente más por Razones Políticas que por una trasgresión conceptual o contracanonica, más por razones económicas que por un colocar entre comillas a la Literatura Nación. Y las preguntas chiquiticas que ésta genera.

¹ Virgilio Piñera. Un duque de alba (1972) en *La isla en peso*. La Habana, Ediciones UNIÓN, 1998. p. 161.

Escribe Piglia: "El estado dice que quien no dice lo que todos dicen es incomprensible y está fuera de su época"². Creo que uno de los valores que hacen o ayudan a conformar la voccecita del escritor es precisamente esta inactualidad, ese estar hablando una especie de *checo* que la oreja Estado no entiende, que no puede asimilar sin cortes a su pseudonarrativa. Es de alguna manera lo que une a Virgilio, cuya mercantilización nacional es bastante inefectiva, con Lorenzo García Vega, a quien no ha asimilado por cáustico, polémico, resentido... ha sido *malescuchado* por la mayoría de los críticos-escritores, y dudo que un día pueda ser leído dentro de los tipos de ficción que cualquier estado cubano futuro estructure.

¿Es totalmente necesario que las ficciones que la maquina estado permite sean nacionalistas? Parece que sí y parece que un estado es mucho más frágil de lo que *in situ* aparenta. De ahí que como decía la Mandelstam tengan que castigar y hacer cirugía hasta el hueso, silenciando cualquier relato o palabra que coloque en evidencia los rasgos creativos. De ahí, que a todas las ficciones de estado falte risa.

Cuando hace un momento decía que lo que unía al autor de *Dos viejos pánicos* con García Vega era su inactualidad mentía estratégicamente. Daba por absoluto algo que no es absoluto, que no participa de ninguna verticalidad, que puede ser dicho de casi todos los escritores. Lo que une –y por supuesto vuelvo a mentir– a Lorenzo García Vega con Virgilio es su capacidad de reírse, de haber podido construir una risita de diferencia dentro de su obra. El primero con más dolor e ironía, propio del agonista que siente el Mal en todas partes. El segundo con más *pathos* y carnaval. Y esto pudiera hacernos dialogar hasta el infinito, situarlos dentro de una política del anti-origen.

Sin dudas, uno de los rasgos típicos de todo nacionalismo es el de la búsqueda o invención de un origen. Un comienzo hermoso y brillante. Una droga. Para esto todas las ficciones de estado mutilan la Historia y sitúan límites perversos dirigidos especialmente a los espacios de creación, conforman relatos que apoyen de manera cínica su ideología, manipulan... y como ustedes saben, las ficciones de poder cubanas han sido especialmente eficaces en cualquiera de los puntos mencionados. Es muy difícil encontrar a un escritor de la isla que se articule de manera "dura" contra La Memoria.

¿Acaso lo mejor que puede sucederle a un escritor no es devenir otra cosa, escribir como un topo abre su hueco o como un chino traza una rayita en el horizonte? Creo que sí, y de alguna manera la escritura contemporánea fuga en este sentido. No obstante, esta siempre será excepción y no hay que confundir caricatura con imaginario contramoderno. Siempre hará falta desvíos y microrrelatos que pongan al límite toda ficción centralista. Siempre, soluciones y procesos que ridiculicen el despotismo que se maquilla tras las fantasías de control.

Un ejemplo de esto que digo serían las novelas de Severo Sarduy: ectópicas, pajarotas, asimbólicas; donde la metáfora simula parodiarse a sí misma y se enrosca en el adentro de una metaforización cacharrera, que no dice y no quiere decir nada, que desvía...

Su proyecto escritural estaba basado más en un *polemos* con los límites tradicionales de la representación que en una inserción "clara" en el espacio *sin* fuerza de los territorios narrativos de la isla. Ponía más el dedo sobre una zona

² Ricardo Piglia. Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). *Casa de las Américas* no. 222, La Habana, ene-mar 2001, p.20.

problemática (de cuerpo a cuerpo con la literatura) que en el proyecto nació. Proyecto que puede ser entendido desde muchos lados pero que siempre huele como a mal paso, a cosita fácil o enclaustrada.

Sin embargo, también es innegable que el mismo Severo – severamente– luchó por ser reconocido desde una tradición insular e intentó pensar su obra como una serie de paratextos que giraban alrededor del satélite Lezama, cosa que no sólo ayudó a la difusión y reconocimiento del autor de *Paradiso* (junto a ensayos que escribieron por la misma época Cortazar y Vargas Llosa), sino que lo alivió de un miedo a perderse solo dentro de una literatura que únicamente lo asimilaba como extranjero y dentro de un contexto o contextos que lo borraban pero del que no pudo sustraerse del todo.

Su imaginario, lo más clínicamente insular que tiene su obra, está lleno de frasecitas y rutas que son fácilmente inteligibles para cualquiera que conozca cierta desmesura/rococó propia de Cuba, a la vez que sus personajes, mucho más cerca de los de Piñera que de los de Lezama, tienen ese carnaval-cliché donde a primera vista se encuadran los habitantes de la isla, son como carrozas con cocodrilos, enanas sin patas, idiotas sin dientes. Lo más curioso es que nunca son personajes *explicados*, quiero decir, que funcionen dentro de los códigos que la novela románticorealista ha impuesto en el mundo. Los personajes de Severo Sarduy son bocas que hablan, estómagos que gritan, patas que caminan... nunca las trampas de una psicología en ninguna de sus ficciones, nunca la Trampa de las bellas letras.

En su novela *De donde son los cantantes*, única publicada en Cuba hasta el momento, Sarduy inscribe una nota que dice: "Tres culturas se han superpuesto para construir la cubana –española, africana y china–; tres ficciones que aluden a ellas constituyen este libro."³ Me gustaría resaltar el término *superpuesto* ya que es lo que convierte a esta nota y a este párrafo en máquina de guerra.

De sobra he sabido que en Cuba sobrevive el mito de la integración, de la síntesis ortiziana, del ajíaco donde todo se confunde. Esto ha dado como resultado una especie de paradigma fascista (muy bien aprovechado por las ficciones del estado, por cierto) donde raza, género, políticas, son rasuradas y la singularidad que debiera sobrevivir entre ellas, eso que hace diferente a una historia de otra, desaparece en nombre de un hombrecito abstracto, militarizado por las políticas *ad usum*, o de un canon poco civil y vertical.⁴

¿No bastaría sólo con esta cita para situar la narrativa de Severo Sarduy dentro de una problematización Cuba y en especial dentro de los *vericuetos* que el nacionalismo comprime? Pienso que también esa especie de indiferencia que se da a nivel molar en su obra por el paisaje o los macrocontextos cubanos son una reacción a ese beri-beri nacionalista, y constituyen, además de una reflexión por la novela, una pregunta hacia lo que se deifica en las ficciones de estado. Verdaderas políticas de la Literatura Nación

³ Severo Sarduy. *De donde son los cantantes*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1995, p. 5.

⁴ Si bien es cierto que la *síntesis* tal como la elaboró Ortiz ha sido aprovechada por las ficciones de estado cubanas para construir sus *n'gangas* represivas, sería también bueno aclarar que la *superposición*, tal y como la diseña Sarduy, tampoco define o explica las diferentes maneras en que la multiplicidad cultural cubana funciona. Creo que habría que buscar un término que "narre" estas dos maneras (síntesis/superposición) o deje en claro que las culturas cubanas –en plural– no pueden ser definidas desde un absoluto (un macroconcepto estatal y binario) sino desde un mapa lúdico donde los flujos sociales, religiosos, culturales... van a conformarse de un lado y otro sin ser totalmente conscientes de su proceso. En Cuba, y esto sería tema de un libro, a la misma vez que hay síntesis hay superposición, o viceversa.

y la arcadia donde quiera que ésta se encuentre. Verdaderas recicladoras de disparates.

Ahora, ¿cómo reaccionan esas ficciones de estado de las que he venido hablando como quien se esconde detrás de las cosas, ante la voz que legitima al escritor, esa especie de estilo sin estilo que lo constituyen?

Reaccionan de manera taimada, elaborando un cinismo de mercado (fue el caso del mismo Sarduy, cuya *De donde son los cantantes* se publicó dos años después de su muerte, o los archiconocidos casos de LezamaPiñera, que después de haber muerto en el más total ostracismo son convertidos en animalitos de ferretería y elevados a santos por la misma maquinaria que los trituró), o ignorando fenómenos más "alternativos" y dejando que fluyan mientras aún sean una amenaza en control.

Con esto quiero subrayar que el nacionalismo no es sólo un fenómeno cubano, y estoy seguro resulta preocupación *ideológicoliteraria* en un lugar u otro. Los tres escritores aquí expuestos: Virgilio Piñera, Lorenzo García Vaga, Severo Sarduy... está de más decirlo, no lo superan (habría que preguntarse constantemente si es posible superar el nacionalismo y si tiene sentido), pero creo constituyen buenos ejemplos de lo que he llamado desvío, es decir, colocar al borde los agenciamientos que un concepto político secuestra, y de cómo varias literaturas conviven problematizándose/tachándose más allá del poder o las *phaloficciones* que intentan reducirlas. Eso es lo que pudiera llamarse síndrome Kafka: sólo vas a poder pasear por el castillo en tanto sepas que estás vigilado, sólo vas a poder pasear por el castillo en tanto sepas que siempre vas a estar entrando en él.

[VOLVER A SUMARIO](#)

[VOLVER A SUMARIO](#)

FASCISMO AL MINUTO

Pia McHabana

En la Italia de hoy es casi imposible pasar gato por liebre –al menos ciertamente imposible pasar gato por conejo. Ocurre que los supermercados que venden conejos para consumo humano ya siempre toman la precaución de no decapitarlos. Así, las orejas delatan la naturaleza veraz de todo conejo congelado. Y es una suerte, pues hubo tiempos en que, al menos en Italia, no era infrecuente llevarse al hogar –y luego a la cazuela y la boca– el cadáver acéfalo de algún gatito: sin cabeza es harto difícil distinguir (sin pecar de hiperracionalista o perogrullero por semejante sentencia).

En la Cuba de hoy acaso lo más difícil sea conseguir pasar yuca por papa. Los vendedores por-cuenta-propia, a despecho de regulaciones e inspectores emboscados de clientela, han llegado al paroxismo semántico de anunciar “YUCA RELLENA CON...” en sus tabloides de ofertas gastronómicas. En realidad, no se trata sino de la architradicional “PAPA RELLENA CON...”, mas ocurre que la papa está vedada al incipiente sector privado. Sólo las insipientes bodegas estatales están autorizadas a pasar papa por papa directamente, si bien la mayoría de estos comercios rara vez ofertan la solanácea en cuestión.

Umberto Eco, experimentado *gourmet* italiano en mejunjes políticos, es trasvasado ahora a ras de *Cacharro(s)*, en un desesperado intento por explorar tales vericuetos culinarios antes de que la ollita arrocera nacional –¿acaso mejor guarapera?– coja demasiada presión, expuesta como está al fuego fatuo de las retóricas cruzadas de nuestros habituales o inopinados *chefs de cuisine*, unos y otros impérides al punto de confundir fascismo a la minuta con nazismo al minuto.

UR-FASCISMO

Umberto Eco

(Traducido para *Cacharro(s)* por Álvaro Modigliani.)

En 1942, a los diez años, gané el primer premio de los *Ludi Juveniles* (concurso de libre participación forzada para jóvenes fascistas italianos, a saber: todo joven italiano). Había discurrido con virtuosismo retórico sobre el tema: «¿Debemos morir por la gloria de Mussolini y el destino inmortal de Italia?» Mi respuesta fue afirmativa. Yo era un chico listo.

Después, en 1943, descubría el significado de la palabra «libertad». Contaré esta historia al final de mi discurso. En aquel momento, «libertad» todavía no significaba «liberación».

Pasé dos de mis primeros años entre SS, fascistas y partisanos, que se disparaban entre sí, y aprendí a evitar las balas. No estuvo mal como ejercicio.

En abril de 1945, los partisanos toman Milán y dos días después llegan a la pequeña ciudad donde yo vivía. Fue un momento de alegría: la plaza principal abarrotada de gente que cantaba y agitaba banderas, invocando a gritos a Mimo, el jefe partisano de la zona. Mimo, ex brigada de carabinieri, se había pasado a los seguidores de Badoglio y había perdido una pierna en uno de los choques iniciales. Se dejó ver en el balcón del ayuntamiento, apoyado en muletas, pálido, e intentó, con una mano, calmar a la multitud. Yo estaba allí, esperando su discurso, dado que toda mi infancia estuvo estado marcada por los grandes discursos históricos de Mussolini, cuyos giros más significativos aprendíamos de memoria en la escuela. Silencio. Mimo habló con voz entrecortada, apenas se le oía. Y dijo:

–Ciudadanos, amigos. Después de tantos dolorosos artificios... aquí estamos. Gloria a los caídos por la libertad.

Eso fue todo. Y volvió dentro. La multitud gritaba, los partisanos levantaron sus armas y dispararon al aire festivamente. Nosotros, los niños, nos abalanzamos a recoger casquillos, preciosos objetos coleccionables, mas yo también había aprendido que libertad de palabra significa libertad de retórica.

Algunos días más tarde, vi los primeros soldados norteamericanos. Eran afroamericanos. El primer yanqui que encontré era negro –Joseph–, quien me hizo conocer las maravillas de Dick Tracy y Li'l Abner. Sus historietas eran en colores y olían bien.

Uno de los oficiales (mayor o capitán Muddy) era huésped en la villa de familia de dos compañeras mías de escuela. Me sentía en mi casa en aquel jardín donde las señoras hacían corrillo alrededor del capitán Muddy, hablando en francés aproximado. El capitán Muddy tenía buena educación superior y sabía algo de francés. Así, mi primera imagen de los liberadores norteamericanos, después de tantos rostros pálidos con camisas negras, fue la de un negro culto de uniforme verdeamarillento que decía:

–*Oui, merci beaucoup Madame, moi aussi j'aime le champagne...*

Por desgracia, faltaba champán, pero el capitán Muddy me dio mi primer chicle y empecé a mascararlo todo el día. Por la noche lo metía en un vaso con agua para conservarlo hasta el día siguiente.

En mayo, oímos decir que la guerra había terminado. La paz me dio una sensación curiosa. Me habían dicho que una guerra permanente era condición normal para todo joven italiano. En los meses siguientes descubrí que la Resistencia no era sólo un fenómeno local sino europeo. Aprendí nuevas y excitantes palabras como «*reseau*», «*maquis*», «*armée secrète*», «*Rote Kapelle*», «*gueto de Varsovia*». Vi las primeras

fotos del Holocausto y así entendí su significado antes de conocer la palabra: me di cuenta de qué habíamos sido liberados.

En Italia hoy día hay personas que se preguntan si la Resistencia tuvo un impacto militar efectivo en la guerra. Para mi generación la cuestión no tiene gran relevancia: comprendimos inmediatamente el significado moral y psicológico de la Resistencia. Era motivo de orgullo saber que nosotros, los europeos, no habíamos esperado la liberación pasivamente. Pienso que también para los jóvenes norteamericanos que derramaban su sangre por nuestra libertad no sería irrelevante saber que, detrás de las líneas, había europeos que ya estaban pagando su deuda.

En Italia hoy día hay personas que dicen que la guerra de liberación fue un trágico episodio de división, y que ahora necesitamos una reconciliación nacional. El recuerdo de aquellos años terribles debería ser reprimido. Pero la represión provoca neurosis. Si la reconciliación significa compasión y respeto hacia aquellos que combatieron su guerra de buena fe, perdonar no significa olvidar. Puedo admitir incluso que Eichmann creyera sinceramente en su misión, pero no me siento capaz de decir:

–Vale, vuelve y hazlo otra vez.

Nosotros estamos aquí para recordar lo que sucedió y para declarar solemnemente que «ellos» no deben volver a hacerlo.

Pero, ¿quiénes son ellos?

Si todavía estamos pensando en los gobiernos totalitarios que dominaron Europa antes de la segunda guerra mundial, podemos decir tranquilamente que sería difícil verlos volver de igual manera en circunstancias históricas distintas. Si el fascismo de Mussolini se fundaba en la idea de un jefe carismático, en el corporativismo, en la utopía del «destino fatal de Roma», en una voluntad imperialista de conquista nuevas tierras, en un nacionalismo exacerbado, en el ideal de toda una nación uniformada con camisa negra, en el rechazo de la democracia parlamentaria, en el anti-semitismo, entonces no tengo dificultad en admitir que Alianza Nacional es, sin duda, un partido de derechas, pero con poco que ver con el antiguo fascismo (al que sí se remitía, en cambio, su progenitor, el Movimiento Social Italiano, MSI). Por las mismas razones, aunque esté preocupado por los múltiples movimientos filonazis que están activos aquí y allá en Europa, Rusia incluida, no pienso que el nazismo, en su forma original, va a reaparecer como movimiento que involucre a toda una nación.

Sin embargo, aun pudiéndose derribar los regímenes políticos, y criticar y quitar legitimidad a las ideologías, detrás de un régimen y su ideología hay una manera de pensar y sentir, una serie de hábitos culturales, una nebulosa de instintos oscuros y pulsiones insondables. ¿Es que todavía queda otro fantasma que recorre Europa (para no hablar de otras partes del mundo)?

Ionesco dijo una vez que «sólo cuentan las palabras, lo demás es cháchara». Las costumbres lingüísticas son a menudo síntomas importantes de sentimientos sin expresar.

Permítanme preguntar entonces por qué no sólo la Resistencia sino toda la segunda guerra mundial ha sido definida, en todo el mundo, como una lucha contra el fascismo. Si vuelven a leer *Por quién doblan las campanas* de Hemingway, descubrirán que Robert Jordan identifica a sus enemigos con los fascistas, incluso cuando está pensando en falangistas españoles.

Permítanme que ceda la palabra a Franklin D. Roosevelt: «La victoria del pueblo americano y sus aliados será una victoria contra el fascismo y contra ese callejón sin salida del despotismo que el fascismo representa» (23 de septiembre de 1944).

Durante los años de McCarthy, a los norteamericanos que tomaron parte en la guerra civil española se les definía por «antifascistas prematuros», entendiéndose con ello que combatir a Hitler en los años cuarenta era un deber moral para todo buen americano, pero combatir a Franco demasiado pronto, en los años treinta, era sospechoso. ¿Por qué una expresión como *Fascist pig* la usaban los radicales norteamericanos incluso para indicar al policía que no aprobaba lo que ellos fumaban? ¿Por qué no decían: «Cerdo Caugolard», «Cerdo falangista», «Cerdo ustacha», «Cerdo Quisling», «Cerdo Ante Pavelic», «Cerdo nazi»?

Mein Kampf es el manifiesto completo de un programa político. El nazismo tenía una teoría del racismo y el arianismo, una noción precisa de la *entartete Kunst*, el «arte degenerado», una filosofía de la voluntad de potencia y del *Übermensch*. El nazismo era decididamente anti-cristiano y neopagano, con la misma claridad con la que el *Diamat* de Stalin (versión oficial del marxismo soviético) era a todas luces materialista y ateo. Si por totalitarismo se entiende un régimen que subordina todos los actos individuales al estado y su ideología, entonces nazismo y estalinismo eran regímenes totalitarios.

El fascismo fue sin duda una dictadura, mas no cabalmente totalitaria, no tanto por su tibieza como por la debilidad filosófica de su ideología. Al contrario de lo que suele pensarse, el fascismo italiano no tenía filosofía propia. El artículo sobre el fascismo firmado por Mussolini para la Enciclopedia Treccani lo escribió o fundamentalmente lo inspiró Giovanni Gentile, mas reflejaba una noción hegeliana tardía del «estado ético y absoluto» que Mussolini nunca realizó del todo. Mussolini no tenía una filosofía: tenía sólo una retórica. Empezó como ateo militante, para luego firmar el concordato con la Iglesia y simpatizar con los obispos que bendijeran banderines fascistas. En sus primeros años anti-clericales, según una leyenda plausible, le pidió una vez a Dios que lo fulminase en el sitio con tal de probar su existencia. Dios estaba distraído, es evidente.

En sus discursos de años posteriores, Mussolini citó siempre el nombre de Dios y no desdeñó hacerse llamar «el hombre de la Providencia». Se puede decir que el fascismo italiano fue la primera dictadura de derechas que dominó un país europeo, y que todos los movimientos análogos encontraron más tarde una especie de arquetipo común en el régimen de Mussolini. El fascismo italiano fue el primero en crear una liturgia militar, un *folklore* e, incluso, una forma de vestir, con la que tuvo mayor éxito en el extranjero que Armani, Benetton o Versace. Sólo en los años treinta hicieron su aparición movimientos fascistas en Inglaterra, con Mosley, y en Letonia, Estonia, Lituania, Polonia, Hungría, Rumanía, Bulgaria, Grecia, Yugoslavia, España, Portugal, Noruega e incluso en América del Sur, para no hablar de Alemania. Fue el fascismo italiano el que convenció a muchos líderes liberales europeos de que el nuevo régimen estaba llevando a cabo interesantes reformas sociales, capaces de ofrecer una alternativa moderadamente revolucionaria a la amenaza comunista.

Aun así, la prioridad histórica no me parece razón suficiente para explicar por qué la palabra «fascismo» se convirtió en una sinécdoque, en una denominación *pars pro toto* para movimientos totalitarios diferentes. No vale decir que el fascismo contenía en sí todos los elementos de los totalitarismos sucesivos, digamos que «en estado quintaesencial». Al contrario, el fascismo no poseía ninguna quintaesencia, y ni tan siquiera una sola esencia. El fascismo era un totalitarismo *fuzzy* (término usado actualmente en Lógica para indicar conjuntos «difuminados», cuyos contornos son imprecisos). No era una ideología monolítica sino, más bien, un *collage* de diferentes ideas políticas y filosóficas, una colmena de contradicciones. ¿Se puede concebir acaso un movimiento totalitario que consiga aunar monarquía y revolución, ejército real y milicia personal de Mussolini, privilegios concedidos a la Iglesia y educación estatal que exalta la violencia, control absoluto y mercado libre? El partido fascista nació proclamando su nuevo orden revolucionario, pero lo financiaban los latifundistas más conservadores, que esperaban una contrarrevolución. El fascismo de los primeros tiempos era republicano y sobrevivió veinte años proclamando su lealtad a la familia real, permitiéndole a un «*duce*» que saliera adelante del brazo de un «rey», al que ofreció incluso el título de «emperador». Pero cuando, en 1943, el rey relevó a Mussolini, el partido volvió a aparecer dos meses más tarde, con la ayuda de los alemanes, bajo la bandera de una república «social», reciclando su vieja partitura revolucionaria, enriquecida por acentuaciones casi jacobinas.

Hubo una sola arquitectura nazi y un solo arte nazi. Si el arquitecto nazi fue Albert Speer, no hubo para Mies van der Rohe. De la misma manera, bajo Stalin, si Lamarin tenía razón, no habría sitio para Darwin. Por el contrario, hubo arquitectos fascistas, sin duda, pero junto a sus seudocoliseos surgieron también nuevos edificios inspirados en el moderno racionalismo de Gropius.

No hubo un Zdanov fascista. En Italia hubo dos importantes premios artísticos: el Premio Cremona, controlado por un fascista inculto y fanático como Farinacci, que promovía un arte propagandístico (me acuerdo de cuadros con títulos como «Escuchando por la radio un discurso del *Duce*» o «Estados mentales creados por el fascismo»); y el Premio Bérgamo, patrocinado por un fascista culto y razonablemente tolerante como Bottai, que protegía el arte por el arte y las nuevas experiencias del arte vanguardista, que en Alemania fueron proscritas por corruptas y criptocomunistas, contrarias al *Kitsch* nibelungo –único admitido.

El poeta nacional era D´Annunzio, un *dandy* que en Alemania o en Rusia mandarían al paredón. Se lo elevó al rango de Vate del régimen por su nacionalismo y su culto al heroísmo (al que habría que añadir fuertes dosis de decadentismo francés).

Tomemos el futurismo. Habría debido considerarse un ejemplo de *entartete Kunst*, igual que el expresionismo, el cubismo, el surrealismo. Pero los primeros futuristas italianos eran nacionalistas, por razones estéticas favorecieron la participación de Italia en la primera guerra mundial, celebraron la velocidad, lo violento, el riesgo, y, de alguna manera, esto pareció cercano al culto fascista de la juventud. Cuando el fascismo se identificó con el Imperio Romano y descubrió las tradiciones rurales, Marinetti (que proclamaba más bello un automóvil que la Victoria de Samotracia, y quería incluso matar el claro de luna) fue nombrado miembro de la Academia de Italia, que trataba el claro de luna con gran respeto.

Muchos de los futuros partisanos, y de los futuros intelectuales del Partido Comunista, fueron educados por el GUF, asociación fascista de estudiantes universitarios, que debía ser cuna de la nueva cultura fascista. Estos clubes se convirtieron en una especie de olla intelectual, donde las ideas circulaban sin ningún control ideológico real, no tanto porque los hombres de partido fueran tolerantes sino porque muy pocos poseían los instrumentos intelectuales para controlarlas.

En el transcurso de aquellos veinte años, la poesía de los herméticos representó una reacción al estilo pomposo del régimen: a estos poetas se les permitió elaborar su protesta literaria dentro de una torre de marfil. El sentir de los herméticos era exactamente lo contrario al culto fascista del optimismo y el heroísmo. El régimen toleraba este disentimiento evidente, aunque socialmente imperceptible, porque no le prestaba suficiente atención a jerigonza tan oscura.

Esto no significa que el fascismo italiano fue tolerante. A Gramsci lo metieron en la cárcel hasta su muerte; Matteotti y los hermanos Rosselli fueron asesinados; la prensa libre suprimida, los sindicatos desmantelados, los disidentes políticos confinados en islas remotas; el poder legislativo convertido en mera ficción y el ejecutivo (que controlaba al judicial, así como a los medios de comunicación) emanó directamente las nuevas leyes, entre las cuales se cuenta también la de defensa de la raza (apoyo formal italiano al Holocausto).

La imagen incoherente que acabo de describir no se debió a la tolerancia: era un ejemplo de descoyuntamiento político e ideológico. Pero era un «descoyuntamiento organizado», una confusión estructurada. El fascismo filosóficamente era desvincijado, pero desde el punto de vista emotivo estaba ensamblado firmemente en algunos arquetipos.

Y llegamos al segundo punto de mi tesis. Hubo un solo nazismo, y no podemos llamar «nazismo» al falangismo hipercatólico de la España de Franco, puesto que el nazismo es fundamentalmente pagano, politeísta y anti-cristiano, o no es nazismo. Al contrario, se puede jugar al fascismo de muchas maneras, y el nombre del juego no cambia. Le sucede a la noción de «fascismo» lo que, según Wittgenstein, acontece con la noción de «juego». Un juego puede ser competitivo o no, puede interesar a una o más personas, puede requerir alguna habilidad particular o ninguna, puede poner dinero en el platillo o no. Los juegos son una serie de actividades diferentes que muestran sólo un cierto «parecido de familia».

1 2 3 4
abc bcd cde def

Supongamos que exista una serie de grupos políticos. El grupo 1 se caracteriza por los aspectos *abc*, el grupo 2 por *bcd*, etc. 2 se parece a 1 en tanto comparten dos

aspectos. 3 se parece a 2, y 4 se parece a 3 por la misma razón. Nótese que 3 también se parece a 1 (tienen en común el aspecto c). El caso más curioso es el de 4, obviamente parecido a 3 y a 2, pero sin ninguna característica en común con 1. Sin embargo, en razón de la serie ininterrumpida de parecidos decrecientes entre 1 y 4, sigue habiendo, por una especie de transitividad ilusoria, un aire de familia entre 1 y 4.

El término «fascismo» se adapta a todo porque es posible eliminar de un régimen fascista uno o más aspectos, y siempre podremos reconocerlo como fascista. Quítenle al fascismo el imperialismo y obtendrán a Franco o Salazar; quítenle el colonialismo y obtendrán el fascismo balcánico. Añádanle al fascismo italiano un anti-capitalismo radical (que nunca fascinó a Mussolini) y obtendrán a Ezra Pound. Añádanle el culto de la mitología celta y el misticismo del Grial (completamente ajeno al fascismo oficial) y obtendrán uno de los gurús fascistas más respetados: Julius Evola.

A pesar de esta confusión, considero que es posible indicar una lista de características típicas de lo que me gustaría denominar «Ur-Fascismo», o «fascismo eterno». Tales características no pueden quedar encuadradas en un sistema; muchas se contradicen entre sí, y son típicas de otras formas de despotismo o fanatismo, pero basta con que una de ellas esté presente para hacer coagular una nebulosa fascista.

1. La primera característica de un Ur-fascismo es el *culto de la tradición*. El tradicionalismo es más antiguo que el fascismo. No fue típico sólo del pensamiento contrarrevolucionario católico posterior a la Revolución Francesa, sino que nació en la edad helenística tardía como reacción al racionalismo griego clásico.

En la cuenca del Mediterráneo, los pueblos de religiones diferentes (aceptadas todas con indulgencia por el Olimpo romano) empezaron a soñar con una revelación recibida en el alba de la historia humana. Esta revelación habría permanecido durante mucho tiempo bajo el velo de lenguas ya olvidadas. Estaría encomendada a los jeroglíficos egipcios, a las runas de los celtas, a los textos sagrados, aún desconocidos, de las religiones asiáticas.

Esta nueva cultura habría de ser *sincrética*. «Sincretismo» no es sólo, como indican los diccionarios, la combinación de formas diferentes de creencias o prácticas. Una combinación de ese tipo *debe tolerar las contradicciones*. Todos los mensajes originales contienen un germen de sabiduría y, cuando parecen decir cosas diferentes o incompatibles, lo hacen sólo porque todos aluden, alegóricamente, a alguna verdad primitiva.

Como consecuencia, *ya no puede haber avance del saber*. La verdad ya fue anunciada de una vez por todas, y lo único que podemos hacer es seguir interpretando su oscuro mensaje. Es suficiente mirar la cartilla de cualquier movimiento fascista para encontrar a los principales pensadores tradicionalistas. La *gnosis* nazi se alimentó de elementos tradicionalistas, sincretistas, ocultos. La fuente teórica más importante de la nueva derecha italiana, Julius Evola, mezclaba el Grial con los Protocolos de los Ancianos de Sión, la alquimia con el Sacro Imperio Romano. El hecho mismo de que, para demostrar su apertura mental, una parte de la derecha italiana ampliara recientemente su cartilla juntando a De Maistre, Guénon y Gramsci es una prueba fehaciente de sincretismo.

Si curiosean en los estantes que en las librerías americanas llevan la indicación *New Age*, encontrarán incluso a San Agustín, el cual, por lo que me parece, no era fascista. Pero el hecho mismo de juntar a San Agustín con Stonhenge, es un síntoma de Ur-Fascismo.

2. El tradicionalismo implica *el rechazo del modernismo*. Tanto los fascistas como los nazis adoraron la tecnología, mientras que los pensadores tradicionalistas suelen rechazar la tecnología como negación de los valores espirituales tradicionales. Sin embargo, a pesar de que el nazismo estuviera orgulloso de sus logros industriales, su aplauso a la modernidad era solo el aspecto superficial de una ideología basada en la «sangre» y la «tierra» (*Blut und Boden*). El rechazo del mundo moderno se camuflaba como condena de la forma de vida capitalista, pero concernía principalmente a la repulsa del espíritu de 1789 (o de 1776, obviamente). La Ilustración, la edad de la Razón, se ven como el principio de la depravación moderna. En este sentido, el Ur-Fascismo puede definirse como «irracionalismo».

3. El irracionalismo depende también del culto de *la acción por la acción*. La acción es bella de por sí y, por lo tanto, debe actuarse antes de, y sin reflexión alguna. Pensar es una forma de castración. Por eso *la cultura es sospechosa* en la medida en que se identifica con actitudes críticas. Desde la declaración atribuida a Goebbels («Cuando oigo la palabra *cultura*, echo mano a la pistola») hasta el uso frecuente de expresiones como «cerdos intelectuales», «estudiante cabrón, trabaja de peón», «muera la inteligencia», «universidad, guarida de comunistas», la sospecha hacia el mundo intelectual ha sido siempre un síntoma de Ur-Fascismo. El mayor empeño de los intelectuales fascistas oficiales consistía en acusar a la cultura moderna y a la *intelligentsia* liberal de haber abandonado los valores tradicionales.

4. Ninguna forma de sincretismo puede aceptar el pensamiento crítico. El espíritu crítico opera distinciones, y distinguir es señal de modernidad. En la cultura moderna, la comunidad científica entiende el desacuerdo como instrumento de progreso de los conocimientos. Para el Ur-Fascismo, *el desacuerdo es traición*.

5. El desacuerdo es, además, un signo de diversidad. El Ur-Fascismo crece y busca consenso explotando y exacerbando el natural *miedo a la diferencia*. El primer llamamiento de un movimiento fascista, o prematuramente fascista, es contra los intrusos. El Ur-Fascismo es, pues, racista por definición.

6. El Ur-Fascismo surge de la frustración individual o social. Esto explica por qué una de las características típicas de los fascismos históricos ha sido *el llamamiento a las clases medias frustradas*, desazonadas por alguna crisis económica o humillación política, asustadas por la presión de grupos sociales subalternos. En nuestra época, en la que los antiguos «proletarios» se convierten en pequeña burguesía (y los lumpen se autoexcluyen de la escena política), el fascismo ha de encontrar su público en esta nueva mayoría.

7. A los que carecen de una identidad social cualquiera, el Ur-fascismo les dice que su único privilegio es el más vulgar de todos, haber nacido en el mismo país. Este es el origen del «nacionalismo». Además, los únicos que pueden ofrecer una identidad a la nación son los enemigos. De esta forma, en la raíz de la sicología Ur-fascista está *la obsesión por el complot*, posiblemente internacional. Los secuaces deben sentirse asediados. La manera más fácil de hacer que asome un complot es apelar a la *xenofobia*. Ahora bien, el complot debe surgir también del interior: los judíos suelen ser el objetivo mejor, puesto que presentan la ventaja de estar al mismo tiempo dentro y fuera. En América, el último ejemplo de la obsesión del complot está representado por el libro *The New World Order*, de Pat Robertson.

8. Los secuaces deben sentirse humillados por la riqueza ostentada y la fuerza del enemigo. De niño, me enseñaban que los ingleses eran el «pueblo de las cinco comidas»: comían más a menudo que los italianos, pobres pero sobrios. Los judíos son ricos y se ayudan entre sí gracias a una red secreta de asistencia recíproca. Los secuaces, con todo, deberán estar convencidos de que pueden derrotar al enemigo. Así, gracias a un continuo salto de registro retórico, *los enemigos son simultáneamente demasiado fuertes y demasiado débiles*. Los fascismos están condenados a perder sus guerras porque son incapaces constitucionalmente de valorar con objetividad la fuerza del enemigo.

9. Para el Ur-Fascismo no hay lucha por la vida, sino más bien «vida para la lucha». *El pacifismo es entonces colusión con el enemigo*; el pacifismo es malo porque *la vida es una guerra permanente*. Esto, sin embargo, lleva consigo un complejo de Armagedón: dado que el enemigo debe y puede ser derrotados, tendrá que haber una batalla final, tras la cual el movimiento obtendrá el control del mundo. Semejante *solución final* implica una sucesiva Era de Paz, una Edad de Oro que contradice el principio de guerra permanente. Ningún líder fascista ha conseguido resolver jamás tal contradicción.

10. El elitismo es un aspecto típico de toda ideología reaccionaria, en tanto fundamentalmente aristocrático. En el curso de la historia, todo elitismo aristocrático y militarista ha implicado el *desprecio por los débiles*. El Ur-Fascismo no puede evitar predicar un «elitismo popular». Cada ciudadano pertenece al mejor pueblo del mundo, los miembros del partido son los ciudadanos mejores, cada ciudadano puede (o

debería) convertirse en miembro del partido. Pero no puede haber patricios sin plebeyos. El líder, que sabe perfectamente que su poder no lo ha obtenido por mandato sino que lo ha conquistado por la fuerza, sabe también que su fuerza se basa en la debilidad de las masas, tan débiles que necesitan y merecen a un «dominador». Puesto que el grupo está organizado jerárquicamente (según modelo militar), todo líder subordinado desprecia a sus subalternos, y ellos a su vez desprecian a sus inferiores. Todo esto refuerza el sentido de un elitismo de masa.

11. En esta perspectiva, *cada uno está educado para convertirse en héroe*. En todas las mitologías, el «héroe» es un ser excepcional, pero en la ideología Ur-Fascista el heroísmo es la norma. Este culto al heroísmo se vincula estrechamente con el *culto a la muerte*: no es una coincidencia que el lema de los falangistas era «¡Viva la muerte!» A la gente normal se le dice que la muerte es enojosa, pero que hay que encararla con dignidad; a los creyentes se les dice que es una forma dolorosa de alcanzar la felicidad sobrenatural. El héroe Ur-Fascista, en cambio, aspira a la muerte, anunciada como la mejor recompensa de una vida heroica. El héroe Ur-Fascista está impaciente por morir, y en su impaciencia, hay que decirlo todo, más a menudo consigue hacer que mueran los demás.

12. Puesto que tanto la guerra permanente como el heroísmo son juegos difíciles de jugar, el Ur-Fascista transfiere su voluntad de poder a cuestiones sexuales. Éste es el origen del machismo (que implica desdén hacia las mujeres y una condena intolerante de costumbres sexuales no conformistas, desde la castidad hasta la homosexualidad). Y dado que el sexo es también un juego difícil de jugar, el héroe Ur-Fascista jugará con las armas, que son su *Erzatz* fálico: sus juegos de guerra se deben a una *invidia penis* permanente.

13. El Ur-Fascismo se basa en un «populismo cualitativo». En una democracia los ciudadanos gozan de derechos individuales, pero el conjunto de los ciudadanos sólo está dotado de un impacto político desde el punto de vista cuantitativo (se siguen las decisiones de la mayoría). Para el Ur-Fascismo los individuos como tales no tienen derecho, y el «pueblo» se concibe como una cualidad, una entidad monolítica que expresa la «voluntad común». Puesto que ninguna cantidad de seres humanos puede poseer una voluntad común, el líder pretende ser su intérprete. Habiendo perdido su poder de mandato, los ciudadanos no actúan, son llamados sólo *pars pro toto* a desempeñar el papel de pueblo. El pueblo, de esta forma, es sólo una ficción teatral. Para poner un buen ejemplo de populismo cualitativo, ya no necesitamos Piazza Venezia o el estadio de Nuremberg. En nuestro futuro se perfila un *populismo cualitativo Televisión o Internet*, en el que la respuesta emotiva de un grupo seleccionado de ciudadanos puede ser presentada o aceptada como la «voz del pueblo». En razón de su populismo cualitativo, el Ur-Fascismo *debe oponerse a los «podridos» gobiernos parlamentarios*. Una de las primeras frases pronunciadas por Mussolini en el parlamento italiano fue: «Hubiera podido transformar esta aula sorda y gris en un *vivaque* para mis manípulos». De hecho, encontró inmediatamente un alojamiento mejor para sus manípulos, pero poco después liquidó el parlamento. Cada vez que un político arroja dudas sobre la legitimidad del parlamento porque no representa ya la «voz del pueblo», podemos percibir olor de Ur-Fascismo.

14. *El Ur-Fascismo habla «neohabla»*. La «neohabla» fue inventada por Orwell en 1984, como lengua oficial del Ingsoc, el socialismo inglés, pero elementos de Ur-Fascismo son comunes a formas diversas de dictadura. Todos los textos escolares nazis o fascistas se basaban en un léxico pobre y una sintaxis elemental, con la finalidad de limitar los instrumentos para el razonamiento complejo y crítico. Mas debemos estar preparados para identificar otras formas de neohabla, incluso cuando adopten la forma inocente de un popular *reality show*.

Después de haber indicado los posibles arquetipos del Ur-Fascismo, concédame concluir. La mañana del 27 de julio de 1943 me dijeron que, según los partes leídos por radio, el fascismo había caído y Mussolini estaba arrestado. Mi madre me mandó a comprar el periódico. Fui al quiosco más cercano y vi que los periódicos estaban pero los nombres eran distintos. Además, tras una breve ojeada a los titulares, me di cuenta de que cada periódico decía cosas diferentes. Compré uno al azar y leí un mensaje

impreso en la primera página, firmado por cinco o seis partidos políticos, como Democracia Cristiana, Partido Comunista, Partido Socialista, Partido de Acción, Partido Liberal. Hasta aquel momento yo creía que había un solo partido por cada país y que en Italia sólo existía el Partido Nacional Fascista. Estaba descubriendo que en mi país podía haber diferentes partidos al mismo tiempo. No sólo esto: puesto que yo era un chico listo, me di cuenta enseguida de que era imposible que tantos partidos surgieran de un día para otro. Comprendí, así, que ya existían como organizaciones clandestinas.

El mensaje celebraba el final de la dictadura y el regreso de la libertad: libertad de palabra, de prensa, de asociación política. Estas palabras, «libertad», «dictadura» – Dios mío– era la primera vez en mi vida que las leía. En virtud de estas nuevas palabras yo había renacido como hombre libre occidental.

Debemos prestar atención a que el sentido de estas palabras no vuelva a olvidarse. El Ur-Fascismo está aún a nuestro alrededor, a veces con trajes de civil. Sería muy cómodo, para nosotros, que alguien se asomara a la escena del mundo y dijese: «¡Quiero volver abrir Auschwitz, quiero que las camisas negras vuelvan a desfilar solemnemente por las plazas italianas!» Por desgracia, la vida no es tan fácil. El Ur-Fascismo puede volver todavía con las apariencias más inocentes. Nuestro deber es desenmascararlo y apuntar con el índice sobre cada una de sus nuevas formas, cada día, en cada parte del mundo. Vuelvo a dar la palabra a Roosevelt: «Me atrevo a afirmar que si la democracia americana deja de progresar como una fuerza viva, intentando mejorar día y noche con medios pacíficos las condiciones de nuestros ciudadanos, la fuerza del fascismo crecerá en nuestro país» (4 de noviembre de 1938). Libertad y liberación son tareas que no acaban nunca. Sea éste nuestro lema: «No olvidemos».

Y permítanme que acabe con un poema de Franco Fortini:

*En la baranda del puente
Las cabezas de los ahorcados
En el agua de la fuente
Las babas de los ahorcados*

*En las losas de la feria
Las uñas de los fusilados
En la hierba seca de la pradera
Los dientes de los fusilados*

*Morder el aire morder las piedras
Nuestra carne no es ya de hombres
Morder el aire morder las piedras
Nuestro corazón no es ya de hombres*

*Mas nosotros leímos los ojos de los muertos
Y en la tierra haremos la libertad
Mas apretaron los puños de los muertos
La justicia que se hará.*

[VOLVER A SUMARIO](#)

[VOLVER A SUMARIO](#)

Re(L)atar cabos sueltos

Lizabel Mónica

Una advertencia acerca de estas líneas: no deben ser tomadas *en serio*, mucho menos en su tarea de presentar el texto arqueológico que las sigue. No se trata de una broma, recordemos la lectura "moderna" del *Locus Solus* de Raymond Roussel y sus todavía patéticos usos..., no se quiere tomar el pelo al lector: pretendemos justamente evitar que este caiga en sus propias trampas de "verdad" vs. "equivocación". Hablamos de *hacer* equívocos, con toda la astucia literaria que esto requiere. Y estas líneas serán tomadas, en todo caso, en cuanto a su naturaleza más intrínseca: la de manipulación, ficcionaje y simulacro que lleva todo discurso.

No tengo intención alguna, tampoco, de regodearme en mitos de carácter lingüístico-sociológicos, ni en contextos nacionaleros; no leerán ustedes al botijuelita de raíces culturales en la media página que me propongo.

Se trata, en el fragmento seleccionado, de la lectura de *un estado de referente (aquello de que se habla) que resulta de efectuar procedimientos de establecerla [la realidad] definidos por un protocolo unánimemente aceptado y de la posibilidad que cualquiera tiene de recomenzar esa realización tantas veces como desee (Lyotard).*

Pero también del fracaso de la representación, a la vez que de la pérdida de las identidades (Deleuze).

Un registrar los cabos sueltos inenarrados, reemprender la risilla enfermiza de aquel que, acosado por los discursos sistematizadores, fuga con la destreza esquizofrénica de no reconocerse en el espacio en que se encuentra. Se trata por tanto de dicho desencuentro. De re(L)atar los cabos sueltos para subir a la carroza –hoy plaza pública de afectados rituales hieráticos–, sosteniendo dos máscaras en cada mano como quien sabe dónde le aprieta el zapato y que no por venir del monte es montuno.

He aquí una ración de nacioncita, señores. Sentémonos a la mesa sin ceremonias.

[VOLVER A SUMARIO](#)

EL VICIO DE LA DROGA EN CUBA

José Sobrado López

Fragmento de:

El vicio de la droga en Cuba, José Sobrado López.

2da. edición aumentada, Editorial Guerrero, S.A.,

La Habana, Cuba, 1943.

En el marihuanero, en particular, es donde podemos apreciar un vocabulario jergal en el que no sólo han influido las características psicológicas, antropológicas y lexicografías, unido a la forma en que se practica el vicio, sino que también es menester aclarar que la mayoría de las palabras tienen procedencia arrabalera, de la Argentina, de las películas y tangos gauchos, así como del caló español propios de las prisiones, del ñañiguismo y mucho, por demás, de fraseología popular y dicharachera.

Refiriéndonos a ese citado proceder arrabalero, traemos un hecho muy simpático que viene a corroborar la influencia de las películas y música argentinas. En cierta esquina de la ciudad de La Habana, cita obligada de un numeroso grupo de viciosos, pudimos apreciar en un modesto y típico "puesto de fritas", la siguiente inscripción:

"CHE MALEVO... VOS SOS EL REY DEL MALEVAJE"

El Otario y la churraca
el gaucho y el compadrón
el reo y la garufa
todos traen al pibe
a las fritas del campeón.
La papusa, la bacana
la pebeta y la mina
todos vienen a comer
del malevo la vitamina.

El contenido de este anuncio, es la prueba más evidente y palpable de la influencia del ambiente captado del bajo fondo argentino, arraigado en el comerciante propietario del establecimiento, quien a juicio nuestro es un adicto de la marihuana.

Antes de entrar de lleno en el conocimiento del Argot o Jerga del Marihuanero, quiero señalar cuál es la influencia ejercida en la mentalidad del vicioso con la reproducción rimada que su autor dio en llamar poesía, dedicada, en las que representa la idea obsesiva, fija, del "grifo" que la compuso elucubraciones del delirio a mi persona, y que por lo tanto, cuando se hallaba en pleno "vacilón", es decir: bajo la sobreexcitación nerviosa producida por las sucesivas "cachadas" que le había dado en el "bonche" a un "prajo vareta".

¡POR TI, MARIHUANA!

**En la noche del "truco" cuando "vacilaba"
la "jara" venía en mi dirección
por causa del "tono" la "jara" me "manga"
con dos "prajos" varetas del fenomenón.**

**Si el gallego Sobrado la "jara" dejase
y comprendiera este "vacilón"
por culpa de una "lea" ingrata y esquiva
estoy padeciendo en esta prisión.**

**Yo a usted le juro gallego Sobrado
no "diñarle" más a los "prajos vareta"
de esa "malayerba" que es la Marihuana
y que ahora me tiene detrás de la "reja".**

Esta composición delirante, producida en plena excitación galopante de la imaginación creadora, es un dato importante de carácter psicopatológico digno de que en él se fije la atención de algún psiquiatra y estudie científicamente entre nosotros los efectos de la Marihuana sobre las facultades psíquicas de los marihuanómanos.

Y al igual que la anterior, esta otra, que llegó a mi poder en forma anónima, muestra algo de lo que es capaz la Marihuana:

**Mozo tráigame un "pito"
a ver si el humo me hace olvidar.
Salí a la calle desesperado
buscando loco al expendedor
para comprarle un par de "pichones"
para más tarde yo "vacilar".**

**Llegué a la esquina, estaba Sobrado
junto a Amadito que es "chivatón".
Mozo, no triga el "pito"
me andan buscando para "diñarme"
pero ese gusto no se lo doy
hay que matarme para "chuparme"
porque al "talego" ahora no voy.**

Y ahora, a continuación, la "Jerga" del marihuanómano cubano, en la que brindaron su aporte, conocimiento y competencia los detectives de la Policía Secreta Nacional, señores Virgilio Montero y Francisco Gómez.

Yerba, rabo de vaca, mota: Voces con que se designa la Marihuana en rama.
Grifo o marihuana: Vicioso o fumador de dicha yerba.
Un narra: Chino toxicómano, no vicioso de Marihuana.
Jibarito: De la canción portorriqueña de mismo nombre: Expendedor.
Fraio, pito, pichón, fusil: Cigarro de Marihuana.
Cachada: Fumada.
Fu: Cigarro de picadura de tabaco.
Diñame un praio: Dame un cigarro de marihuana.
Diñame un fu: Dame un cigarro de picadura de tabaco.
Chiva, chivato, chivatón: Confidente.
Cafe: Voz de alerta, advirtiendo la proximidad de personas sospechosas.
El acoy: Palabra para indicar de terminada persona.
Pato: Individuo invertido.
Fulastre: Equivale a malo o de mala calidad.
Tabaco: Cigarro de marihuana grueso.
Bonche: Reunión de viciosos.
Llave, barín, el fenate, baretoso: Equivale a bueno.
Rancho grande: El vivac o la cárcel.
Lo chuparon: Lo aprehendieron.
Jamar: Conocer.
Chamuyar: Hablar o conversar.
Chivateada: Se dice a la policía cuando está recelosa o tiene alguna confidencia.
La porto de la baretosa: Que trae cigarrillos de buena calidad.
Estar en el duro: Expendedor en pasivo.
La jara lo mangó: La policía lo detuvo.
Nos están orillando: La policía nos está vigilando.
Ayúdame a vivir: Pásame el cigarrillo.
Descanso retribuido: Estar preso.
De temporada en el hotel: Recluido en el Hospital del Mariel.
Un fista: Vicioso que trata de no aparentarlo.
Bombalay: Pepillo que rehuye fumar la marihuana porque le da carácter de hombre.
No me hagas esa heridita che, que estoy en carne: No me propongas cigarrillos que no tengo dinero.
No le detalles al acoy que se posó en tu mu, que es chiva: No le vendas al que está a tu lado, que es confidente.
No te me caigas: No te niegues. No tanquees.
Juega nobleza baturra: Esquiva a la policía.
Pancho: Palabra con que se designa a cualquier individuo en un reclusorio.
Filar: Observar. Vigilar.
Diñar la pasta: Entregar el dinero.
De loca juventud: Vicioso convertido en picador.
Fu Man Chu: Carente de dinero.
Punto: Vicioso componente de un bonche.
La jara: La Policía.

El jara, el soche o el picadillo: Voces equivalente a policía.
Vacilón, papi, tono: Embriaguez de marihuana.
Chicharra: Colilla del cigarro de Marihuana, muy estimada por sus efectos narcóticos, por ir reconcentrando los principios activos.
El soche está verreado: La policía se ha dado cuenta.
La jugada está tanqueada en la esquina: Los cigarrillos están ocultos en la esquina.
No me hagas esa heridita che, que se me cierra en falso: No me engañes compadre, que me perjudicas.
Ese truco no lo muerde la jara: Ese engaño no lo sorprende la policía.
El punto es muy magay: El vicioso es inexperto.
Ponte duro pa la lea: Enardécete fumando para visitar la hembra.
Sóbala como es; hasta fuerate: Fuma el cigarro hasta que se acabe.
Mangalo con quillo: Coge el cigarrillo con disimulo.
Noche de ronda: Noche de juerga.
El jibarito se metió a chuchero: El expendedor se metió a chulo.
Estar en el tono: Estar bajo los efectos de la Marihuana.
Echame un galón: Dame un cigarrillo.
Ponte duro pal fenomenón: Prepárate para la fiesta.
El punto es chiva, tanquéalo: El Individuo es chiva, esquivalo.
No chamuyen alto: No hablen en voz alta.
Pitar: Huir. Espantar el mulo.
Hasta novecientos: Hasta luego.
Compenetrarse: Desear adquirir el cigarrillo aportando dinero.
Racha: Temporada.
El saino butin: Mujer de curvas pronunciadas. Nalgas exuberantes.
Hacha y machete: Vicioso picador que nunca compra.
Chas, chas: Simulador sonido al chasquido de las tijeras, equivalente a poner fin a un asunto. "Cortar". "Darle tijeras".
Balcones de lea: los senos de la mujer.
Socaires chéveres: Ojos lindos.
Pastora: Dinero, "guano".
Campanéalo: Chequéalo. Vigílalo.
Achanto: Me siento. Me planto.
Encamo: Ver.
Puente de plata: Se dice del policía que encubre inconscientemente al expendedor.
Un pollo: Jovencita hermosa de poca edad.
La mulañé está barín: La mulata está buena, hermosa.
El niche: El negro.
Burda: Paquete de varios cigarros.

[VOLVER A SUMARIO](#)

LA DEMOCRACIA COMO PROMESA

Jacques Derrida

Tomado de: *A democracia é uma promessa*, entrevista de Elena Fernández con Jacques Derrida, publicada en *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12/10/1994, pp. 9-10. La entrevista fue concedida en Lisboa, durante el primer Encuentro del Parlamento Internacional de los Escritores, a finales de septiembre de 1994, donde –según expuso Derrida como vicepresidente– ante «el miedo a que se nos quiera reducir al silencio», se trata de inventar «un nuevo espacio en la historia y en el mundo».

¿Qué hace un filósofo en el Parlamento de los Escritores?

No participo sólo como filósofo en el Parlamento. Sin duda soy un filósofo, mi profesión es enseñar Filosofía, pero mis intereses también se extienden a otras áreas, como la escritura literaria, los *media*, el espacio público o la vida cultural en general. Por otro lado, lo que durante mucho tiempo me interesó en tanto que filósofo es aquello que generalmente se denomina *deconstrucción*, lo que significa un conjunto de cuestiones en el ámbito de la filosofía, acerca de su historia y de su origen. Y para formular tales cuestiones se requiere una formación filosófica, aunque también hay que situarse en un lugar que casi no es el filosófico, toda vez que los problemas *deconstructivos* se despliegan en un terreno relativamente exterior al de la filosofía. Estoy en el Parlamento como filósofo pero también como escritor, como ciudadano y como persona que participa en la vida político-cultural a lo largo del mundo. Tengo, sin embargo, que asumir en el interior del Parlamento mi cultura filosófica o mi interés por la filosofía. El propio Parlamento propuso cuestiones de filosofía política: ¿qué es un ciudadano?, ¿qué es un Estado?, ¿qué es la técnica?, ¿qué es la lengua?, ¿qué es la palabra? Y seguramente todos los miembros del Parlamento, ante unas cuestiones provistas de dimensión filosófica, tuvieron que hacer un verdadero esfuerzo filosófico.

En su libro Du droit a la philosophie se manifiesta en contra del enclaustramiento o la circunscripción de la filosofía. ¿Percibe la filosofía como una posibilidad de actuar y de transformar las cosas? ¿Cómo comparte la «deconstrucción» esa idea general de filosofía?

La deconstrucción comprende muchos aspectos y dimensiones, pero desde el punto de vista de su pregunta realizar un trabajo deconstructivo afecta no sólo a los conceptos filosóficos sino también a las propias instituciones filosóficas, dado que también deconstruye las instituciones, las estructuras sociales de enseñanza y de investigación. El libro que cita protesta contra las limitaciones institucionales en el aprendizaje de la filosofía. En el ámbito francés, por ejemplo, se enseña Filosofía en la secundaria y nunca antes de una determinada edad. Por añadidura, su enseñanza entre otras disciplinas del ámbito académico es insuficiente. Un conjunto de personas creamos, en 1974, el Grupo de Investigación sobre la Enseñanza de la Filosofía (GREPH) que discute de forma práctica y teórica, al mismo tiempo, las limitaciones del

universo académico con el objetivo de transformar la situación de la formación filosófica en Francia. Se trataba de un trabajo político y filosófico sobre las instituciones: era una tarea deconstructiva.

La deconstrucción se presenta, entonces, como un ejercicio crítico, como una acción. Mientras que, en los Estados Unidos, es cada vez más usada como un método. ¿No supone esto la cristalización de la antítesis de lo que pretende ser la deconstrucción?

Sí. Varias veces he insistido en que la deconstrucción no debe reducirse a un método, a una técnica con sus reglas y sus recetas. Cada vez que esto ocurre surge una faz negativa que personalmente critico o denuncio. Ello no significa que se necesite prohibir todo tipo de enseñanza de la deconstrucción que emplee técnicas, como las tareas escolares, de modo que pueda ser aprendida, comprendida, leída y practicada. Existe un método, pero esto no es necesariamente el peligro. Afirmar que en los Estados Unidos la deconstrucción se transformó en un método supone generalizar algo que no es tan sencillo como parece. En varios sitios sufrió este efecto escolástico, transformándose en una especie de instrumento de aplicación mecánica; sin embargo, creo que la deconstrucción no puede reducirse a esos casos. Si fuese posible describir el complicado universo americano, captaríamos cómo la deconstrucción se modifica en consonancia con el lugar de que se trate. En algunas partes se percibe una apropiación transformadora, que inscribe la deconstrucción en nuevos campos que le son ajenos, como el derecho, la economía, la contabilidad, la empresa. Existen efectos negativos, aunque también hay transformaciones enriquecedoras que impiden que la deconstrucción adquiera esa arteriosclerosis metodológica que describió.

En la rueda de prensa, indicó que la deconstrucción no era simplemente una crítica, sino que es la justicia misma, y que ello era debido al ser posible una deconstrucción del derecho, a través de algo que, sin ser el derecho, solicitaba esa deconstrucción. ¿Qué es ese algo que fuerza la deconstrucción de las cosas?

Es lo otro; si podemos decirlo en una palabra es lo otro. Lo que llamo justicia es el peso de lo otro, que dicta mi ley y me hace responsable, me hace responder al otro, obligándome a hablarle. Así que es el diálogo con el otro, el respeto a la singularidad y la alteridad del otro lo que me empuja, siempre de una forma continua e inadecuada, a intentar ser justo con el otro (o conmigo mismo como otro). En consecuencia, me mueve no sólo a formular cuestiones sino para afirmar el sí que se presupone en todas las interrogantes. La pregunta no es la última palabra del pensamiento, tras ser dirigida a alguien o al serme dirigida. Supone una afirmación –sí–, que no es positiva ni negativa, ni es un testimonio o declaración. Este sí consiste en comprometerse en oír al otro o hablar con él, es un sí más viejo que la propia pregunta, un sí que se presenta como una afirmación originaria sin la cual no es posible la deconstrucción.

En consecuencia, ¿estamos hablando de libertad?

Sí. Podemos llamarlo libertad, siempre que no se confunda con el concepto vulgar de libertad subjetiva. Pero existe ahí un momento de libertad.

Libertad, justicia, origen: ¿no son categorías metafísicas tradicionales?

No necesariamente. Ese puede ser el nombre de categorías metafísicas. Pero no hay categorías metafísicas en sí, sino que hay discursos...

Pero los discursos se sirven de categorías para elaborarse...

Hay un discurso metafísico sobre la justicia, sobre la libertad, y existe una forma de pensar la justicia que no es necesariamente metafísica. No hay conceptos que sean en sí mismos metafísicos o no metafísicos.

Cuando hablo de metafísica quiero decir la «tradición metafísica». ¿Todavía podemos operar con estas categorías filosóficas?

Pienso que la palabra justicia está aún viva, es operacional, siempre que se capte en determinado discurso. Pero no digo nada al pronunciar únicamente la palabra «justicia». Si me remito, por ejemplo, a mi libro *Políticas de la amistad*, lo que intento ahí es percibir ciertas facetas de Marx, comprender la palabra justicia en un sentido que espero que no sea vacío o sin valor, aunque éste dependa de la forma en que reinscribimos la palabra en nuestro discurso.

Entonces, ¿qué sería la justicia?

Es una relación que respeta la alteridad del otro y responde al otro, a partir del hecho de pensar que el otro es otro. Y no me parece poco este hecho: que el otro no es reducible a mí ni a mí mismo, lo que demuestra que hay una justicia irreductible a su representación jurídica o moral. Hay una larga historia del concepto griego de *díke* de sus interpretaciones. En algunos textos míos recorro otros muchos de Heidegger, Aristóteles o Nietzsche sobre la justicia, para sugerir que ésta no se reduce a la representación jurídica que le demos; y otro tanto sucede con las ideas de distribución, proporción y adecuación. La justicia es algo interior a la justicia, de dentro (*dedans*), por eso no se reduce a la readecuación entre una falta y una condena. No es reducible, no es calculable, por oposición al Derecho: calcula con ese incalculable que es lo otro. No debemos pensar acaso en este otro como algo inefable; pues es preciso tener en cuenta el cálculo de manera que logremos contar mejor con lo incalculable. No quiero decir que sea preciso hacer estallar al Derecho para poder situarnos en la vida; lo que se requiere es transformarlo de modo que sea lo más justo posible. Y por esta razón existe una historia del Derecho, una historia política, y el concepto de derechos humanos...

Por eso existe un Parlamento de los Escritores.

Por ejemplo.

En la rueda de prensa, señaló que la palabra «parlamento» evocaba una solemnidad democrática, la de un lugar que surge ante la necesidad de crear un espacio público abierto y de discusión. ¿Nos enfrentamos con una época en la que es preciso crear una estructura, dentro de las existentes, para poder hablar?

Por eso se requiere volver a pensar (ya lo dije varias veces en el Parlamento) sobre el concepto actual de espacio público. El Parlamento, que no se instala en el espacio público, debe intentar pensar en la transformación que está ocurriendo, bien de la tecnología y los *media* o de otros factores, en el concepto de realidad del espacio público. Es preciso, por tanto, repensar sobre la democracia, una de las formas de tratar el espacio público, y sobre la

palabra, el hecho de dirigirme libremente al otro, una de las condiciones del espacio público, que es lo que significa la palabra «parlamento».

¿Ello supone que conceptos democráticos como el de «parlamento» ya no se refieren a la situación presente y que usamos conceptos vacíos con respecto a su sentido originario?

No. Lo que quería decir con la palabra «parlamento», en el caso particular del Parlamento Internacional de los Escritores, es que se pide prestada a una tradición –a saber, el espacio de discusión, de deliberación democrática–, aunque, al mismo tiempo, cobra un sentido nuevo, a partir del momento en que existió el Parlamento Internacional de los Escritores... La palabra recibe la tradición pero la transforma.

Acaso podamos inferir la existencia de una democracia, cuando hablamos de espacio público y de parlamento. Así en el estado «espectacular-integrado» de Guy Debord, ¿podemos hablar de democracia?

No. Es preciso transformarla. Creo que actualmente no hay democracia. Pero ella no existe nunca en el presente. Es un concepto que lleva consigo una promesa, y en ningún caso es tan determinante como lo es una cosa presente. Cada vez que se afirma que «la democracia existe», puede ser cierto o falso. La democracia no se adecua, no puede adecuarse, en el presente, a su concepto.

¿Por qué?

Desde luego, porque es una promesa, y entonces no puede ser sometida a cálculo, ni ser objeto de un juicio del saber que lo determine. Por otro lado, sería una cosa, aunque, partiendo de la libertad y del respeto a la singularidad del otro, el reto para la democracia es justamente no ser una cosa, sustancia y objeto. De ahí se deduce que no puede ser objeto de un juicio que lo predetermine. «La democracia que ha de venir», decimos siempre, y no «la democracia actual», que es inexistente. Esa promesa es lo que determina, por ejemplo, una institución como el Parlamento de los Escritores. Lo que no significa que la democracia vaya a estar presente mañana. Es algo que siempre está por venir.

Si no existe democracia y si es una promesa, ¿qué trabajo puede realizar la filosofía y la deconstrucción sobre la realidad?

Tenemos un poco de democracia, disponemos de una tradición y una idea de democracia. Cuando afirmo que nunca estuvo presente, actual y adecuadamente, ello no significa que no exista democracia. Hay una tendencia, signos, movimientos que sobresalen o dependen de la democracia. La palabra democracia no cayó del cielo. Tiene un sentido griego, tiene un sentido tomado de la historia, hubo revoluciones –lo que en absoluto es poco–, aunque esa palabra, actualmente, no corresponde a una situación plena y adecuada.

¿Es preciso transformar la realidad, es preciso «golpear» la realidad?

No existe acontecimiento sin un golpe (*coup*). Un acontecimiento es algo que debe sorprender e interrumpir. Si no hay un corte (*coupe*) no hay decisión, y a partir de ese momento lo que aparece es el despliegue de un programa.

Para que exista un acontecimiento es preciso que sea como un golpe, una interrupción, y que venga alguien a inscribirse y a marcar ese corte.

En Du droit a la philosophie escribió sobre la autonomía de la filosofía con respecto a toda finalidad externa, aunque al mismo tiempo abogaba por una filosofía crítica y activa. ¿Cómo es posible realizar este trabajo si tenemos unas instituciones mediadoras, si es preciso crear un parlamento; en suma, si no podemos actuar directamente sobre las cosas?

Pero la propia institución está hecha de un golpe y es un golpe: instituir cualquier cosa es lo que queda de una iniciativa absoluta (*un coup*). Cuando se funda una institución se produce un acontecimiento que se prende en el pasado, que lo interroga, pero que, al mismo tiempo, inventa algo. Por lo demás, una institución no es una cosa. En su interior hay formas en conflicto que trabajan, y en la historia de la institución no existe sólo cierta conservación: cada momento institucional debe ser una refundación.

Comentó antes que no es suficiente ya el espacio público, ¿por qué el espacio público o el espacio de las instituciones ya no es satisfactorio?

Las instituciones no satisfacen porque son efectos de la censura, excluyen a las personas y las reducen al silencio. Por eso es preciso transformarlas.

¿Cómo?

¡Por favor! Consagro varias páginas y miles de minutos al día a esta cuestión. La transformación es diferente dependiendo del país y de la sociedad en cuestión; la situación francesa no es similar a la portuguesa, y es preciso tenerlo en cuenta. No puedo dar una receta general; supongo que debe darse el máximo de oportunidades al trabajo filosófico, lo que equivale a conocer la historia del país, la historia de su cultura y filosofía. Resulta complejo.

Entonces, ¿es posible transformar las instituciones a partir del pensamiento?

El pensamiento no es la palabra de la palabra. La palabra es pública, y todas las transformaciones políticas pasan por la palabra. ¿Conoce algún cambio político que no haya pasado por la palabra?

¿Qué podemos esperar de la deconstrucción o de la filosofía en general?

No puedo afirmar que la deconstrucción sea filosofía, como tampoco puedo decir que no lo sea. La deconstrucción mantiene con la filosofía una relación muy complicada que, al mismo tiempo, es de pertenencia y de herencia, de ruptura y de dislocación. De ahí que suponga una explicación con la filosofía. Ello implica que la deconstrucción interioriza la filosofía, a la vez que es una manera de hacer filosofía y no otra cosa. Hay aquí dos gestos que se entrelazan, uno muy filosófico y otro que no llamaré anti-filosófico pero sí afilosófico. Si tiene un origen consiste en esta dualidad. La deconstrucción es muy filosófica y no es filosófica, y cuando digo esto no es para abusar de cierto virtuosismo sino porque es así.

¿Y la deconstrucción puede actuar sobre la realidad?

Espero que sea así. Heidegger sostiene que pensar es una *Handlung*, una acción. El pensamiento actúa si no lo reducimos a una mera representación

especulativa. El pensamiento y también la palabra –esta última preformativa y, por tanto, transformadora–. Nunca opuse el pensamiento a la acción; y la distinción entre *theoría* y *praxis* es tardía... El pensamiento es un acto, lo que no quiere decir que este acto sea eficaz en el sentido de que, si yo quiero mover una silla, pienso: pensar en ella no basta, eso recibe el nombre de animismo. Pero no hay acción, sea política, científica o técnica sin pensamiento. Eso no es idealismo, y es difícil dar una respuesta aquí.

¿Y qué cabe esperar de la filosofía con respecto a este problema?

No es posible esperar una respuesta de la filosofía, si por respuesta se entiende una solución o una receta de la cual los filósofos afirmen: «¡esta es la verdad, esto es lo que se requiere hacer!».

En el mundo de hoy, ¿qué lugar le corresponde entonces a la filosofía? ¿Qué le va a suceder a la filosofía?

La filosofía se transforma desde siempre, y va a continuar transformándose. Actualmente, después de cincuenta años en vías de una mudanza radical, se halla mucho más cerca de su fin... Con todo, la cultura no está finalizando. Pueden suceder muchas cosas en la filosofía. La deconstrucción es una de ellas.

[VOLVER A SUMARIO](#)

[VOLVER A SUMARIO](#)

Tres Poemas

Lizabel Mónica

Nadurria

**enumerar
palabrería deficiente**

destinaciones, ocupaciones, fluctuaciones

ditrería ana(I) ción

**conversación de paquete cuadrado o disuelto a confluencias
en coqueta**

**—esto es mueble para dormitorio—
labios de seguimiento:**

“la-na-ción”

**insustituible ciudad de nada-nadería-nadurria
mi ciudad**

inerte/silenciada

**yo ciudad,
ungüento**

Político

**“me duelen”, chilla cuando se inclina y baja la cabeza para
mascullar a las casas de maternidad suspendiendo un dedillo
índice y flaco sobre una mierda de perro**

Sordo pájaro

**no permitas, que sordo
pá jaro silencio
pi cotee
pa ra
nos
extraer
de epidermis**

insectos

**—gritando; ruidos en ciudad
de fondo**

**hemos expues-
to ante
Ustedes las razo-
nes que
nos movieron
a volar
La Asocia
ción de
Protección a los Peces**

**—silencio
de fondo;**

**cuchicheo;
no permitas, que el sordo
pájaro silencio
picotee
nos
para
extraer
de epidermis**

los piojos

**—gritando; ruidos-ciudad
de fondo**

**hemos expues-
to ante
Ustedes las razo-
nes que
nos movieron a volar**

[VOLVER A SUMARIO](#)

EL CONCEPTO DE FICCIÓN

Juan José Saer

Nunca sabremos cómo fue James Joyce. De Gorman a Ellmann, sus biógrafos oficiales, el progreso principal es únicamente estilístico: lo que el primero nos trasmite con vehemencia, el segundo lo hace asumiendo un tono objetivo y circunspecto, lo que confiere a su relato una ilusión más grande de verdad. Pero tanto las fuentes del primero como las del segundo –entrevistas y cartas– son por lo menos inseguras, y recuerdan el testimonio del «hombre que vio al hombre que vio al oso», con el agravante de que para la más fantasiosa de las dos biografías, la de Gorman, el informante principal fue el oso en persona. Aparte de las de este último, es obvio que ni la escrupulosidad ni la honestidad de los informantes pueden ser puestas en duda, y que nuestro interés debe orientarse hacia cuestiones teóricas y metodológicas.

En este orden de cosas, la objetividad ellmaniana, tan celebrada, va cediendo paso, a medida que avanzamos en la lectura, a la impresión un poco desagradable de que el biógrafo, sin habérselo propuesto, va entrando en el aura del biografiado, asumiendo sus puntos de vista y confundándose paulatinamente con su subjetividad. La impresión desagradable se transforma en un verdadero malestar en la sección 1932-1935, que, en gran parte, se ocupa del episodio más doloroso de la vida de Joyce, la enfermedad mental de Lucía. Echando por la borda su objetividad, Ellmann, con argumentos enfáticos y confusos, que mezclan de manera imprudente los aspectos psiquiátricos y literarios del problema, parece aceptar la pretensión demencial de Joyce de que únicamente él es capaz de curar a su hija. Cuando se trata de meros acontecimientos exteriores y anecdóticos, no pocas veces secundarios, la biografía puede mantener su objetividad, pero apenas pasa al campo interpretativo el rigor vacila, y lo problemático del objeto contamina la metodología. La primera exigencia de la biografía, la veracidad, atributo pretendidamente científico, no es otra cosa que el supuesto retórico de un género literario, no menos convencional que las tres unidades de la tragedia clásica, o el desenmascaramiento del asesino en las últimas páginas de la novela policial.

El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios, es la verdad como objetivo unívoco del texto y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece, cuando se trata del género biográfico o autobiográfico, una discusión minuciosa. Lo mismo podemos decir del género, tan de moda en la actualidad, llamado, con certidumbre excesiva, *non-fiction*: su especificidad se basa en la exclusión de todo rastro ficticio, pero esa exclusión no es de por sí garantía de veracidad. Aun cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos –lo que no siempre es así– sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal. Estas dificultades, familiares en lógica y ampliamente debatidas en el campo de las

ciencias humanas, no parecen preocupar a los practicantes felices de la *non-fiction*. Las ventajas innegables de una vida mundana como la de Truman Capote no deben hacernos olvidar que una proposición, por no ser ficticia, no es automáticamente verdadera.

Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral. Aun con la mejor buena voluntad, aceptando esa jerarquía y atribuyendo a la verdad el campo de la realidad objetiva y a la ficción la dudosa expresión de lo subjetivo, persistirá siempre el problema principal, es decir la indeterminación de que sufren no la ficción subjetiva, relegada al terreno de lo inútil y caprichoso, sino la supuesta verdad objetiva y los géneros que pretenden representarla. Puesto que autobiografía, biografía, y todo lo que puede entrar en la categoría de *non-fiction*, la multitud de géneros que vuelven la espalda a la ficción, han decidido representar la supuesta verdad objetiva, son ellos quienes deben suministrar las pruebas de su eficacia. Esta obligación no es fácil de cumplir: todo lo que es verificable en este tipo de relatos es en general anecdótico y secundario, pero la credibilidad del relato y su razón de ser peligran si el autor abandona el plano de lo verificable.

La ficción, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas. Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la "verdad", sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.

La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado –fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera–, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. Esa mezcla, ostentada sólo en cierto tipo de ficciones hasta convertirse en un aspecto determinante de su organización, como podría ser el caso de algunos cuentos de Borges o de algunas novelas de Thomas Bernhard, está sin embargo presente en mayor o menor medida en toda ficción, de Homero a Beckett. La paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad. La masa fangosa de lo empírico y de lo imaginario, que otros tienen la ilusión de fraccionar a *piacere* en rebanadas de verdad y falsedad, no le deja, al autor de ficciones, más que una posibilidad: sumergirse en ella. De ahí tal vez la frase de Wolfgang Kayser: "No basta con sentirse atraído por ese acto; también hay que tener el coraje de llevarlo a cabo".

Pero la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual

ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata. Este es el punto esencial de todo el problema, y hay que tenerlo siempre presente, si se quiere evitar la confusión de géneros. La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso. Su identidad total con lo que trata podría tal vez resumirse en la frase de Goethe que aparece en el artículo ya citado de Kayser ("¿Quién cuenta una novela?"): "La Novela es una epopeya subjetiva en la que el autor pide permiso para tratar el universo a su manera; el único problema consiste en saber si tiene o no una manera; el resto viene por añadidura". Esta descripción, que no proviene de la pluma de un formalista militante ni de un vanguardista anacrónico, equidista con idéntica independencia de lo verdadero y de lo falso.

Para aclarar estas cuestiones, podríamos tomar como ejemplo algunos escritores contemporáneos. No seamos modestos: pongamos a Solienitsin como paradigma de lo verdadero. La Verdad-Por-Fin-Proferida que trasunta sus relatos, si no cabe duda que requería ser dicha, ¿qué necesidad tiene de valerse de la ficción? ¿Para qué novelar algo de lo que ya se sabe todo antes de tomar la pluma? Nada obliga, si se conoce ya la verdad, y si se ha tomado su partido, a pasar por la ficción. Empleadas de esa manera, verdad y ficción se relativizan mutuamente: la ficción se vuelve un esqueleto reseco, mil veces pelado y vuelto a recubrir con la carnadura relativa de las diferentes verdades que van sustituyéndose unas a otras. Los mismos principios son el fundamento de otra estética, el realismo socialista, que la concepción narrativa de Solienitsin contribuye a perpetuar. Solienitsin difiere con la literatura oficial del estalinismo en su concepción de la verdad, pero coincide con ella en la de la ficción como sirvienta de la ideología. Para su tarea, sin duda necesaria, informes y documentos hubiesen bastado. Lo que debemos exigir de empresas como la suya, es un afincamiento decidido y vigilante en el campo de lo verificable. Sus incursiones estéticas y su gusto por la profecía se revelan a simple vista de lo más superfluos. Y por otro lado, no basta con dejarse la barba para lograr una restauración dostoyevskiana.

Con Umberto Eco, las amas de casa del mundo entero han comprendido que no corren ningún peligro: el hombre es medievalista, semiólogo, profesor, versado en lógica, en informática, en filología. Este armamento pesado, al servicio de "lo verdadero", las hubiese espantado, cosa que Eco, como un mercenario que cambia de campo en medio de la batalla, ha sabido evitar gracias a su instinto de conservación, poniéndolo al servicio de "lo falso". Puesto que lo dice este profesor eminente, piensan los ejecutivos que leen sus novelas entre dos aeropuertos, no es necesario creer en ellas ya que pertenecen, por su naturaleza misma, al campo de lo falso: su lectura es un pasatiempo fugitivo que no dejará ninguna huella, un cosquilleo superficial en el que el saber del autor se ha puesto al servicio de un objeto fútil, construido con ingeniosidad gracias a un *ars combinatoria*. En este sentido, y sólo en éste, Eco es el opuesto simétrico de Solienitsin: a la gran revelación que propone Solienitsin, Eco responde que no hay nada nuevo bajo el sol. Lo antiguo y lo moderno se confunden, la novela policial se traslada a la edad media, que a su vez es metáfora del presente, y la historia cobra sentido gracias a un complot organizado. (Ante Eco, me viene espontáneamente al espíritu una frase de Barrés: "*Rien ne déforme plus l'histoire que d'y chercher un plan concerté*".) Su interpretación de la historia está puesta de manera ostentosa para no ser creída. El artificio, que suplanta al arte, es exhibido continuamente de modo tal que no subsista ninguna ambigüedad.

La falsedad esencial del género novelesco autoriza a Eco no solamente la apología de lo falso a lo cual, puesto que vivimos en un sistema

democrático, tiene todo el derecho, sino también a la falsificación. Por ejemplo, poner a Borges como bibliotecario en "El nombre de la rosa" (título por otra parte marcadamente borgeano), es no solamente un homenaje o un recurso intertextual, sino también una tentativa de filiación. Pero Borges – numerosos textos suyos lo prueban –, a diferencia de Eco y de Solienitsin, no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción. Si llama "Ficciones" a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas.

Otra falsificación notoria de Eco es atribuir a Proust un interés desmedido por los folletines. En esto hay algo que salta a la vista: subrayar el gusto de Proust por los folletines es un recurso teatral de Eco para justificar sus propias novelas, como esos candidatos dudosos que, para ganar una elección local, simulan tener el apoyo del presidente de la república. Es una observación sin ningún valor teórico o literario, tan intrascendente desde ese punto de vista como el hecho, universalmente conocido, de que a Proust le gustaban las *madeleines*. Es significativo en cambio que Eco no haya escrito que a Agatha Christie o a Somerset Maugham les gustaban los folletines, y con razón, porque si pone de testigo a Proust para exaltar los folletines es justamente porque escribió "*A la recherche du temps perdu*". Es detrás de la *Recherche* que Eco pretende ampararse, no del supuesto gusto de Proust por los folletines. Basta con leer una novela de Eco o de Somerset Maugham para saber que a sus autores les gustan los folletines. Y para convencerse de que a Proust no le gustaban tanto, la lectura de la *Recherche* es más que suficiente.

Mi objetivo no es juzgar moralmente y mucho menos condenar, pero aun en la más salvaje economía de mercado, el cliente tiene derecho a saber lo que compra. Incluso la ley, tan distraída en otras ocasiones, es intratable en lo que se refiere a la composición del producto. Por eso, no podemos ignorar que en las grandes ficciones de nuestro tiempo, y quizás de todos los tiempos, está presente ese entrecruzamiento crítico entre verdad y falsedad, esa tensión íntima y decisiva, no exenta ni de comicidad ni de gravedad, como el orden central de todas ellas, a veces en tanto que tema explícito y a veces como fundamento implícito de su estructura. El fin de la ficción no es expedirse en ese conflicto sino hacer de él su materia, modelándola "a su manera". La afirmación y la negación le son igualmente extrañas, y su especie tiene más afinidades con el objeto que con el discurso. Ni "El Quijote", ni "Tristram Shandy", ni "Madame Bovary", ni "El Castillo" pontifican sobre una supuesta realidad anterior a su concreción textual, pero tampoco se resignan a la función de entretenimiento o de artificio: aunque se afirmen como ficciones, quieren sin embargo ser tomadas al pie de la letra. La pretensión puede parecer ilegítima, incluso escandalosa, tanto a los profetas de la verdad como a los nihilistas de lo falso, identificados, dicho sea de paso, y aunque resulte paradójico, por el mismo pragmatismo, ya que es por no poseer el convencimiento de los primeros que los segundos, privados de toda verdad afirmativa, se abandonan, eufóricos, a lo falso. Desde ese punto de vista la exigencia de la ficción puede ser juzgada exorbitante, y sin embargo todos sabemos que es justamente por haberse puesto al margen de lo verificable que Cervantes, Sterne, Flaubert o Kafka nos parecen enteramente dignos de crédito.

A causa de este aspecto principalísimo del relato ficticio, y a causa también de sus intenciones, de su resolución práctica, de la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una

antropología especulativa. Quizás –no me atrevo a afirmarlo– esta manera de concebirla podría neutralizar tantos reduccionismos que, a partir del siglo pasado, se obstinan en asediarla. Entendida así, la ficción sería capaz no de ignorarlos, sino de asimilarlos, incorporándolos a su propia esencia y despojándolos de sus pretensiones de absoluto. Pero el tema es arduo, y conviene dejarlo para otra vez.

[VOLVER A SUMARIO](#)

VERDE Y NEGRO

Juan José Saer

(Cuento publicado en *Unidad de lugar*, Editorial Galerna,
Buenos Aires, Argentina 1967)

a Raúl Beceyro

Palabra de honor, no la había visto en la perra vida. Eran la como la una y media de la mañana, en pleno enero, y como el Gallego cierra el café a la una en punto, sea invierno o verano, yo me iba para mi casa, con las manos metidas en los bolsillos del pantalón, caminando despacio y silbando bajito bajo los árboles. Era sábado, y al otro día no laburaba. La mina arrimó el Falcon al cordón de la vereda y empezó a andar a la par mía, en segunda. Cómo habré ido de distraído que anduvimos así cosa de treinta metros y ella tuvo que frenar y llamarme en voz alta para que me diera vuelta. Lo primero que se me cruzó por la cabeza era que se había confundido, así que me quedé parado en medio de la vereda y ella tuvo que volverme a llamar. No sé qué cara habré puesto, pero ella se reía.

–¿A mí, señora? –le digo, arrimándome.

–Sí –dice ella–. ¿No sabe dónde se puede comprar un paquete de americanos?

Se había inclinado sobre la ventanilla, pero yo no podía verla bien debido a la sombra de los árboles. Los ojos le echaban unas chispas amarillas, como los de un gato; se reía tanto que pensé que había alguno con ella en el auto y estaban tratando de agarrarme para la farra. Me incliné.

–¿Americanos? ¿Cigarrillos americanos?

–Sí –dijo la mina. Por la voz, le di unos treinta años.

El Gallego sabe tener importados de contrabando, una o dos cajas guardadas en el dormitorio. Si uno de nosotros se quiere tirar una cana al aire, se lo dice y el Gallego le contesta en voz baja que vuelva a los quince minutos.

–De aquí a tres cuadras hay un bar –le dije–. Sabe tener de vez en cuando. Tiene que ir hasta Crespo y la Avenida. ¿Conoce?

–Más o menos –dijo.

Me preguntó si estaba muy apurado y si quería acompañarla. "Zápate, pensé; una jovata alzada que quiere cargarme en el coche para tirarse conmigo en una zanja cualquiera". El corazón me empezó a golpear fuerte dentro del pecho. Pero después pensé que si por casualidad el Gallego no había cerrado todavía y me veía aparecer con semejante mina en un bote como el que manejaba, bajándome a comprar cigarrillos americanos, todo el barrio iba a decir al otro día que yo estaba dándome a la mala vida y que estaba por dejar de laburar para hacerme cafisio. Para colmo, en verano las viejas son capaces de amanecer sentadas en la vereda.

–Ya debe de estar cerrado –le dije, y no sé en qué otra parte puede haber.

La mina me tuteó de golpe.

–¿Tenés miedo? –dijo, riéndose.

Encendió la luz de adentro del coche.

–¿No ves que estoy sola? –dijo.

Mi viejo era del sur de Italia, y los muchachos me cargan en cuestión minas, porque dicen que yo, aparte de laburar y amarrocar para casarme, no pienso en otra cosa. Dicen que los que venimos de sicilianos tenemos la sangre caliente. No sé si será verdad, y no pude ver mi propia cara, pero por la risa de ella me di cuenta de que con uno solo de los muchachos que hubiese estado presente, en lo del Gallego me habrían agarrado de punto para toda la vida.

Era rubia y tostada y llena por todas partes, que parecía una estrella de cine. "No me lo van a creer", pensé. "No me lo van a creer cuando se los cuente". Sentí calor en los brazos, en las piernas y en el estómago. Tragué saliva y me incliné más y ella me dio lugar para que me apoyara en el marco de la ventanilla. Tenía un vestido verde ajustado y alzado tan arriba de las rodillas, seguro que para manejar más cómoda, que poco más y le veo hasta el apellido. ¡Hay que ver cómo son las minas de ahora! ¡Y pensar que la hermana de uno es capaz de andar en semejante pomada, y uno ni siquiera enterarse!

-No -le dije-, qué voy a tener miedo. ¿Miedo de qué?

-Y, no sé -dijo ella-. Como no querés acompañarme...

A las minas hay que hacerlas desear; cuando uno más se hace el desentendido, a ellas más les gusta la pierna, sobre todo si se avivan de que uno es piola. Ahí no más la traté de vos.

-¿Acompañarte adónde? -le dije.

-No te hagás el gil -me dijo ella, sonriendo. Después se puso seria-. Ando buscando gente para ir a una fiesta.

Cosa curiosa: se reía con la mitad de la cara, con la boca nada más, porque los ojos amarillos no parecían ni verme cuando se topaban conmigo.

-No estoy vestido -le dije.

Ahí sí me miró fijo, a los ojos.

-Subí -me dijo.

Abrí la puerta, despacio, mirándola; ella se corrió al volante, y yo me senté sobre el tapizado rojo protegido con una funda de nailon. Pensé que ver la vida desde un bote así, siempre, es algo que debe reconciliarlo a uno con todo: con la mala sangre del laburo, los gobiernos de porquería y lo traicionera que es la mujer. Le puse la mano sobre la gamba mientras lo pensaba: tenía la carne dura, caliente, musculosa, y yo sentía los músculos contraerse cuando apretaba el acelerador. "No me lo van a creer cuando se los cuente", pensé, y como vi que la mina me daba calce me apreté contra ella y le puse la mano en el hombro.

-¿Dónde es la fiesta? -le pregunté.

-En mi casa -dijo vigilando el camino, sin mirarme.

Doblamos en la primera esquina y empezamos a correr en dirección a la Avenida. Dejamos atrás las calles oscuras y arboladas, y a las dos cuadras nos topamos con la Avenida iluminada con la luz blanca de las lámparas a gas de mercurio. Había bailes por todas partes, se ve, porque los coches corrían en todas direcciones y mucha gente bien vestida andaba en grupos por las veredas, hombres de traje azul o blanco o en mangas de camisa, y mujeres con vestidos floreados. De golpe me acordé que en Gimnasia y Esgrima estaban D'Arienzo y Varela-Vareleta, y por un momento me dio bronca que se me hubiese pasado, pero cuando sentí la gamba de la mina moviéndose contra la mía para aplicar el freno, pensé: "Pobres de ellos". El Falcon entró en la Avenida y empezó a correr hacia el norte.

-Separate un poco hasta que pasemos la Avenida -me dijo la mina.

Íbamos a noventa por la Avenida por lo menos. Se ve que a la mina le gustaba correr, cosa que no me gustó ni medio, porque había mucho tráfico a esa hora, y la Avenida no es para levantar tanta velocidad. Cuando la Avenida se acabó, doblamos por una calle oscura, llena de árboles, y la mina aminoró la

marcha, para cuidar los elásticos por cuestión del empedrado. Yo volví a juntarme con ella y ella se rió. Se dejó besar el cuello y me pidió un cigarrillo.

-Fumo negros -le dije.

-No importa -dijo ella.

Le puse el Particular con filtro en los labios y se lo encendí con la carucita. La llama le iluminó los ojos amarillos, que miraban fija la calle adelante, como si no la vieran. La luz de los faros hacía brillar las hojas de los paraísos. No se veía un alma por la zona. Cuando le toqué otra vez la pierna me pareció demasiado dura, como si fuera de piedra maciza, y ya no estaba caliente. No voy a decir que estaba fría, la verdad, pero le noté algo raro. A la mitad de la cuadra, en la calle oscura, aplicó los frenos y paró el coche al lado del cordón. La casa era chiquita y el frente bastante parecido al de mi casa, con una ventana a cada lado de la puerta. De una de las ventanas salían unos listones de luz a través de las persianas que apenas se alcanzaban a distinguir. La mina apagó todas las luces del auto y se echó contra el respaldo del asiento, suspirando y dándole dos o tres pitadas al cigarrillo. Después tiró el pucho a la vereda.

-Llegamos -dijo.

A mí me la iba hacer tragar, de que con semejante bote iba a vivir ahí. Era un bulín, clavado, pero no se lo dije, porque me fui al bofe enseguida, y ella me dejó hacer. Estuvimos como cinco minutos a los manotazos, y me dejó cancha libre; pero no sé, había algo que no funcionaba, me daba la impresión de que con todo, ella seguía mirando la calle por arriba de mi cabeza con sus ojos amarillos. Después me acarició y me dijo despacito:

-Vení, vamos a bajar. No hagás ruido.

Bajamos, y ella cerró la puerta sin hacer ruido. La puerta de calle del bulín estaba sin llave y el umbral estaba negro, no se veía nada. Al fondo nomás se alcanzaba a distinguir una lucecita, reflejo de la luz encendida de alguno de los cuartos, la que se veía desde la calle, seguro. Por un momento tuve miedo de que estuviera esperándome alguno para amasijarme, pero después pensé que una mina que aparecía en un Falcon no podía traer malas intenciones. Enseguida se me borraron los pensamientos, porque la cosa me agarró la mano, se apoyó en la pared y me apretó contra ella, cerrando la puerta de calle. Me empezó a pedir que le dijera cosas, y yo le dije "corazón", o "tesoro", o algo así; pero ella me dijo con una especie de furia, sacudiendo la cabeza, que no era eso lo que quería escuchar, sino algo diferente. Era feo lo que quería, la verdad; para qué vamos a decir una cosa por otra. Y cuando empecé a decírselas -uno pierde la cabeza en esos casos, queda como ciego y hace lo que le piden- me pidió que se las dijera más fuerte. Yo estaba casi gritándoselas cuando ella dejó de escucharme, me agarró de la manga de la camisa y caminando rápido, casi corriendo, me arrastró hasta el dormitorio, que era la pieza que estaba con la luz encendida.

No había más que la cama de dos plazas y una silla. Me dio la impresión de que no había un mueble más en toda la casa. Con ese coche, y un bulín tan desprovisto. Pensé que no le interesaba más que la cama y una silla cualquiera para dejar la ropa. Se desnudó rápido, y yo también. Nos metimos en la cama. Al inclinarme sobre la mina pensé que si no la hubiese encontrado en la vereda de mi barrio, en ese momento estaría durmiendo en mi cama, hecho una piedra, como muerto, porque yo nunca sueño. Quién la había hecho doblar por esa esquina, y quién me había hecho a mí ir al bar del Gallego, y quién me había hecho retirarme a la hora que me retiré para que ella me encontrara caminando despacio bajo los árboles, es algo que siempre pienso y nunca digo, para que no me tomen para la farra. Ahí nomás me le afirmé y empecé a serruchar y ella me fue respondiendo con todo, cada vez más. Las minas se

ablandan a medida que el asunto empieza a avanzar; tienen varias marchas, como el Falcon: pasan de la primera a la segunda, y después a la tercera, y hasta a la cuarta, para la marcha de carretera. Uno, en cambio, se larga en primera y a toda velocidad, y a la mitad del camino queda fundido.

Algo siguió funcionando dentro de ella después que yo terminé, porque todo el cuerpo se le puso duro y áspero como un tablón de madera y cerró los ojos, y agarrándome los hombros me apretó tan fuerte que al otro día cuando desperté en mi casa todavía sentía un ardor, y mirándome en el espejo vi que tenía todo colorado. Después la mina se aflojó y se puso a llorar bajito. Lloró sin decir palabra durante un rato y después empezó a hablar. "Siempre lo mismo", pensé. "Primero te hacen hacer cualquier locura, y después que te sacaron el jugo como a una naranja, se ponen a llorar".

–¿Qué me hacés hacer? –dijo la mina, llorando bajito–. ¿Hasta cuándo vamos a seguir haciéndolo? ¿Todo esto en nombre del amor? ¿Para no separarnos? Es insoportable.

Lloraba y sacudía la cabeza contra la almohada húmeda. Insoportable. Insoportable –decía, mirando siempre fijo por encima de mi cabeza con sus ojos amarillos.

Yo no le dije nada, porque si uno se pone a discutir con una mina en esa situación, seguro que la mina termina cargándole el muerto. "Me he hecho llamar puta para vos en el umbral", dijo la mina. Ahí empezó a pegar un alarido que cortó por la mitad, como si se ahogara, y siguió llorando. No tuve tiempo de pensar nada, y no por falta de voluntad, porque en el momento en que la mina dijo eso y trató de pegar el alarido, ya había empezado a trabajarme el balero y a hacerme sentir que esa mirada amarilla que la mina no parecía fijar en ninguna parte, había estado siempre fija en algo que nadie más que ella veía; tanto me trabajó el balero que estuve a punto de pensar que yo no era más que la sombra de lo que ella veía. Pero el llanto del tipo sonó atrás mío antes de que yo empezara a carburar, y ése fue el momento en que salté de la cama, desnudo como estaba: justo cuando sonó su voz, entorpecida por el llanto.

–Dios mío. Dios mío –dijo.

Estaba parado en la puerta del dormitorio, en pantalón y camisa. Se tapaba la cara con la mano, y no paraba de llorar. Pensé que era el macho o el marido y que nos había pescado con las manos en la masa, y me vi fiambre. Pero ni se fijó en mí. La mina estaba desnuda sobre la cama y lloraba mirándolo al punto que seguía con la cara tapada con la mano y no paraba de llorar. Si antes yo había sentido que era como una sombra, ahora sentía que ni eso era. "Dios mío. Dios mío", era todo lo que decía el tipo. Y la mina lo miraba fijamente y lloraba sin hablar. Cuando terminé de vestirme me acerqué a la cama.

–Señora –dije.

La mina ni me miró. Tenía los ojos amarillos clavados en el tipo y pareció no escucharme.

–¿Estás satisfecho? –dijo–. ¿Estás satisfecho?

–Amor mío –dijo el tipo, sin sacarse la mano de la cara.

Salí abrochándome el cinto y tuve que ponerme de costado para pasar por la puerta, porque el tipo ni se movió. Tenía una camisa blanca desabrochada hasta más abajo del pecho y se le veía la piel tostada. Se notaba a la legua que estaba quedándole poco pelo en la cabeza, porque eso que la mano dejaba ver encima de las cejas medias levantadas, era más alto que una frente. Parecía recién bañado, por el olor que le sentí. Para mí que había estado todo el día al sol, en el río, tanta fue la sensación de salud que me dio cuando pasé al lado de él.

Atravesé el umbral negro y salí a la calle. El Falcon estaba ahí, con las luces apagadas. Me paré un momento delante de las rayitas de luz que se colaban a la calle, y arrimando el oído a la persiana del dormitorio los oí llorar. Traté de espiar por las rendijas de la ventana, pero no vi una papa. Solamente escuché otra vez la voz de la mina, diciendo esta vez ella "Amor mío" y después cómo lloraban los dos, y después nada más. Me paré recién un par de cuadras más adelante, porque empezó a fallarme la carucita, y aunque no había viento me tuve que arrimar a la pared para poder encender el Particular con filtro que me temblaba apenas en los labios. Con el primer chorro de humo seguí caminando bajo los árboles oscuros, pero ni silbé nada, ni me puse las manos en los bolsillos del pantalón. Tenía la espalda pegada a la camisa, que estaba hecha sopa.

Cuando tiré el Particular con filtro y encendí el otro, sobre el pucho, la carucita no me falló, y llegué a la Avenida. Pensé en el bar del Gallego y en los muchachos, y en la cara que hubiesen puesto si se me hubiese dado por contárselo. Había menos gente en la Avenida, pero seguro que al terminar todos los bailes las calles iban a llenarse otra vez. Miré y vi que estaba lejos del barrio, y sintiendo en la cara un aire fresco que estaba empezando a correr, me apuré un poco, cosa de no perder el último colectivo.

[VOLVER A SUMARIO](#)

[VOLVER A SUMARIO](#)

EL DIABLO Y LA MONJA¹

Guillermo Rosales

(Del libro inédito: *El alambique mágico*)

La llamaban La Baudilia, porque era la copia femenina de su hermano, aquel célebre Baudilio Cartablanca, de larga trayectoria comunista que murió luego en Venezuela, renegado. La misma nariz de piquito, los mismos ojos botados y el mismo hablar parsimonioso y suave que escondía, o trataba de esconder, una ingenua autosuficiencia.

La conocí en casa de los Quintela, en el Reparto Apolo, y entré rápidamente en confianza con ella porque era un espíritu abierto, agresivo y una excelente narradora de historias.

Una de aquellas historias era su propia vida.

Dijo que había conocido el amor tarde, porque su hermano le espantaba los novios. Lo dijo con risa, aunque con un remoto dejo de amargura. El último de sus pretendientes había sido un muchacho de su pueblo, Consolación, que vestía muy elegante y siempre aparecía con una pucha de rosas, oliendo a perfume francés. Parecía un caballero antiguo, y su relación con ella no pasaba de un inofensivo agarrón de manos y un intercambio de canciones en voz muy baja. Este noviazgo duró tres meses, hasta el día en que Baudilio, su hermano feroz, llegó temprano de la reunión del partido y se enfrentó al muchacho con una expresión de sorna.

Era un muchacho fino. Cruzaba las piernas a la inglesa y hablaba con voz de poeta provinciano. Baudilio lo miró bien, se enteró de que era un simple poeta, le tocó los endebles músculos del brazo, y al final dijo con voz burlona:

–Así es que éste es el mariconcito que te has buscado.

Fue el final. El muchacho quiso protestar, pero no pudo. En vez de atinar a responder la insolencia con una palabra fuerte o un buen directo al mentón, salió avergonzado de la casa, con lágrimas en los ojos, y no volvió más.

–Allí decidí meterme a monja.

Lo decidió en silencio, contando con la complicidad de su madre, que era católica, apostólica y romana. Primero estuvo en un convento de la calle 23, en el corazón de La Habana, donde no se podía ver la luz del sol ni oír el canto de las golondrinas.

Hasta allí llegó su hermano Baudilio con cuatro cófrades borrachos para tratar de rescatarla e incorporarla al mundo social. No se le abrieron las puertas; no lo dejaron verla, y todo terminó en que su hermano, ahíto de ron, descargó un peine de ametralladora sobre los viejos muros del convento y se fue, echando pestes de los curas y jurando que un día volvería y la sacaría por la fuerza.

Quizás por esto la superiora del convento decidió mandar a la Baudilia a Madrid, a otro convento de la calle San Cosme y San Damián, donde se trabajaba mucho y se hablaba sólo cosas esenciales. Allí empezó

¹ Texto enviado para Cacharro(s) por la amiga Rosa Berre.

su crisis de conciencia. ¿Por qué estaba allí? ¿Por qué entregarle su vida a Dios de aquella manera tan absurda? Vivió días muy angustiosos a causa de sus inmensas dudas. Dudó de Dios, dudó de los curas y las monjas. Dudó hasta de Santa Teresita, que era su inspiración en las noches oscuras. Una de esas noches no pudo más y fue hasta el altar del convento, decidida a todo.

El altar estaba a oscuras, sólo una pequeña vela a los pies de una Santa Teresita de yeso le daba un poco de claridad al sitio.

Allí cayó desesperada frente a Cristo crucificado y dijo:

–Señor, apiádate de mí. Si eres verdad, si existes, revélate ahora mismo y dame fuerzas para seguir este destino.

Pero Dios no se reveló, ni se escuchó su voz, ni se dejaron ver luces extrañas.

Entonces se volvió a la parte más oscura de la capilla y habló así:

–Satanás, no te tengo miedo. Si tú existes de verdad, hazte carne y hueso para que yo te vea y sea tu sierva eternamente.

Pero el diablo tampoco apareció. Nada.

Al día siguiente, hizo sus bártulos, se vistió de calle y salió directamente al aeropuerto para regresar a Cuba, a su hermano, a la revolución. Esa fue su historia.

–Nada existe –nos dijo, por último, recostada a la puerta de la calle–. Dios, el diablo, todo es mentira.

Y salió. Rosa y yo nos asomamos a la ventana para verla alejarse por la calle Mariel. Llevaba una mezclilla de hombre, una camisa de estampas caribeñas que le quedaba ancha, botas de electricista, peinado de chulo francés, y su andar era agresivo y descarado como el de los guapos del barrio de Pogolotti.

Entonces, los Quintela y yo nos miramos las manos en silencio, volvimos a mirarnos las caras en silencio, y comprendimos, en silencio, lo terrible. Lo terrible y lo fino que trabaja el diablo.

[VOLVER A SUMARIO](#)

[VOLVER A SUMARIO](#)

IPATRIA, MON AMOUR

Orlando Luis Pardo Lazo

Tu n' a vu rien à Hiroshima, mon amour: rien...

HIROSHIMA, MON AMOUR.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

...ptr y y bms l mlcn y ns djbms cr sbr l mr. ptr y y bms l mlcn y ns djbms cr sbr l mur. ptr y yo bmos l mlcón y nos djbmos cr sobr l muro. Iptri y yo íbmos l mlcón y nos djbmos cr sobr l muro. Iptri y yo íbmos l mlecón y nos dejbmos cer sobre el muro. Ipatría y yo íbamos al malecón y nos dejábamos caer sobre el muro. Era 1999 y aún teníamos la esperanza de sobrevivir, de no tener que matarnos. Y escribir. En 1999 Ipatría y yo aún pensábamos en escribir. A falta de una existencia real, una vida impostada por escrito. Ante la abulia de un acto, el idilio del texto. Y esa noche por fin ocurrió. 31, diciembre, 1999: fin de año, siglo y milenio –inicio del año cero, acaso del tiempo cero. Así que fuimos hasta el malecón y nos dejamos caer sobre el muro, Ipatría y yo.

Había sido un largo invierno –desde octubre tal vez– y las calles y las personas se habían tullido aún más. Ipatría parecía muy nerviosa esa noche –también lo estaba el mar– y el perfil de La Habana en apagón se hizo cargo del resto: ése y no otro era justo el escenario que desde hacía ya tanto esperábamos Ipatría y yo.

Nunca supimos en qué tramo del muro nos acostamos (en general, nunca sabíamos nada: nuestra memoria devenida aguachurre por el eterno jaleo de la falta de información). En cualquier caso, esa noche hubiera sido muy difícil ubicarse bajo el ballet aéreo de los bombarderos –y muy fácil ser ubicados por ellos, supongo. La única coordenada cierta seguía siendo su boca –de tanto en tanto en la mía– y los espumajos rabiosos del mar a nuestras espaldas, haciéndose añicos contra el concreto antes de saltar a mi boca –de tanto en tanto en la suya. *Ipatría salobre, no me dejes de besar para exorcizar el tedio de esta guerra sin fin ni fin*, pronuncié sin mover mis labios.

La noche comenzó de la manera más sutil –aunque parezca terrible adjetivarlo así (si bien lo más terrible resulta siempre sutil). Un anciano en un biciclo de circo, en la parrilla un latón. Humeante. «¡Maní, maní...!», anunciaba a todo galillo aquel crematorio ambulante. «¡Maní, maní...!», se lamentaba a toda aceleración.

Acaso fue un bache. O una cloaca sin fondo. O un *lapsus*. O una vulgar discontinuidad del lenguaje –territorio en blanco por donde acostumbran a escapar los suicidas. No sé, no supo, aún no sabemos. Igual lo vimos rodar varios metros sobre la acera –despatarrado– y su cabeza de anciano hizo *crac* contra el paredón. Ipatría y yo temimos que aquello fuera un paripé suficiente para la muerte y, de hecho, cuando lo vimos incorporarse –tambaleándose como un bebito junto al muro– los dos supimos que aquel ya había muerto. Y que justo él había sido el primero. Y que recién llegábamos a la fecha esperada –1999, diciembre, 31. Y a la noche.

Ipatría se tapó la cara. No por miedo –supongo– sino por anular su memoria. Participar menos, desinvolucrarse: tal era nuestro himno marcial o tal vez nana fúnebre (además de escribir, escribir, escribir –no estar, sino ser por escrito). Yo me incorporé a medias. El anciano ensillaba muy orondo su biciclo aún humeante y rompió entonces pedalear marcha atrás, alejándose por

la avenida entre las luces de las ambulancias, ahora con su pregón al revés: «¡Ínam, ínam...!»), anunciaba a todo galillo en su cortejo de uno. «¡Ínam, ínam!»), se lamentaba a toda desaceleración.

Cuando por fin desapareció bajo el horizonte de asfalto, le pregunté por inercia –tal vez para nadie–: «¿oyes tú, *mon amour*, el ronco aletear de los bombarderos?»

Y a partir de este punto Ipatría no dejó de llorar, sus lágrimas filtrándose entre los dedos con que se borraba la cara. Y a partir de esa noche la pude amar: la amé como acaso alguna vez hubiera podido amarme también a mí. De tanto en tanto el odio abre grietas en blanco y es por ellas que regresamos sin habernos suicidado del todo. *Ipatría amnesia, no me beses mientras quede algún resquicio de esta paz sin fin ni fin*: pronuncié sin mover mis labios.

La luz volvió por un instante a los cables y bombillas de la ciudad cementada. Los parches de los edificios eran mayores que al atardecer (mayores incluso que el recuerdo de los edificios extraídos quirúrgicamente del paisaje). El llanto de Ipatría restalló con el fogonazo de luz. También el pelo cano y las esquiras del mar en su boca. Y sus dientes de escualo, visibles entre los dedos y labios en una mueca de horror. Rebasado el relámpago, La Habana se apagó nuevamente, y la noche fue otra vez doble sobre nuestros cuerpos tendidos con las retinas abiertas de par en par –yo sin párpados, ella sin ojos. Igual jugábamos a simular ataúdes, insomnes de remate los dos. Y confiados en que pasaría rápido aún sin saber qué pasaría rápido.

La segunda vez no fue un anciano sino un bebito, pero mutilado. Impulsaba su cuna móvil con dos muñones al codo –casi simétricos, como naturales– y al cuello portaba un cartón: *HIJOS DE LA GUERRA*. Mendigaba monedas. O mendrugos. O una palabra de escarnio. Las farolas de las ambulancias no lo sacaban de su rutina pedigüeña a lo largo y estrecho del muro y, justo al pasar bajo nuestro tramo, fue la criatura misma quien me contestó: «nunca he oído el ronco aletear de los bombarderos: ¿es música horrenda, *mon amour*?» Y por imitación de Ipatría –supongo– él también me besó: doblado sobre mis labios y estirando la nimia cabeza entre los barrotes de su camastro.

Yo no pude evitarlo. Sentí frío en la nuca y calor en la garganta. Con una uña corté de un solo tajo su cordón umbilical –para entonces ya enredado a mi cuello, asfixiante casi– y la sangre liberada emborronó la caligrafía fetal de su cartelón, texto de pronto ilegible: huérfano hasta de insignificado.

Así nos fue evidente lo precario de toda escritura. Yo sentí deseos de sentir deseos de llorar mientras que Ipatría reaccionaba apenas dándose media vuelta a mi lado. La vi de espaldas y la imaginé desnuda. Y en la cuenca de sus nalgas vertí una parte del rojo que manaba sin tapujos de aquel cordón.

El bebito mendigo se recogió dando coletazos y sus muñones gemelos perdieron control de la cuna. De la acera cayó al contén con estrépito y de ahí penetró en la avenida, zigzagueando a la par que describía incomprensibles caracteres sobre el asfalto. Al cabo, una de las ambulancias no consiguió eludir a aquel carrito loco y el choque devolvió todo justo a su posición inicial. Ipatría, el mar muerto de rabia, un paredón desconchado, la ciudad cementerio, la otra noche allá arriba y yo: 31, diciembre, 1999 –el orden no importa o tal vez nunca existió, como el tiempo.

Y el resto ya es obvio. Mojar un dedo en la sangre salobre del feto y trazar ilegibles caracteres sobre la espalda de Ipatría, su columna como guía invertida hasta el cerebelo y de ahí al resto de su pelo de nieve: espejo retrovisor donde las ambulancias reflejaban una prisa indolente –cocuyos blanquísimos de La Habana en apagón, caracolas en fugas.

La tercera y última vez no murió nadie, tampoco hacía falta: era tan sólo un teatro del aire y ya no quedaba nadie a nuestro alrededor. Faltaban veinte,

[VOLVER A SUMARIO](#)

Ray & Rei

Pia McHabana

Ray: 1939-1988, metástasis –palabra que remite acaso a alguna figura retórica. Rei: 1943-1990, sida y pistoletazo –palabras de unívoca significación. Dos escritores que se asoman y, sin embargo, ninguno consigue rebasar su medio siglo de vida privada: dos escritores que no se asoman y, sin embargo, ambos consiguen rebasar el nuevo siglo y milenio públicos. Son Raymond Carver y Reinaldo Arenas, cadáveres a la cuenta del sistema sanitario de los Estados Unidos de América. Uno y otro narrador y poeta: otro y uno poeta y narrador. Todos inéditos en Cuba, improcesables incluso en esta epocuita “pródiga” en procesos y procesiones.

Los dos creyeron que morirían en el invierno de 1987. Después, los dos creyeron que no morirían ya. Y, aún después, los dos se murieron: Ray escribiendo poemas al por mayor y todavía con planes de que su "propina" vital le permitiese vivir allá lejos –en Australia o Antártida– con esa "Tess, Tess, Tess, Tess" a quien tanto amó, dedicó obras, y al cabo se matrimonió dos meses antes de expirar; Rei mendigándole un "tiempo extra" a la foto en blanco y negro de otro "pájaro, pobre y poeta" que fue su maestro allá lejos –en Holguín o La Habana– a la par que escribía, con el cuerpo lleno de agujetas y tuberías, los dos libros más alucinógenos de la literatura nacional cubana –a causa y consecuencia de ellos devenida entonces literatura post-nacional a secas.

He aquí ahora un ramalazo de la poesía de cada cual, sin más concierto que el de escapar al silencio de cada cual –no importa si en Australia o La Habana, no importa si en Holguín o en Antártida. Para ello, Cacharro(s) echa mano a una traducción profana primero y a una selección desjerarquizada después. Pueden quejarse solemnemente ante esa Institución / Inquisición denominada en mayestáticas mayúsculas –tricoloras y tricontentas– **CULTURA NACIONAL.**

De nada.

[VOLVER A SUMARIO](#)

Raymond Carver
(seis poemas)

(Traducción para Cacharro(s): Pia McHabana)

Miedo

Miedo a ver la patrulla detenerse en el camino.
Miedo a dormir de noche.
Miedo a no dormir.
Miedo al último despertar.
Miedo al presente que alza vuelo.
Miedo al teléfono que suena en el silencio de la noche.
Miedo a las tormentas eléctricas.
¡Miedo a la criada que tiene un grano en su mejilla!
Miedo a los perros de los que me han dicho no morderán.
¡Miedo a la ansiedad!
Miedo a tener que identificar el cuerpo de un amigo muerto.
Miedo a quedar sin dinero.
Miedo a tener demasiado, aunque nadie nos creará esto.
Miedo a los perfiles psicológicos.
Miedo a llegar tarde y miedo a estar antes que los demás.
Miedo a la letra de mis hijos en los sobres.
Temer que mueran antes que yo, y sentirme culpable.
Miedo a tener que vivir con mi madre en su vejez, y en la mía.
Miedo a la confusión.
Temer que este día acabe con un apunte infeliz.
Miedo a despertar y encontrar que has partido.
Miedo a no amar y miedo a no amar bastante.
Temer que lo que amo resulte letal para quienes amo.
Miedo a la muerte.
Miedo a vivir de más.
Miedo a la muerte.
Eso he dicho.

Foto de mi padre en sus veintidós

Octubre. Aquí en la cocina húmeda, desconocida,
estudio el azorado rostro joven de mi padre.
Mueca tímida, en una mano sostiene un ramillete
espinoso y amarillento, en la otra
una botella de cerveza Carlsbad.
En jeans y camisa de dril, se apoya
contra la defensa delantera de un Ford 1934.
Le gustaría pasar campechano y franco a la posteridad,
usar su viejo sombrero encandilado sobre las orejas.

Toda la vida mi padre deseó ser audaz.
Pero sus ojos lo delatan, y las manos
flácidas que ofrecen el ramillete muerto
y la botella de cerveza. Padre, yo te amo,
pero, ¿cómo decirte gracias, yo que tampoco logro sostener mi
bebida
y ni siquiera conozco los sitios donde pescar?

El arañazo

Me desperté con una mancha de sangre
sobre los ojos. Un arañazo
a mitad de mi frente.
Mas por estos días he estado durmiendo solo.
¿Por qué gran motivo un hombre habría de levantar la mano
contra sí mismo, incluso dormido?
Ésta y otras preguntas parecidas
son las que esta mañana trato de contestarme.
Mientras estudio mi cara en la ventana.

Tu Perro Muere

arrollado por un van.
lo encuentras a un costado del camino
y lo entierras.
te sientes mal al respecto.
te sientes mal en lo personal
pero te sientes mal por tu hija
puesto que era su mascota
y ella lo amaba tanto.
le gustaba arrullarlo
y dejarlo dormir en su cama.
escribes un poema al respecto.
lo llamas un poema para tu hija,
y es sobre el perro arrollado por el van
y de cómo lo atendiste,
sacaste a los bosques
y allí enterraste hondo, hondo,
y el poema resulta tan bueno
que casi te alegras del atropello
del perrito, o de lo contrario nunca hubieras
escrito tan buen poema.
entonces te sientas a escribir
un poema acerca de escribir un poema
sobre la muerte del perro,
pero mientras escribes
oyes que una mujer grita
tu nombre, tu nombre de pila,
ambas sílabas,

y tu corazón se detiene.
tras un minuto, continúas escribiendo.
ella grita de nuevo.
te preguntas cuánto tiempo más podrá continuar esto.

La corriente

Estos peces no tienen ojos
estos peces de plata que vienen a mí en sueños,
esparciendo su esperma y su hueva
en los bolsillos de mi cerebro.
Pero hay uno que viene
-pesado, con cicatrices, silencioso como el resto-
y simplemente se sostiene contra la corriente,
cerrando su oscura boca contra
la corriente, cerrando y abriendo
según se aferra a la corriente.

Bebiendo mientras manejamos

Es agosto y no he leído
un libro en seis meses
salvo algo llamado La retirada de Moscú
por Caulaincourt.
No obstante, estoy contento
manejando un auto con mi hermano
y bebiendo de una botella de Old Crow.
No tenemos en mente ningún sitio adónde ir,
simplemente manejamos.
Si cerrara mis ojos por un instante
yo estaría perdido, pero aún así
podría yacer gustoso y dormir por siempre
a lo largo de este camino.
Mi hermano me toca con el codo.
Ahora en cualquier momento habrá de pasar algo.

[VOLVER A SUMARIO](#)

[VOLVER A SUMARIO](#)

Reinaldo Arenas
(cuatro poemas)

(Selección: Pia McHabana)

Voluntad de vivir manifestándose

Ahora me comen.
Ahora siento cómo suben y me tiran de las uñas.
Oigo su roer llegarme hasta los testículos.
Tierra, me echan tierra.
Bailan, bailan sobre este montón de tierra
y piedra
que me cubre.
Me aplastan y vituperan
repitiendo no sé qué aberrante resolución que me atañe.
Me han sepultado.
Han danzado sobre mí.
Han apisonado bien el suelo.
Se han ido, se han ido dejándome bien muerto y
enterrado.
Éste es mi momento.

La monótona descarga

Hablar de la historia
es hablar de nuestra propia mierda
almacenada en distintas letrinas.
–Manos esclavas conducen los camiones por el terraplén
polvoriento.
Hablar de la historia
es entrar en un espacio cerrado
y vernos a nosotros mismos
con trajes más ridículos, quizá,
pero apresados por las mismas furias
y las mismas mezquindades.
–Manos esclavas labran cruces, cetros, cofas, gallardetes y
curañas; hacen funcionar las palancas.
Hablar de la historia
es abandonar momentáneamente nuestro obligatorio silencio
para decir (sin olvidar las fechas) lo que entonces no pudieron
decir los que padecieron el obligatorio silencio.
Para decir ahora lo que ya es inútil.
–Manos esclavas sacan oro, mueven trapiches, construyen
puentes, fosas y carreteras, estrangulan y aplauden.

Hablar de la historia es reconstruir cachiporras, medallas oxidadas, restos de barcos y leyendas, épicas traiciones, fragmentos de héroes y pueblos devastados; y luego del fatigoso trabajo, tirarlo todo donde yacen nuestras cachiporras, medallas, restos de barcos y leyendas, épicas traiciones, fragmentos de héroes y pueblos devastados.
-Manos esclavas lustran la esfera.

También tenemos el Ministerio de la Muerte

También tenemos el Ministerio de la Muerte.
Amplios pasillos dan hacia la muerte.
Altos archivos se ocupan de la muerte.
Hay jefes y subjefes de la muerte.
Hay muchas formas de aplicar la muerte.
Tenemos la muerte por muerte sin muerte.
También, la muerte y luego la masmuerte.
Y la muerte que es muerte y sobremuerte.
Muerte es también la muerte sin más muerte
que verme, aunque vivo, entre la muerte.
Muerte es la muerte que no siendo muerte
sólo inculca en tu andar ansias de muerte.
Muerte es nuestra muerte pues con muerte
tratamos de aplazar el instante de la muerte.

Mar

Ya no tenemos el mar,
pero tenemos voz para inventarlo.
No tenemos el mar,
pero tenemos mares que no podremos olvidar:
El mar encrespado de la cólera,
el mar viscoso del destierro,
el fúlgido mar de la soledad,
el mar de la traición y el desamparo.
No tenemos el mar,
pero tenemos mares.
Mares repletos de excrementos,
mares de gomas de automóviles
donde empecinadamente deriva un esqueleto
(las falanges aún aferradas a la cámara
y el fragor de la metralla en el oleaje).
No tenemos el mar,
pero tenemos mares.
Mares de inescrupulosos traficantes,
mares de esbirros disfrazados de bañistas
y profesores que comercian con el crimen,
mares de playas convertidas en trincheras,
mares de cuerpos balaceados
que aún retumban en nuestra memoria salpicándola.

**No tenemos el mar,
pero tenemos naufragos,
tenemos uñas, tenemos dedos cercenados,
alguna oreja y un ojo que el ahíto tiburón no quiso
aprovechar.
Tenemos uñas
y las aguas hirvientes de las furias,
y esas aguas, las pestilentes, las agresivas aguas,
se alzarán victoriosas con sus víctimas
hasta formar un solo mar de horror, un mar unánime
un mar
sin tiempo y sin orillas sobre el abultado vientre del verdugo.**

[VOLVER A SUMARIO](#)

LIBERTAD PARA CRITICAR A LA LIBERTAD

Homero Aridjis

(Texto leído en calidad de presidente internacional durante la ceremonia de apertura del 67mo. Congreso Internacional del PEN, en Moscú).

Nuestra fascinación por la literatura rusa siempre ha sido matizada por la conciencia de los obstáculos a los que se enfrentaron sus creadores. En Rusia, la defensa de la libertad de expresión ha sido igual de tenaz que su represión. Apenas Dostoievsky se libró de ser ejecutado en 1849 para ser encarcelado en Siberia, donde escribió *La casa de los muertos*, iniciando la tradición testimonial rusa que culminó en 1973 con la publicación del *Archipiélago Gulag* de Solzhenitsyn, el cual nos mostró la geografía del mal.

La larga lista de escritores rusos que padecieron la censura, la persecución, el exilio interno, el encarcelamiento, el trabajo forzado en los campos o la muerte a mano de gobiernos tsaristas o burocracias soviéticas, o se vieron obligados a emigrar, se extiende de Alexander Pushkin y Fiodor Dostoievsky hasta Nikolay Gumilev, su mujer Anna Akhmatova, Osip Mandelstam (arrestado por primera vez en 1934 por haber escrito el poema *El epigrama sobre Stalin*, donde llama a Stalin "el montañés del Kremlin" quien "saborea las ejecuciones en su boca como moras / y quisiera abrazarlas como si fueran grandes amigos de su tierra"), Pavel Vasiliev, Vladimir Nabokov, Nikolai Zabolotoski, Mikhail Bulgakov, Isaac Babel, Boris Pasternak, Alexander Solzhenitsyn, Alejandro Tvardovsky, Yuli Daniel, Andre Sinyavski, Natalia Gorbanievskaja y Joseph Brodsky, para mencionar sólo algunos. Y aquellos que fueron impulsados a quitarse la vida, como Marina Tsvetaeva, Vladimir Maiakovski y Sergei Yesenin.

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos oficiales para suprimir y aplastar la creatividad, para imponer el conformismo cultural y para convertir el talento literario en sirvienta del estado, los escritores rusos defendieron con valor su visión y su percepción de la realidad, a menudo a través de la sátira, la fantasía o la fábula, o manteniendo vivo en el extranjero el mundo espiritual de Rusia. Nuestras vidas y nuestros sueños, nuestra risa y nuestras neurosis, han sido colmados por Eugene Onegin, Raskolnikoff, Dimitri Karamazov, Chichikov, Anna Karenina, Oblomov, Yuri Zhivago, Pnin y Humbert Humbert. Estos personajes extraordinarios a veces nos parecen más vivos y verdaderos que la gente que vemos a diario.

La otra cara de la moneda de la represión es la actitud de reverencia casi mística hacia los escritores disidentes, el estatus mítico que adquirieron en el estado totalitario. Se consideraba al escritor como una autoridad moral, terco e incorruptible. Siempre fiel a sí mismo y a la verdad, el escritor se volvió una especie de santo laico, o al menos un sacerdote, y un mártir, si sufrió tortura o encarcelamiento, o fue asesinado. La circulación de los manuscritos *samizdat*, una estrategia exitosa para burlar el acoso y las reglas oficiales, perforó los muros de la censura.

Recordando la larga letanía de escritores rusos, quienes, a pesar de represiones y represalias han defendido la libertad de expresión, el pensamiento independiente y la creación sin ataduras, y para reconocer todo lo que sufrieron y padecieron estos escritores, debemos sentirnos contentos de celebrar el 67mo. Congreso Mundial del PEN –el primero en Rusia– en Moscú. Desde el principio quiero que la posición del PEN sea clara y sin ambages. Nuestra presencia en Moscú, y el hecho de que celebramos el congreso aquí, no debe ser interpretada de ninguna manera como un respaldo a cualquier política del gobierno ruso que tenga que ver con la guerra en Chechenia. La guerra será discutida durante el congreso, y, sobre todo, las violaciones a los derechos humanos y las amenazas a los escritores, al patrimonio cultural y a la libertad de expresión que son consecuencias del conflicto.

No obstante, viajamos a Moscú para respaldar con todo nuestro peso la defensa valiente y vigorosa que hace el Centro PEN Ruso de la libertad de expresión. Aunque algunos individuos y centros quisieron que se cancelara el congreso, y otros pensaron que era apropiado boicotear la reunión, el PEN Ruso fue enfático al pedir que no "castigáramos a los escritores rusos quedándonos en casa".

Pyotr Grigorenko, hallándose en una cárcel moscovita hace 36 años, escribió: "Quien quiere luchar contra la tiranía tiene que destruir el miedo a la tiranía que tiene adentro". Como escritores, con las palabras podemos hacer frente y desenmascarar el mal. Por ejemplo, la literatura latinoamericana tiene una enorme riqueza de novelas inspiradas por la figura grotesca de los dictadores, desde la obra maestra española *Tirano Banderas*, de Ramón de Valle Inclán, hasta *Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias; *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos; *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez, y, recientemente, *La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa.

El año pasado se ganaron nuevas batallas por la libertad de expresión en Rusia, en favor de Aleksandr Nikitin y Gregory Pasko. El PEN, y sobre todo el PEN Ruso, encabezaron su defensa. El PEN dio la alarma mundialmente en el caso de Andre Babitski, el periodista ruso que desapareció misteriosamente mientras reportaba la verdad sobre la guerra en Chechenia, y el PEN jugó un papel importante en salvarlo. Ahora el apoyo a los escritores rusos se manifestará mediante discusiones abiertas y sin censura aquí, haciendo uso de nuestra "libertad para criticar y para criticar a la libertad", tema del congreso.

Tal vez haya gente en el mundo actual a quien todo esto le parezca que pertenece a otra época, y que los malos días de antes quedaron atrás, y que aquel que busque salvación vaya a la iglesia. Esta gente también puede pensar que ya no hay necesidad de que los escritores sean figuras míticas o que se comporten como conciencias públicas. Desgraciadamente, las circunstancias nos demuestran que ésta es una percepción errónea. Aunque hayamos dejado atrás al siglo XX, lo que hemos visto del XXI nos basta para saber que todavía se pisotea con impunidad los derechos humanos, y es suficiente echar un vistazo a los reportes del Comité para la Defensa de los Escritores Encarcelados del PEN para darse cuenta de cuántos escritores en el mundo son víctimas de la brutalidad mental y física sólo por lo que han escrito. Y sobran problemas para el escritor en un mundo de negocios globalizados, comunicaciones globalizadas, crimen globalizado e idiomas globalizados, donde las tiranías del mercado o de las mafias

criminales o de los idiomas mayoritarios han reemplazado a la tiranía del Estado.

El hecho de que cientos de escritores de todos los continentes puedan reunirse en Moscú para discutir libremente sobre la literatura y las violaciones a los derechos humanos, y para hablar de las amenazas a nuestros colegas en Turquía, Serbia, Perú, Cuba, Irán, Belarus, Sierra Leona y Rusia, para mencionar algunos de los países donde PEN ha defendido a escritores durante este año, es asombroso. No cabe duda que a ninguno de nosotros se nos hubiera ocurrido apenas hace 15 años que tal cosa fuera posible, antes de los días de la *perestroika* y del *glasnost*, cuando se publicaron las obras claves de Pasternak, Akhmatova, Mandelstam, Nabokov y Solzhenitsyn, entre otros.

Las palabras de Osip Mandelstam, escritas el 19 de enero de 1937 durante su exilio en Voronezh, vienen a mi memoria: "La gente necesita que la poesía sea su propio secreto para mantenerla siempre despierta, y que ella los bañe en la ola de cabellera luciente de su respirar".

[VOLVER A SUMARIO](#)

[VOLVER A SUMARIO](#)

LA IDEOLOGÍA DE PASOLINI

Alberto Moravia

(traducido para *Cacharro(s)* por Álvaro Modigliani)

En principio estaba el pacto de la homosexualidad convenida, de igual modo que la heterosexualidad, o sea como relación con lo real, como una cristalización stendhaliana, como hilo de Ariadna en el laberinto de la vida. Pensemos sólo un momento en la importancia fundamental que el amor ha tenido siempre en la cultura occidental, cómo ha inspirado construcciones del espíritu, grandes sistemas cognoscitivos, y veremos que en la vida de Pasolini la homosexualidad asumió la misma función que tuvo la heterosexualidad en tantas otras vidas no menos intensas y creativas que la suya.

Al lado del amor, se hallaba la pobreza. Pasolini emigró del Norte a Roma y fue a vivir a un modesto alojamiento en los alrededores. Durante este tiempo descubre las capas más bajas del proletariado como sociedad alternativa y revolucionaria, análoga a la sociedad protocristiana, o sea portadora de un mensaje inconsciente de humildad y pobreza contrapuesto al hedonista y nihilista de la burguesía. Pasolini hace este descubrimiento a través de su profesión de maestro, y sobre todo a través de sus amores con los subproletarios de los suburbios pobres de Roma. Lo que equivale a decir que allí se encuentra a sí mismo, el sí mismo definitivo que conoceremos por tantos años hasta su muerte.

El descubrimiento de las capas más bajas del proletariado transforma profundamente su comunismo, ortodoxo probablemente en ese entonces. El mismo no será entonces un comunismo iluminista y, menos aún, científico. O sea, no será un comunismo marxista sino populista y romántico, animado de piedad patriótica, de nostalgia filológica y de reflexión antropológica con arraigo en la tradición más arcaica, y proyectado al mismo tiempo en la utopía más abstracta. Es superfluo agregar que semejante comunismo era fundamentalmente sentimental por ser existencial, creador e irracional. Sentimental por consciente elección cultural y crítico porque cada posición sentimental permite contradicciones que excluyen el uso de la razón.

Ahora bien, Pasolini había descubierto muy temprano que la razón no se adapta a servir, viene servida. Y que sólo las contradicciones permiten la afirmación de la personalidad. En otras palabras, razonar es anónimo; contradecirse es personal. De todos modos, el descubrimiento sociológico y erótico de los barrios bajos de Roma hace transitar a Pasolini de la "poesía privada" de los versos en dialecto friulano, a la poesía "cult" de "Las Cenizas de Gramsci" y "La religión de mi tiempo"; y lo reveló a sí mismo como narrador en sus dos novelas "Muchachos de la calle" y "Una vida violenta", y director de cine en "Accatone". Paso adelante extraordinario, digno de su vital y prepotente vocación.

A propósito de la poesía culta resaltemos que, entre los años cincuenta y sesenta, Pasolini logró crear algo absolutamente nuevo en la historia reciente de la literatura italiana: una poesía civil, al mismo tiempo decadente y de izquierda. En Italia, la poesía culta fue siempre de derecha. Desde principios del ochocientos, desde Fóscolo pasando por Carducci hasta D'Annunzio, sea por los contenidos –aun cuando éstos fuesen revolucionarios como en el temprano Carducci–, sea por los módulos formales. Los poetas italianos del siglo pasado, siempre habían interpretado la poesía civil en un sentido triunfal, elocuente, celebrativo. Pasolini, en cambio, nos dio una poesía que tenía toda la intimidad, la sutileza, la ambigüedad y el sensualismo del decadentismo y el ímpetu ideal de la utopía socialista.

En el pasado, una operación semejante fue lograda sólo por Rimbaud, poeta de la Comuna de París y de la revolución popular, y en igual medida, poeta del decadentismo. Pero toda una tradición jacobina e iluminista había apoyado a Rimbaud. En cambio, la poesía culta de Pasolini nace milagrosamente en una cultura anclada siempre en posiciones conservadoras, en una sociedad provincial y reaccionaria. Esta poesía civil refinada, manierista y estetizante que recuerda a Rimbaud y se inspira en Machado, estaba sutilmente ligada a las dos novelas de los suburbios romanos –"Muchachos de la calle" y "Una vida violenta"– por la utopía de una renovación social proveniente de las capas más bajas del subproletariado, descrito con tanta piedad y simpatía en ambas novelas, como una especie de repetición de aquella revolución verificada casi dos mil años atrás por las masas de esclavos y deshechos de la sociedad que habían abrazado el cristianismo.

Pasolini suponía que los desesperados y humildes suburbios vírgenes e intactos, habrían coexistido por mucho tiempo al lado de los llamados "barrios altos" hasta que no hubiese llegado el tiempo maduro para la destrucción de los mismos y la palingenesis general. En el fondo, una hipótesis no demasiado lejana de la profecía de Marx, según la cual al final habría quedado sólo un puño de expropiadores derribados por una multitud de expropiados. Sería injusto decir que Pasolini, para su literatura, tenía necesidad que los hechos públicos pudiesen existir en estas condiciones. Es más exacto afirmar que su visión del mundo se apoyaba en la existencia de un subproletariado urbano, fiel por humildad profunda, a la herencia de la antigua cultura campesina.

En este punto estaba la relación de Pasolini con la realidad, cuando surgió lo que los italianos llaman burlescamente, "el boom". O sea, cuando se verificó en un país como Italia, completamente improvisado y en algún modo ingenuo, la explosión del consumismo.

¿Qué ocurrió con el boom en Italia y, por repercusión, en la ideología de Pasolini? Sucedió que los humildes, los subproletarios de *Accatone*, de *Ragazzi di vita*, aquellos humildes que, *El Evangelio según Mateo* Pasolini había acercado a los cristianos de los orígenes, en vez de quedar estables y constituir así el presupuesto indispensable para la revolución popular portadora de una total palingenesis, de golpe cesaban de ser humildes –en el doble sentido de psicológicamente modestos y socialmente inferiores– para transformarse en otra cosa. Continuaban, naturalmente siendo miserables, pero substituían la escala de valores campesina con la consumista. O sea, se transformaban en burgueses, a nivel ideológico.

El descubrimiento del subproletariado aburguesado, de la misma manera que el primero, el de los suburbios y "*los ragazzi di vita*", lo realiza a través de la mediación homosexual. Esto explica, entre otras cosas, porqué esto constituyó para Pasolini un verdadero trauma político, cultural e ideológico en lugar de una tranquila y distante constatación sociológica. En efecto: si los subproletarios de los suburbios que a través de su amor desinteresado le habían dado la llave para comprender el mundo moderno, se transformaban ideológicamente en burgueses todavía antes de serlo materialmente, entonces todo se derrumbaba empezando por su comunismo popular y cristiano.

Los subproletarios eran o aspiraban –que es lo mismo– a volverse burgueses: entonces eran o aspiraban también a volverse burgueses los soviéticos que habían hecho la revolución de 1917, así como los chinos que la habían hecho en 1949, y lo mismo los pueblos del Tercer Mundo, en un tiempo considerados como la gran reserva revolucionaria del mundo. Entonces el marxismo era una cosa diferente de la que creía y decía ser; y la lucha de clases, la revolución proletaria y la dictadura del proletariado se volvían simplemente nombres revolucionarios para cubrir una inconsciente operación antirrevolucionaria. No es exagerado decir que el comunismo irracional de Pasolini no renació jamás después de este descubrimiento. Pasolini quedó, eso sí, fiel a la utopía pero comprendiéndola como algo que no tenía algún contacto con la realidad y que, en consecuencia, era una especie de sueño para admirar y contemplar pero no más para defender y tratar de imponer como proyecto alternativo e históricamente justificado e inevitable.

Desde ese momento, Pasolini no habló más en nombre de los subproletarios contra los burgueses sino en nombre de sí mismo contra el aburguesamiento general. Él sólo contra todos. De aquí viene su inclinación a privilegiar la vida pública que no podía no ser burguesa, respecto a su vida anterior todavía nostálgicamente ligada a las experiencias del pasado. También como una cierta voluntad de provocación, no al nivel de hábitos y usos sino al de la razón. Pasolini no quería escandalizar la burguesía consumista, sabía que así habría provocado también el escándalo. La provocación estaba dirigida en cambio contra los intelectuales que no podían todavía dejar de creer en la razón.

De aquí proviene una permanente intervención en la discusión pública basada en una sutil, brillante y férvida admisión, defensa y afirmación de las propias contradicciones. Otra vez más, Pasolini sostenía la propia existencialidad, la propia condición de creatura. Sólo que en un tiempo lo había hecho para sostener la utopía del subproletariado salvador del mundo y hoy lo hacía para ejercitar una crítica violenta y sincera contra la sociedad consumista y el hedonismo de masa. No podemos saber qué habría dicho y escrito Pasolini más adelante. Para él, seguramente, estaba por empezar una nueva fase, un nuevo descubrimiento del mundo.

Parece posible después del trauma y la desilusión que muestran sus últimos artículos y sobre todo su última película *Saló o los ciento veinte días de Sodoma* (1975), que hubiera podido superar la congelante constatación del "cambio antropológico" producido por el consumismo, por medio del único modo posible para un artista: con la representación del cambio mismo. Una representación que,

necesariamente, lo habría llevado a superar positivamente el actual momento pesimista.

Su muerte, trágica y despiadada así lo demuestra. Porque aún habiendo descubierto la profundidad con que había penetrado el consumismo en la amada cultura campesina, este descubrimiento no lo alejó de los lugares y los personajes que, en un tiempo y gracias a una extraordinaria explosión poética, lo habían potentemente ayudado a crearse una propia visión del mundo. Afirmaba públicamente que la juventud vivía sumergida en un ambiente criminal de masa; pero a lo que parece, en privado, se ilusionaba con que pudieran existir excepciones a esta regla.

Su fin, de todos modos, fue al mismo tiempo semejante a su obra y diferente de él. Semejante por haber ya descrito las escuálidas y atroces modalidades en sus novelas y en sus películas; diferente porque él no era uno de sus personajes –como alguien tuvo la tentación de insinuar– sino una figura central de nuestra cultura, un poeta y un narrador que marcó una época, un director genial y un ensayista inagotable.

[VOLVER A SUMARIO](#)

[VOLVER A SUMARIO](#)

"Flores de éter" o la nacionalidad etér(eo)-sexual de Julián del Casal *Francisco Morán*

Capítulo V de "*Guardarropías del deseo: los escondites del modernismo*" (texto inédito). Tesis Doctoral defendida el 8 de noviembre de 2002, en la Universidad de Georgetown. Tutores: Verónica Salles-Reese y Horacio Legrás. Segundos lectores: Jorge Olivares, Ben A. Heller y José Quiroga.

Cacharro(s) publicará en tres números sucesivos el Capítulo V.

(Primera parte)

1.-Fricciones fundacionales: eros y nación. Una introducción necesaria.

En su excelente estudio, *Foundational Fictions* –título con el que obviamente dialoga el de esta primera sección–, Doris Sommer lee una serie de novelas (nacionales) latinoamericanas del siglo XIX en las que la historia de amor, esto es, el *romance*, construye y propone un modelo de nación que se encarnaría en la superación de las barreras impuestas por la raza, el origen social, etc. De esta manera, el eros (heterosexual) se constituye en la fuerza que articula la imaginada comunidad nacional, y aún la novela misma. Al definir la novela nacional, Sommer nos dice que ésta "*hardly needs an explanation in Latin America; it is the book frequently required in the nations' secondary school as a source of local history and literary pride [...].*" Estas novelas, por tanto, "*[s]ometimes anthologized in school readers, and dramatized in plays, films, television serials, [...] are often as plainly identifiable as national anthems*". Pero, es justo aquí donde creo necesario hacer una aclaración que es, al mismo tiempo, ambas cosas, una objeción y un suplemento a la tesis de Sommer.

Para comenzar, he de decir que el caso específico de Cuba –que es el que aquí nos ocupa– se escapa de esa lectura, puesto que es la poesía y no la novela, la que más consistentemente ha imaginado el mapa de nuestra comunidad nacional. La única honrosa excepción parece ser la novela *Cecilia Valdés*,⁵ de Cirilo Villaverde, la cual constituye sin dudas, esa especie de orgullo literario nacional al que se refiere Sommer, y cuya fuerza simbólica registran las innumerables adaptaciones que se han realizado para el cine (*Cecilia*, de Humberto Solás), la zarzuela y el ballet (*Cecilia Valdés*, ambas con música de Gonzalo Roig), el teatro (*Parecía blanca*, en versión Abelardo Estorino), y aún... otra novela: *La loma del Ángel*, de Reinaldo Arenas. Sin embargo, si consideramos la importancia que suelen revestir los centenarios para la reconfiguración o fortalecimiento de los proyectos de canonización literaria, uno tendría que preguntarse por qué, por ejemplo, mientras los centenarios de José Martí y de Nicolás Guillén (ambos poetas de sólido

⁵ Podemos decir que *Cecilia Valdés* no ha dejado prácticamente de editarse, sobre todo a partir de los primeros años del siglo XX. La primera edición cubana, sin contar la copia fotostática de 1839, fue la de 1903, a la que pronto seguirían otras en: 1923, 1926 (dos ediciones), 1941 (dos ediciones), 1953, 1964, 1972, 1979, 1982, 1984, 1996. Entre la de 1982 y la de 1984 se reporta otra edición, a cargo de la Editorial Excelsior (La Habana [s.a.]). Agradezco al licenciado Pedro Luis Suárez Sosa y a María Eloísa Díaz (de la Biblioteca del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba) la información correspondiente para la elaboración de esta nota y de la número 4.

prestigio), se han celebrado con innumerables eventos culturales –muchas veces de manera masiva y popular– el de Cirilo Villaverde, en cambio, apenas fue recordado.⁶ Esta anomalía podría explicarse por aquello que Antonio José Ponte decía al inicio de su artículo “El misterio C. V.”:

“Este año cumple cien años de muerte Cirilo Villaverde. Si la curiosidad que nos hace buscar la casa natal en las efemérides del natalicio, nos llevara este año a su tumba, descubriríamos que no aparece señalada por ninguna lápida. En los libros del Cementerio de Colón consta que fue enterrado allí, pero la tumba no dirá nada a quien pase. Esta ha sido la suerte de Villaverde: que nadie busque su tumba, que no exista en ella ninguna advertencia y lo que nos inquiete, lo que nos haga una y otra vez lanzar vagas hipótesis sea el paradero, en el mismo Cementerio de Colón, de los huesos de Cecilia Valdés, una mujer sin huesos que Villaverde imaginara, un personaje suyo.”

Es decir que, de tan nacional, Cecilia Valdés –el personaje, se entiende– se convirtió a su vez en algo tan real que, finalmente, terminó por separarse de su propia ficción para empezar a vivir como personaje histórico en el sentido literal de la expresión: histórico (real, poseedor de una biografía nacional, o importante para la Nación) y personaje (ficción, pieza de una trama teatral). El caso de Villaverde ilustra, pues, lo que sucede cuando el ideal simbólico de la novela nacional se cumple demasiado perfectamente: desaparece el artefacto de la escena literaria y entra a ocupar su lugar en la Historia.

Con todo, la inclusión de *Cecilia Valdés* en *Foundational Fictions* habría tenido el sentido que no le encuentro a la hermosa lectura que Sommer le dedica a *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda.⁷ Así, según el *Diccionario de la Literatura Cubana*, *Sab* no vino a publicarse en Cuba –como novela independiente– hasta 1963.⁸ Antes de esta fecha, la única posibilidad es la de 1914 cuando –al conmemorarse el Centenario del nacimiento de la autora– se publicaron las *Obras de la Avellaneda*. En verdad resulta doloroso comprobar la indigencia editorial de la bibliografía cubana de la Avellaneda, lo cual se debe en gran medida, precisamente, a que ésta no se presenta ante la crítica cubana con un claro aval de patriotismo y, por tanto, de nacionalismo literario. Antón Arrufat, en el prólogo a la reciente edición de *Dos mujeres* (no vuelta a imprimir desde su primera edición en Madrid en 1842-3) nos dice que “[l]a Avellaneda es una de las figuras míticas de la cultura cubana, tanto una escritora como un personaje literario, con su apariencia de protagonista de novela, de la que hablamos y conocemos algo, cuya personalidad nos atrae e interesa, al igual que ciertas partes de su obra, la que tal vez leemos poco, pero de la que hemos oído hablar.” Arrufat sospecha que pudo haber escuchado su nombre “en el aula,” y las dos veces que recuerda haber oído hablar de la Avellaneda fue cuando, primero, estando de visita en alguna casa, “el hijo de la dueña,” al oír su nombre “exclamó con violencia despreciativa: «¡Esa era una puta!»”. La segunda vez tuvo lugar “cuando [Arrufat] empezaba a estudiar su obra, [y] hablando con un amigo de la estancia de la Avellaneda en Pinar del Río, donde cuidaba a su esposo moribundo, de pronto [l]e dijo «Por aquí cuentan que lo mató poniéndole veneno en el café»”.

⁶ Mi amigo Antonio José Ponte, a quien le pedí información sobre la conmemoración del centenario de la muerte de Cirilo Villaverde (1894–1994), me respondió con un mensaje del que transcribo el fragmento que aquí interesa: “Y cuando el centenario de Villaverde armamos algo parecido, aunque más pequeño, que cuando el centenario casaliano. Porque de otro modo hubiese pasado sin recuerdo. Enrique del Risco, quien ahora vive en New Jersey y colabora en *Encuentro en la Red*, estaba haciendo su servicio social en el cementerio de Colón, como historiador. Y un día me llamó para avisarme que se aproximaba el centenario y el escritor no tenía tarja. De manera que un grupo de gente nos movilizamos y le conseguimos tarja y me tocó a mí (aunque dejé claro que no era merecedor) el decir unas palabras en su tumba. Luego escribí un pequeño ensayo que apareció en *Revolución y Cultura* y que te mando en *attachment*.”

⁷ Ver el capítulo IV “*Sab C’Est Moi*” (114–137).

⁸ *Sab* fue editada primero en Madrid (1841). En Cuba, después de la edición de 1963 (Biblioteca Básica de Autores Cubanos), no se editó más hasta 1973 y, luego, hasta 1976. Desde entonces, no ha vuelto a editarse.

Martí tampoco vio con mucha simpatía a la Avellaneda. En una reseña de la antología *Poetisas americanas* –publicada en París, por José Domingo Cortés– Martí se pregunta si el compilador “anduvo tan escrupuloso, si no [habría] olvidado en el libro a algunas poetisas distinguidas, y si no [habría] sido la fama pública consejera un tanto ciega”. Luego de objetar que no se hubiera incluido en la antología a Luisa Pérez de Zambrana (en quien el “pudor perpetuo vela sus facciones,” y que siendo “[m]ujer de un hombre ilustre, Luisa Pérez entiende que *el matrimonio con el esposo muerto dura tanto como la vida de la esposa fiel*,” –énfasis mío–), Martí nota que “Cortés llena, en cambio, muy buena parte de su libro con las composiciones más conocidas de la poetisa Avellaneda,” lo cual hace detonar la inevitable comparación –“La Avellaneda es atrevidamente grande; Luisa es tiernamente tímida–”, y el rechazo: “No hay mujer en Gertrudis Gómez de Avellaneda: todo anunciaba en ella un ánimo potente y varonil; era su cuerpo alto y robusto, como su poesía ruda y enérgica; no tuvieron las ternuras miradas para sus ojos, llenos siempre de extraño fulgor y de dominio: era algo así como una nube amenazante”.

La zozobra que Martí experimenta frente al cuerpo de la Avellaneda, al que percibe como amenazador para su propia masculinidad, revela, de otra manera, el pánico homosexual. Si el cuerpo de la Avellaneda, en su robustez y fuerza, borra el dominio de lo femenino, entonces el cuerpo de Martí –mucho más frágil– podría, igualmente, invertirse en el espejo. No es, pues, casual, la relación de contigüidad que Martí traza entre cuerpo y escritura, pues ésta era, probablemente, tanto su preocupación mayor con respecto a su propia escritura, como con relación al estilo del modernismo. De ahí que, al referirse a los llamados *poetas de la guerra*,⁹ Martí traza un espacio literario que se distancia definitivamente de la estética del modernismo. “Rimaban mal a veces [comenta] pero sólo pedantes y bribones se lo echarán en cara: porque morían bien”. El estilo se hace a un lado, desplazado por un valor intrínsecamente masculino: morir por la patria. En el monte, en la manigua insurrecta, estaba el límite, el «hasta aquí» que la Historia interponía al avance del modernismo cubano, pero, sobre todo, a las mascaradas de Casal. Pero, también los arranques y la energía de la Avellaneda introducían la inquietud y la confusión en el campamento revolucionario de la escritura martiana: en lugar de la esposa desolada, la arrogancia y el ímpetu; en lugar del esposo criollo, el militar español; en lugar de Cuba, España.

Tan caro ha pagado la Avellaneda su altivez, su desafío a los valores patriarcales, así como el poco aprecio que le tuvo Martí –hecho que, tratándose de Cuba, no puede ser minimizado–, que no hay más que volver sobre los cambios de posición crítica de Cintio Vitier para tener una idea de la continua depreciación que su obra no ha dejado de sufrir. Todavía en 1956, Vitier afirmaba que Heredia y la Avellaneda “[eran] como la primera pareja de nuestra poesía, padres completos y robustos,” e incluso señalaba “el íntimo enlace estético [de la Avellaneda] con la obra de Heredia,” llegando a decir que su elegía a la muerte de éste “está traspasada de una emoción que ningún poeta español hubiera podido sentir”. Pero, a pesar de que Vitier encuentra “notas de espontánea cubanidad” en la Avellaneda, también adelanta la crítica que, con el paso del tiempo, se hará más severa: la elocuencia tiende a llevarla “hacia el énfasis vacío y la pompa hueca”. Dos años más tarde, en *Lo cubano en la poesía*, su apreciación de la Avellaneda cambia dramáticamente. La separa de Heredia (Lección III) y la coloca, junto a un poseso (José Jacinto Milanés), en la siguiente lección: “Acentos de José Jacinto Milanés. Su hermano Federico. El caso de la Avellaneda” (énfasis mío). El cambio se explica, sin embargo, fácilmente. Vitier tuvo que darse cuenta que afirmar que la Avellaneda y Heredia eran “la primera pareja de nuestra poesía, padres completos y robustos,” era lo

⁹ El libro *Los poetas de la guerra* (con prólogo de Martí y notas biográficas a cargo de Serafín Sánchez, Fernando Figueredo, Gonzalo de Quesada y otros) fue publicado por *Patria* (1893) en Nueva York. El libro recoge lo que Martí mismo llama “los versos de la guerra,” y que fueron escritos por mambises cubanos durante la guerra de independencia contra España.

mismo que sugerir el origen maldito de la poesía cubana, nacida entonces, no de una unión heterosexual, sino de un extraño y perturbador cruce de sexualidades, lo cual, desde luego, implicaba arrojar la sombra de la sospecha, nada menos que aquello que era la almendra misma del imaginario nacional: la poesía. Así, pues, la separación de Heredia –o sea, la disolución de la relación marital simbólica por medio del mismo instrumento que la había instituido, esto es, la crítica– iba a traducirse, por fuerza, en la extirpación de la Avellaneda del cuerpo de la Nación.¹⁰ Vitier concluye, entonces, afirmando que “lo que no descubrimos en la Avellaneda es una captación íntima, por humilde que sea, de lo cubano en la naturaleza o en el alma; ni una voz que nos toque las fibras ocultas” (énfasis mío). Añadamos a esto que, siendo un capítulo de cerca de veinte páginas, la “atención” a la Avellaneda ocupa menos de dos. Más tarde, en *Poetas cubanos del siglo XIX* (Cuadernos de la *Revista Unión*, 1967), Vitier –quien asigna a cada poeta un epíteto que debía captar su “esencia”– bautiza a la Avellaneda como “La retórica,” le dedica sólo tres párrafos, y concluye de esta manera: “En realidad no tengo nada que decir. Confieso mi fracaso y doblo con pena la hoja de la Avellaneda sin haber podido recibir de ella ninguna enseñanza, como no sea la del poder aniquilador que a veces tienen las más seguras y sólidas palabras”. Pero, faltaba todavía el gesto que separara definitivamente a la Avellaneda de “lo cubano.” Cuando, en 1988, y bajo el significativo título de *Crítica cubana*, Vitier incluye *Poetas cubanos del siglo XIX* en su selección, arranca esta vez la página de la Avellaneda. Tampoco la incluye en la edición de sus *Obras* donde figuran también dichas semblanzas. A pesar de que ninguna antología de poesía cubana del siglo XIX puede prescindir, cuando menos, del soneto “Al Partir” de la Avellaneda, ésta ha sido objeto de un extrañamiento que se ha reflejado, o bien en la negación abierta de su cubanía (Vitier), o bien en el silencio, en la falta de interés hacia su obra –con las excepciones de rigor (Mary Cruz, Arrufat, entre unos pocos)– y, lo que es más importante, en su escasa difusión.

Ahora bien, si me he detenido en el “caso” de la Avellaneda –según lo llama Vitier– es por dos razones que, como enseguida veremos, nos llevarán directamente al “caso” que aquí nos interesa: Casal. Por un lado, la separación de la Avellaneda del canon de la literatura cubana tiene como premisa –yo diría que indispensable– su descalificación como poetisa; por el otro, el desafío de la Avellaneda al imaginario de ese canon está profundamente implicado en el cuerpo y en la lectura de la sexualidad. Es cierto que la Avellaneda se queda detrás de Heredia –bastante lejos, por cierto– como poetisa, pero eso no significa que no puedan encontrarse en su obra buenos poemas. Además, su excelencia como autora dramática está fuera de toda duda, y su epistolario es digno de atención, sobre todo –pero no sólo por ello– si consideramos la pobreza tanto del romanticismo hispanoamericano como del español. En cuanto a sus novelas, estoy seguro de que éstas están todavía por descubrir, de ahí el extraordinario mérito –diferencias aparte– de la lectura de Sommers. Pero, se trata de que el canon literario cubano, insisto, es, básicamente, un canon de *poetas*.¹¹

Casi todas las figuras más importantes de la literatura cubana han sido y son poetas. José Martí, José María Heredia, Juan Clemente Zenea, José Fornaris, son destacados poetas del XIX y son también figuras fundamentales del nacionalismo literario cubano. No casualmente, el nacimiento del “público *nacional*” se produce, precisamente, con la aparición del “primer gran *best-seller* cubano” que fue, ni más

¹⁰ En la lectura de Vitier, José María de Heredia es ambas cosas, “nuestro primer poeta cabal” y “el primer lírico de la patria, el primer vivificador poético de la nación como necesidad del alma”. En efecto, Heredia está tan simbólicamente unido al imaginario nacional y a la poesía cubana que, arrancar a la Avellaneda de su lado no podía sino implicar otra separación, pero, esta vez, del alma de la nación.

¹¹ Rafael Rojas subraya la lentitud del proceso de canonización de la novela, lo cual atribuye “a la escasa densidad de este género a principios del siglo XX,” y lo sitúa en “los años [mil novecientos] cuarenta y cincuenta, cuando José A. Fernández de Castro, Juan J. Remos y Rubio, Salvador Bueno, Raimundo Lazo y Max Henríquez Ureña comienzan a escribir sus historias generales de la literatura cubana”.

ni menos, que los *Cantos del siboney*, de José Fornaris¹². Y si de la literatura cubana contemporánea se trata, todo lo que tenemos que hacer es, por ejemplo, revisar los premios nacionales de literatura y ver que, en una abrumadora mayoría, o son poetas, o son escritores que, también, gozan de renombre como poetas.¹³ Para Vitier, la poesía es espacio casi sagrado donde "lo cubano" se revela en su "esencia," en toda su profundidad, y es, por la misma razón, el suelo, el cimiento simbólico sobre el que descansa la nación cubana:

Ningún género ha tenido en nuestro país el cultivo, ni ha alcanzado la importancia y calidad de la poesía lírica. Vinculada pronto, de modo indirecto o explícito, al anhelo independentista, su papel como instrumento de agitación y propaganda fue incalculable en una época de genuino romanticismo vital; pero, además, en su seno van revelándose los caracteres nacionales y las esencias expresivas con una claridad cada vez más profunda.

Por otra parte, la historia de la poesía cubana no ha sido otra cosa que un conjunto de romances, de tramas amorosas, de los poetas con Cuba, y esos relatos nutrieron y siguen nutriendo el imaginario de la Nación.¹⁴ En todos los momentos cruciales de la historia de Cuba, la poesía ha desempeñado un importante rol, sobre todo a todo lo largo del siglo XIX cuando la Nación, imposibilitada de constituirse en la figura jurídica del Estado, halló una presencia, un fuerte asidero simbólico para la patria en la imagen poética.¹⁵ Al mismo tiempo, hay que considerar el importante papel jugado por la ideología del sacrificio en la construcción de ese imaginario. Si bien esto es algo que encontramos en todos los nacionalismos, también es cierto que con el paso del tiempo ha llegado a constituirse en el meollo de nuestra idea de la patria. Del grito de "¡Libertad o Muerte!" de nuestras guerras de independencia, pasando por el "morir por la patria es vivir" de nuestro himno nacional, por la quema de la ciudad de Bayamo, y hasta los gritos de "¡Patria o Muerte!" o de "¡Socialismo o Muerte!" Cuba no ha dejado de ser imaginada como piedra de sacrificios. En este esquema, el sacrificio de los hijos, de la familia, de la fortuna, tiene que ser inmediato, absoluto y sin titubeos, de ahí la relativa facilidad con que entre nosotros suele sacrificarse el romance familiar, en aras de ése que lo supera en exigencias y

¹² Dice Ambrosio Fornet: "De los *Cantos del siboney* se vendieron en *toda* el país –según el testimonio de Piñeyro– 'miles de ejemplares' en menos de dos años; se hicieron cinco ediciones entre 1855 y 1863," y añade que "Fornaris atribuyó el éxito de los *Cantos del siboney* a su simbolismo político". El llamado siboneyismo fue una de las manifestaciones del nacionalismo literario cubano del siglo XIX. La importancia simbólica de Fornaris dentro del nacionalismo crece porque fue él quien –aceptando la solicitud de Carlos Manuel de Céspedes– escribió los versos de un texto fundacional de la cultura cubana: *La Bayamesa*.

¹³ Nicolás Guillén (1983), José Zacarías Tallet (1984), Félix Pita Rodríguez (1985), Eliseo Diego, José A. Portuondo y José Soler Puig (1986), Dulce María Loynaz (1987), Cintio Vitier y Dora Alonso (1988), Roberto Fernández Retamar (1989), Fina García Marruz (1990), Ángel Augier (1991), Abelardo Estorino (1992), Francisco de Oráa (1993), Miguel Barnet (1994), Jesús Orta Ruiz (1995), Pablo Armando Fernández (1996), Carilda Oliver Labra (1997), Roberto Friol (1998), César López (1999) y Antón Arrufat (2000).

¹⁴ He aquí un ejemplo paradigmático. El 20 de junio del 2002 la edición electrónica del periódico Juventud Rebelde reportaba: "[p]ioneros de cuarto grado de nueve escuelas primarias del municipio Plaza de la Revolución recibieron de manos de sus mamás la réplica de la sortija de hierro que usó José Martí y que le obsequió su madre en el año de 1887." Esa sortija de hierro, en efecto, se la obsequió a Martí su madre Leonor Pérez, y fue hecha con un pedazo de la cadena del grillete que había llevado Martí durante su prisión en las canteras de San Lázaro. El artículo agrega: "Ahora que tengo una sortija de hierro, tengo que hacer obras férreas", afirmó el Maestro y así fue mientras vivió," y especifica que la copia del anillo la recibirían aquellos pioneros que mantuvieran "una buena conducta, disciplina, asistencia y puntualidad en la escuela, además de ser honestos, respetuosos, valientes, amar a la Patria, a héroes y mártires y cuidar los atributos pioneriles." De esta manera, el compromiso simbólico remeda un rito nupcial, el inicio de una historia de amor y sacrificio que el anillo de hierro marca con un silencioso, pero inobjetable llamado a la lealtad "a la patria."

¹⁵ Aunque en su "Introducción a los grandes románticos cubanos," Vitier señala la paradoja de que, salvo Heredia, los principales poetas románticos cubanos no fueron "cultivadores muy afortunados ni muy frecuentes, del tema patriótico y político," sí insiste en que "todos ellos (apartando ahora el caso especial de la Avellaneda), tuvieron una sola obsesión: Cuba" (énfasis mío). Obsesión aquí es sinónimo de Pasión. La poesía romántica narra (sin narrarla) la obsesión-pasión –o sea, el romance– de los poetas con Cuba.

expectativas: el romance con la patria. Por ello, los relatos que abundan en los libros de texto escolar son, precisamente, –y por trágico que ello nos parezca– los del sacrificio de la familia. Agnes I. Lugo-Ortiz ha visto muy bien en lo que a Martí se refiere, apuntando que, en él, “[l]a salida del padre de la casa familiar privada es condición para construir la gran casa nacional”. Y si es cierto que “[e]n el desplazamiento de la casa privada a la nacional no se cancela el orden familiar,” puesto que “se reinscriben los presupuestos básicos de su economía,” tampoco lo es menos que ese desplazamiento impone un corte preciso, una incisión que cambia la dirección del espacio simbólico en que –de acuerdo con la lectura de Sommer– operan las novelas latinoamericanas del siglo XIX. Mientras en éstas el “*flagrant feature*” es “*the erotic rhetoric that organizes patriotic novels*” en Cuba –donde la independencia estaba aún por conquistar– son la acción y el sentimiento patrióticos los que organizan la retórica erótica. Aunque en ambos casos “*national projects (were) coupled with heterosexual desire*”, en el caso específico de Cuba, insisto, el sacrificio mismo del cuerpo constituye el final ideal de todo romance. Las fugas del hombre rompen el tejido narrativo, porque el romance no se da ya entre aquél y una mujer, sino con la patria. Toda la exaltación de los héroes de la Guerra de los Diez Años tienen el mismo punto de partida: el sacrificio de la esposa, del hogar, de la riqueza, de los hijos. En este contexto, el amor heterosexual se da, principalmente, en las nupcias del héroe con la patria, o con la mujer que lo sigue a la guerra. Cuando no es Carlos Manuel de Céspedes que sacrifica a su hijo, es Mariana Grajales que manda a sus hijos a la guerra, o es el Comandante quien manda –igualmente a “sus hijos”– a Angola. Lezama no vacilará en afirmar que las catedrales de Cuba están en el futuro. La catedral –la casa como espacio sagrado y sacrificial– se erige en la imagen de la utopía (la casa del porvenir), y sacrifica y se sacrifica a sí misma en el proyecto de construirse como imagen. También en la canción tradicional cubana –que debe mucho a la poesía– encontramos a menudo la ideología del sacrificio, como son los casos de “La Bayamesa,” de Sindo Garay, y “El mambí,” de Luis Casas Romero. “La patria es ara y no pedestal,” afirmó una vez José Martí, y lo cierto es que Cuba –ese lugar que la propaganda turística norteamericana insistió en imaginar como un paraíso del placer y del abandono sensual– tiene en su traspatio, como la casa de los Vicario en la conocida novela de Gabriel García Márquez, su piedra de destazar cerdos. La ideología del sacrificio alimentó, sobre todo en el siglo XIX que es cuando cuaja la comunidad imaginada de la Nación, una significativa zona de la poesía cubana, y quedó definitivamente incorporada como idea motriz del canon de ésta en ese libro imprescindible y de título revelador –*Lo cubano en la poesía* (1958)– que se propuso ofrecernos “el poema de la poesía cubana.” El libro mismo –nos dice Cintio Vitier, su autor– “fue escrito en un raptó, como puede serlo un poema”. Así, en el prólogo a la segunda edición (1970), Vitier decía que “la acción revolucionaria nos ha enseñado, entre otras cosas, que la poesía *puede* encarnar en la historia y *debe* hacerlo,” agregando que en la agonía de esa encarnación se desvanecen las frustraciones que nos paralizaban, quedando sólo en pie aquel *imposible* heroico –la protesta de Baraguá, la obra de Martí, los doce de la Sierra, las muertes solitarias de Camilo y el Che–, que es la sustancia y el motor de nuestra mejor historia, y en el reino de las transposiciones líricas o proféticas, de nuestra mejor poesía (énfasis mío).

La rayuela de la historia aparece así como la divisora de las aguas del canon, o sea, la que permitirá purgar el cuerpo sagrado de lo cubano, y, por lo tanto, separar “nuestra mejor poesía” de aquélla que no lo es.¹⁶

El libro de Vitier ofrece, pues, una lectura de la poesía cubana que co(incide) con el proceso histórico de la Isla, porque después de todo “la poesía es el espejo fiel de la integración de la patria en el siglo XIX, y del drama de la República,

¹⁶ Para ver la relación poesía-historia, consúltese el prólogo de la antología de poesía cubana *La isla en su tinta* (Madrid: Verbum, 2000), de Francisco Morán.

después”, y es ella la que “va iluminando el país”. De eso se trata, de un saber iluminado –el de la poesía– revelador de esencias. Con *Lo cubano* el canon de la poesía cubana alcanza una articulación que, aunque desafiada, sobre todo en los últimos tiempos, se mantiene en pie. No obstante, desde su primera lección, el libro de Vitier pone en evidencia lo que constituye su mayor contradicción. Por un lado, nos asegura que “[n]o hay una esencia inmóvil y preestablecida nombrada *lo cubano*,” pero, por la otra, no obstante insistir en que “[n]o vamos a dictaminar sobre la cubanidad de nuestra poesía,” nos dice que “vamos a tratar de oír sus propias lecciones,” y que “[t]rataremos de tener una comunicación inmediata, prístina, con los textos y sus hombres, para oír la voz cubana, ostensible y secreta, que los anima” (énfasis mío). Vitier queda investido del mismo poder mágico que tenía la sacerdotisa de Delfos. A través de él –de sus conjuros, pesquisas, lecturas– se nos revela lo que él mismo llama “la voz cubana.” No hay, pues, manera de impugnarla. ¿Cómo va a ser posible, para nadie, cuestionar esa “voz cubana,” revelada, que se hace oír a través de la “comunicación inmediata, prístina,” o sea, sin fisuras, que Vitier cree poder establecer “con los textos y sus hombres”? El resultado de todo esto es que *lo cubano* termina convirtiéndose, como afirma Rafael Rojas, en “una racionalidad reificante que puede fijarse en el texto aun contra la voluntad del escritor”, y que, incluso, puede medirse y asignarse en cuotas que van desde sus manifestaciones más puras y diamantinas (José Martí), hasta su negación total (en Gertrudis Gómez de Avellaneda, por ejemplo).

Las peculiaridades del proceso literario cubano tuvieron, además, un efecto colateral que no podía darse en aquellas naciones donde la novela tuvo un mayor peso en la constitución de sus cánones respectivos, o donde, sencillamente, descolló como un género importante. Me refiero al vínculo ya mencionado entre los “ideales nacionales” y al “amor heterosexual” que, en efecto, plantea la novela. Aunque, por regla general, esto parece ser un requerimiento implícito en las ficciones nacionales, la poesía –que no tiene necesariamente que contar una historia (de amor)– permite cierto margen de ambigüedad que, por lo mismo, plantea otros problemas. El principal de ellos se suscita, en mi opinión, en la relación obra-vida. En la novela –aún en el caso del narrador omnisciente– resulta más difícil imaginar una relación tan directa entre el autor y el texto, como sí sucede con la poesía. Esto tiene que ver con la estructura misma del texto poético, no pocas veces articulado en una relación de yo-tú con el lector, de modo que la voz del poema y la del poeta se superponen fácil, y la mayor parte de las veces, engañosamente. En el poema, la ficción del autor adquiere una presencia que muchas veces resulta fácil desechar. Por eso la poesía conmueve, por eso puede ser, y es tan efectiva cuando de conjurar la presencia de la Nación se trata. Cintio Vitier, en “El rostro,” nos ofrece un formidable ejemplo de lo que decimos: “Te busqué en la escritura de los hombres que te amaron. No quería ver la letra, sino oír la voz que a veces pasa por ella milagrosamente; oír con sus oídos, mirar desde sus ojos. Quería ser ellos, asumirlos, para verte”. La búsqueda obsesiva del rostro (de la patria) se inscribe, desde el inicio mismo del poema, y en virtud del apóstrofe, en presencia, es decir, en hallazgo. Se trata, además, de una presencia que es contemporánea del acto mismo de la lectura, y coincide con ella. El lector se transforma en ese rostro y, al mismo tiempo, participa de su búsqueda. No es posible negar, o siquiera poner en duda, el poderoso impacto que la poesía ha tenido en la constitución de los imaginarios nacionales en América Latina, y aún en el del latinoamericanismo. Los ejemplos sobran, pero para sólo mencionar dos paradigmáticos, ahí está el inicio del célebre ensayo de José Enrique Rodó sobre Darío: “–No es el poeta de América, oí decir una vez...”, y el no menos célebre “Canto General,” de Pablo Neruda. El hecho de que Darío pudiese ser considerado o no el poeta de América, y de que esto fuera importante para Rodó, o para el emergente pensamiento latinoamericanista, ya es relevante. No debe olvidarse cuán importantes han sido en muchos de nuestros países los llamados *poetas nacionales*. Tampoco debe extrañarnos, entonces, que la vida privada y pública de esos poetas nos preocupe: sus biografías no están separadas de la de nación. Por esta razón, el cuerpo del poeta está llamado a ser objeto del escrutinio y de la ansiedad

nacionalista; y mientras más importante parece ser ese poeta para la Nación, mientras mayor es su ascendencia sobre otros poetas, mayor serán el escrutinio y la vigilancia, y, por tanto, mayores serán las exigencias de lealtad a la Nación. Creo que si Rubén Darío hubiese sido meramente un cronista, se le habría exigido menos una voz nacional o latinoamericana, que la que su condición de gran poeta no sólo permitía esperar, sino aún exigir de él.

2.-Apuntes para una historia de una pelea cubana con los demonios.

A diferencia de la Avellaneda, cuya separación de *lo cubano* ha sido una tarea relativamente fácil, la crítica cubana no ha podido encontrar una solución satisfactoria a los casos de Julián del Casal y Virgilio Piñera. En lo que respecta a Casal, es difícil prescindir de él puesto que es el poeta cubano más importante de la segunda mitad del siglo XIX, y debido a la ausencia de Martí, es el único gran poeta cubano de fines del siglo XIX. Esa importancia –ya lo dijimos antes– reside, particularmente, en una actitud nueva, en un compromiso nuevo con el hecho poético: Casal es nuestro primer poeta ensimismado, el primero en hacer de la poesía –en el sentido exacto del término– un destino. Pero, al mismo tiempo, resulta imposible reconocer, explícitamente, esa centralidad de Casal en el canon de la poesía cubana. En primer lugar, el expediente nacional de Casal es de dudoso origen, y, en segundo lugar, el “secreto” de su (¿homo?)sexualidad no ha dejado de quitarle el sueño a la crítica. Puesto que sexualidad y Nación no pueden existir separadamente una de la otra, Casal –¿tendremos que decirlo acaso?– parece colocarse, en ambos casos, en el margen de lo admisible, incluso de lo imaginable. Ningún intento por limar sus asperezas ha dado resultado. Tanto Casal como Piñera han probado ser de una ingobernable acidez; nada ha podido convertirlos, filtrarlos para hacer de ellos, si no sujetos nacionales ejemplares, al menos compatriotas reconocibles. Imposibilitada de responder satisfactoriamente a este desafío, la crítica acudió, entonces, a una vieja, pero probada estratagema: hizo de la polaridad Martí-Casal probablemente el centro de mayor tensión política y literaria de la cultura cubana, tensión que, por la misma razón, no dejaría de desplazarse a parejas “similares.” Encontramos en el lamentable prólogo de Osvaldo Navarro a la *Obra poética* de Emilio Ballagas:

[...] De este modo, Casal y Martí se convertirían aquí en paradigmas de las dos grandes tendencias pugnantas en la orientación de todo el arte y la literatura contemporáneos: una que se evade de la realidad o la idealiza; [...] y la que hace de la realidad su materia prima esencial [...], y aspira a un equilibrio categórico entre la forma y el contenido, y que ha sido siempre un arma en manos de los revolucionarios. [...]

Como en otras cosas, las ideas de Martí empezaban a imponerse mucho después de su muerte. Por lo tanto, la tendencia representada por Casal predominaría durante las primeras décadas de este siglo, y aún se mantendría hasta nuestros días en el reclamo de su vigencia.

Luego de abrir el saco de Casal, Navarro echa en él a Regino Boti, José Manuel Poveda, Enrique Serpa, Andrés Núñez Olano, Ramón Rubiera, Dulce María Loynaz, a un pedazo de Juan Marinello (“el joven, 9” aclara), al mismo Emilio Ballagas, e, incluso, a José Lezama Lima: “Lezama, habría que decirlo siempre con respeto y comprensión, fue entre nosotros una suerte de nuevo Casal, mucho más culto y desarrollado, pero padecedor de *males muy parecidos*” (énfasis mío). Ya sabemos –“comprensión” mediante– a qué clase de *males* comunes se refiere Navarro.

Como puede apreciarse, la contraposición Martí-Casal expresa una dramática paradoja. Por un lado, Casal es expulsado del centro privilegiado por el imaginario nacional –Martí– pero, por el otro, lo que posibilita la constitución de ese centro es su oposición a Casal. A ello hay que agregar, finalmente, que si es cierto que la huella de Casal puede ser percibida en escritores de la talla de Lezama, de Ballagas,

de Poveda, o de la Loynaz, ¿cómo podría negarse entonces la energía irradiante de ese destino en la poesía cubana, sin, al mismo tiempo, tener que marginar igualmente a aquéllos?

La evocación del prólogo de Osvaldo Navarro resulta particularmente útil porque muestra que el encono de la crítica no ha dejado de revolver alrededor de dos "males" de candente importancia en lo que respecta a Casal: el eros –o más específicamente lo sexual– y la nación. No hay que olvidar, además, que la relevancia de este debate se debe a que es, quizá, el debate que funda a Cuba como nación disputada. Fernando Ortiz, por ejemplo, nos dice: "En esta isla, que sepamos, no hubo ningún 'auto de fe' [...], pues el *único* del que tenemos noticias, celebrado a fines del siglo XVII en la Plaza de Armas de la [sic] Habana, [fue] de unos dieciocho 'amujerados', sacados de las flotas y armadas, que cuando las estadias se depositaban en un islote de la bahía, llamado *Cayo Puto* o *Isla de las Mujeres*" (énfasis nuestro). Resulta interesante constatar que, de un modo u otro, los fines de siglo (XVIII, XIX, y aún XX) se hayan caracterizado, en el caso específico de Cuba, por los debates en torno a la (homo)sexualidad-nación. El auto de fe a que se refiere Ortiz, debe pues, enmarcarse en uno de los personajes habaneros que más ansiedad suscitó a fines del siglo XVIII: el llamado *petimetre*.

Tanto el *Diccionario de Autoridades* de 1737 como los de 1780, 1783 y 1791, ofrecen la misma definición de *petimetre*: "El joven que cuida demasiadamente de su compostura y de seguir las modas. Es voz compuesta de palabras francesas, e introducida sin necesidad. Lat. *Concinnus juvenis*." Resulta interesante, por una parte, la hibridez –la contaminación más bien– y la nación (Francia) con que se asocia la voz *petimetre*, y, por la otra, que, hasta cierto punto, adelante ya uno de los estereotipos del homosexual que mejor parece resistir la prueba del tiempo: el afeminamiento, cierta estilización y desvío sugeridos por el adverbio *demasiadamente*. Quizá el *petimetre* fuese el primer –o uno de los primeros– tipo(s) masculinos en los que un exceso –cualquiera que éste fuese– introducía un desbalance que nublabla la diferencia entre lo masculino y lo femenino. En La Habana, esta inquietud se suscita –como ya dijimos– en relación directa con la producción del sujeto nacional, y será esa misma preocupación la que exprese abiertamente aquello que el diccionario sólo sugería. El *petimetre* cambia, entonces de nombre; ahora es el "hombre muger," o sea, un compuesto cuyos excesos José Agustín Caballero inscribe sin ambages, en una de sus colaboraciones para el *Papel Periódico de la Havana*, en 1791,¹⁷ como "Afeminamiento, antiguo BOLERO,¹⁸ ó

¹⁷ También en *El Substituto del Regañón de La Habana* del 2 de junio de 1801 nos encontramos con la ridiculización del *petimetre*: "No tardó mucho en pasar un *Petimetre*, que iba mirándose los pies a cada momento, dando brinquitos en lugar de pasos, porque la apretura de los calzones no le dejaba tender bien la pierna, y apestaba con sus pañuelos mojados en aguas de olor". *El Regañón de La Habana* fue fundado por Buenaventura Pascual Ferrer. Cuando Ferrer se va a México, José Antonio de la Ossa queda encargado de seguir publicando sus pliegos sueltos, ahora como *El Substituto del Regañón*. La preocupación con el *petimetre* no estaba, en modo alguno, circunscrita sin embargo al ámbito cubano o al habanero. Para mencionar sólo un ejemplo paradigmático, recuérdese la descripción del personaje de Precioso –nombre ya revelador– en *Don Catrín de la Fachenda*, de José Joaquín Fernández de Lizardi: "Cuando entré a su casa [relata Catrín] estaba sentado frente a su tocador, dándose color en las mejillas con no sé qué menjurje".

¹⁸ La primera vez que *bolero* aparece en un diccionario es en el de 1726, y luego no vuelve a emerger hasta el de 1826. Además, en ningún caso el significado de la palabra está asociado al afeminamiento. Así, en el primer caso, la definición se lee como sigue: "El muchacho que huye de casa de su padre, o del estudio, y hace bolas, según queda dicho en su lugar. Lat. *Puer qui ex domo aufugit*, mientras que, en el segundo, se nos dice: "Bolero (ra). s. m y f. El que tiene por oficio bailar el bolero. / Bolero. Baile español que requiere mucho garbo y gentileza, y en el que se ejecutan varias mudanzas al toque de seguidilla. Al parecer, el término *bolero* –para aludir o sugerir el afeminamiento del sujeto– sólo se utilizó en Cuba, y quizá la razón de ello haya que buscarla en el estilo exigido por el baile español (el bolero) y la afectación y amaneramiento del afeminado. Si éste fue el caso, resulta entonces doblemente significativo, porque, por un lado, esto sugeriría que el afeminado –o el *petimetre*– habría sido, en Cuba, una importación *española* (extranjera), pero, por el otro –si consideramos que el bolero-canción constituye una de las formas musicales más cubanas y populares–, esto obligaría –retrospectivamente– a reconsiderar los entrañables vínculos de la nación cubana con la emergencia de las sexualidades periféricas. No hay que olvidar que, después de todo, uno de los rasgos distintivos del bolero latinoamericano –de los boleros– es, precisamente, la constante trasgresión de los roles masculino y femenino: la agresividad en la mujer y el sentimentalismo lacrimógeno en el hombre.

enfermedad que ha contaminado a una porción considerable de hombres de nuestro país". Cuatro preocupaciones básicas recoge el artículo de Caballero: la excesiva visibilidad de los petimetres –y por tanto, lo extendido del fenómeno en La Habana– la confusión que introducen en la lectura del género, y, por último, la incompetencia del petimetre si llegara el momento de defender la patria:

"Pregunto ahora. ¿Si se ofreciera defender á la Pátria, que tendríamos que esperar en semejantes Ciudadanos o Narcisillos? ¿Podrá decirse que estos tienen aliento para tolerar las intemperies de la Guerra? ¿Cómo han de ser varones fuertes y esforzados, decia Seneca, los que así ostentan su ánimo mugeril y apocado? Desengañémonos, el que se cria con musicas, bayles, regalos y deleites, forzosamente degenera en femeniles costumbres [sic]."

Debemos tener en mente que el texto de Caballero es de 1791, y que exactamente cien años más tarde José Martí, en "Nuestra América" (1891), vuelve sobre la figura (extranjera) del petimetre para esbozar, precisamente, el retrato de esos "nacidos en América, que se avergüenzan, porque llevan delantal indio [...], y reniegan, ibribones!, de la madre enferma, y la dejan sola en el lecho de las enfermedades". Tanto Caballero como Martí coinciden en caracterizar al petimetre, o al hombre mujer –el primero– y a "los sietemesinos," a "i[e]stos delicados!" –el segundo en similares términos. Pero Martí da un paso más lejos, y propone, sin ambages, expulsarlos:

"A los sietemesinos sólo les faltará el valor. Los que no tienen fe en su tierra son hombres de siete meses. Porque les falta el valor a ellos, se lo niegan a los demás. No les alcanza al árbol difícil el brazo canijo, el brazo de uñas pintadas y pulsera, el brazo de Madrid o de París, y dicen que no se puede alcanzar el árbol. Hay que cargar los barcos de esos insectos dañinos, que le roen el hueso a la patria que los nutre. Si son parisienses o madrileños, vayan al Prado, de faroles, o vayan a Tortoni, de sorbetes."

Puesto que el ensayo de Martí insiste, una y otra vez, en el *hombre natural*, es indudable que esta ansiedad tiene como fondo la fascinación modernista con el artificio, y, al mismo tiempo, el debate natural-antinatural (o contra natura) que gana particular fuerza en los textos médicos y psiquiátricos de fines del siglo XIX. Hay que decir, además, que la Revolución Cubana dio el paso definitivo al hacer realidad el sueño de Martí. Así, en 1980, al producirse el éxodo por el puerto de Mariel, los homosexuales fueron, literalmente, cargados en los barcos, y expulsados de la patria. Hasta el punto de que muchos se declararon homosexuales, aún sin serlo, sólo para que se les permitiera salir del país. Más aún; la Revolución Cubana dio un paso sin precedentes en la evolución de las normas jurídicas de la nación al decretar, por ley, la represión de los "desviados."¹⁹

¹⁹ En 1971, la Declaración del *Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura*, expresaba –en la sección sobre la sexualidad– que "las desviaciones homosexuales" tenían un "carácter de patología social," quedando claro "el principio militante de rechazar y no admitir en forma alguna estas manifestaciones," aunque se aclaraba que "el homosexualismo no [debía] ser considerado como un problema central o fundamental de nuestra sociedad" (*Declaración* 13). Resulta obvia la necesidad de reprimir a los homosexuales (y, por tanto, la centralidad del "problema") y, también, la necesidad simbólica de negar esa centralidad desplazándola hacia los bordes. Al mismo tiempo –y contradiciendo una vez más su empeño de descartar la centralidad del homosexualismo en Cuba– los delegados concluían que "no [era] permisible que por medio de la 'calidad artística' reconocidos homosexuales [ganaran] influencia que [incidiera] en la formación de la juventud," sugiriéndose, incluso, que éstos se les reubicara "en otros organismos" a fin de que no tuvieran una "relación directa en la formación de nuestra juventud desde una actividad artística o cultural". Este discurso represivo debe, sin embargo, analizarse en un contexto de línea dura que se extendía a toda la sociedad –no sólo a los homosexuales– y cuyo propósito era, simple y llanamente, erradicar las diferencias. Así, al enfocar las *modas, costumbres y extravagancias*, se afirmaba, con absoluta claridad, que se trataba de "la necesidad de mantener la unidad monolítica ideológica de nuestro pueblo y el combate a *cualquier forma de desviación* entre los jóvenes" (énfasis nuestro). La institucionalización de la homofobia había empezado, no obstante, antes de 1971. En 1965 surgieron las UMAs (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) en las que fueron internados por la fuerza y obligados a trabajar en la agricultura, los jóvenes considerados "contrarrevolucionarios," "inmorales," y, en general, los inconformes. Las UMAs fueron cerradas en 1968. "In the second half of 1960 [refiere Ian Lumsden] systematic purges of homosexuals in the arts, theater, and universities became institutionalized. Resolución Número 3 of the Consejo de Cultura (which administered cultural affairs prior to the

Ahora bien, como se recordará Sylvia Molloy había notado que el característico *nosotros* con el que Martí solía articular la oposición América Latina (o “Nuestra América”)–Norte América, dejaba su lugar –en el reporte sobre la presentación de Wilde para *La Nación* de Buenos Aires– a otro *nosotros*, es decir, a uno más inclusivo que incluía a todos los hombres que vestían normalmente con independencia de su nacionalidad. Se trataba, concluía Molloy acertadamente, de un *nosotros* que expresaba el pánico homofóbico suscitado en Martí por la indumentaria de Wilde.

Quisiera insistir, no obstante, en que ese giro es relevante, por el contexto en que se produce, porque, en efecto, es revelador del alcance del pánico homofóbico que invade a Martí, hasta el punto de hacerle abandonar –momentáneamente– el antagonismo América Latina-Norte América. Creo que hay que insistir en esto porque, a poco que se mire, se echa de ver enseguida que el Wilde que Martí tiene frente a sí parece la viva encarnación del petimetre latinoamericano, y el cual –no hay que olvidarlo– es rechazado en “Nuestra América” en lo que tiene tanto de artificio como de extranjero –“el brazo de Madrid o de París”– y de afeminado –“el brazo de uñas pintadas y de pulsera.” Así, al describir a un Wilde que lleva “corbata de seda blanca, anudada con abandono,” y que en “la resplandeciente pechera luce un botón de brillantes”, Martí no puede evitar el echarse a un lado: “hiere los ojos ver a un galán gastar chupilla de esta época, y pantalones de la pasada, y cabello a lo Cromwell, y leontinas a lo *petimetre* de comienzos de este siglo” (énfasis nuestro). En efecto, el comentario de Martí recoge al petimetre donde lo habían dejado Caballero y Ferrer –a fines del siglo XVIII, y a principios del XIX– y lo traspola a su lectura de Wilde, primero, y después, al indeseable sujeto latinoamericano, a los paseantes urbanos con los que, necesariamente, habría que cargar los barcos.

3.-Flores de éter o las etéreas identidades de Julián del Casal.²⁰

3.1.-Flores raras en el palco oscuro.

El de Casal es un cuerpo trasgresor –y por lo mismo sometido a la vigilancia, al escrutinio– en la medida en que se desentiende, o rechaza incluso, el cuerpo romántico: mujer / nación / naturaleza. La “pureza” de Casal, a la que sus amigos aluden constantemente, arrastraba consigo la sospecha de un “amor impuro,” innombrable, secreto.²¹ En la economía del cuerpo de que habla Foucault, el de Casal es uno de los más altamente improductivos, proclive al abandono de sí mismo, susceptible de ser poseído, de traicionar la nación.²² La enfermedad se inscribe en él

creation of the Ministry of Culture), the edict used to fire homosexuals artists from their jobs and force them to do manual labor, became an infamous symbol of the regime's homophobia”.

²⁰ Esta sección reescribe y amplía el artículo “Flores de éter o la éter-sexualidad de Julián del Casal” que publiqué en la revista *Apuntes Hispánicos* de la Universidad de Toronto en el año 2000.

²¹ Carmen Peláez y del Casal –sobrina del poeta y la única que lo sobrevive en Cuba– me contó una vez, durante una de las numerosas visitas que le hice la siguiente anécdota: Alrededor de los años cuarenta, la doctora Esperanza Figueroa estaba trabajando en su tesis doctoral sobre Casal, y con tal motivo visitó a Carmela –la hermana de Casal– y le preguntó si era cierto que en vida de Casal se había divulgado algún rumor acerca de su posible homosexualidad. La respuesta de Carmela no pudo ser más elocuente: “en aquellos tiempos no existía esa palabra.”

²² Lee Edelman examina las ansiedades que provocó en 1964 el arresto de Walter Jenkins, jefe de gabinete de Lyndon Johnson, y cita el artículo de un columnista del *New York Times*, el cual expresaba textualmente “[b]ut it would be irresponsible in the American people felt no anxiety over the fact... that a Government official to whom the most secret operations of national security were accessible... is among those unfortunates who are most readily subject to the blackmail by which security secrets are often obtained by enemy agents”. Aún en el caso de que, en efecto, tales “desafortunados” fuesen más propensos a ser chantajeados, queda fuera de consideración el hecho de es el chantaje social –resultado a su vez del pánico homofóbico– el que, en última instancia, abre la puerta a otros tipos de chantaje. Por otra parte, el miedo a que los homosexuales puedan fácilmente pasar secretos al enemigo reside en una visión de la masculinidad que, en tanto cerrada –recuérdese

como signo de disminución vital ("Pobre Casal," decían todos a su paso) y, al mismo tiempo, como señal de la trasgresión. Susan Sontag nos dice que de la tuberculosis –enfermedad que llevó a Casal a la muerte– "se pensaba que [...] provenía de un exceso de pasión que afectaba a quien pecaba de temerario y sensual," y que, desde los románticos "se [...] la concibe como una variante de la enfermedad del amor". En consecuencia, los ámbitos en que se mueva serán los de la clínica y la literatura. Pero estos espacios no estaban separados, sino conectados por los mataderos de la ciudad, por el periodismo amarillo de *La Caricatura*, por el deseo. Así, en la descripción del gabinete del Dr. Zayas, el espacio médico –llamado a describir, controlar y evacuar los desechos urbanos– se transforma en la escritura en un páramo estético habitado por las manadas del deseo, incluida la enfermedad. Allí lo enfermo adquiere la brillantez cegadora del decorado modernista, oponiéndolo, en tanto sumatoria del deseo, a los afanes clasificatorios de la ciencia. "[B]rillan ante mis ojos [escribe Casal] las arborescencias que los herpes dibujan en la piel o el pus que mana, como crema de ámbar, de las llagas en putrefacción, y siento el vaho cálido de los organismos abrasados por la fiebre o la humedad viscosa de los miembros deformados por la lepra." El brillo de los herpes invade la descripción del biombo "donde fulguran kakemonos de seda roja, bordados de grullas de oro," así como el bufete del médico, –situado como un panóptico "en el centro del salón"– y que Casal ve "todo cubierto de libros, de instrumentos y de periódicos". Llagas putrefactas, biombos japoneses, libros, instrumentos y periódicos, en una palabra: residuos. Frente al discurso médico, que parcela y taxonomiza, el discurso literario que revuelve y confunde, que anega todos los espacios simbólicos, que se complace, perversamente, en el itinerario de la llaga. En un momento en que la tuberculosis había llegado a representar también "a contagion, something unclean," y en el que "the infected individual became almost an untouchable, a character stimulating repulsion or fear," el gesto de Casal se vuelve contra esa "great crusade for health" que habría provocado el miedo a la enfermedad, y la pone a infectar, a propagarse en el mismo gabinete donde debía combatirse.²³ Irónicamente, comenta Casal: "Creo muy saludable ese lugar". Se trata, desde luego, de otra salud, de otra economía de lo saludable, y cuyos perversos placeres no solamente no marginan los desechos, sino que también los estiliza en el cuerpo raro, desviado. Y es precisamente en relación con este discurso, producido de espaldas a la administración funcionalista de la ciudad –para decirlo en los términos de Certau– que quiero leer el poema que nos ocupa: "Flores de éter." Son flores cultivadas en el gabinete médico, entre los instrumentos –nótese la connotación siniestra y erótica al mismo tiempo: los instrumentos, el instrumento– sugeridores de una construcción "contra-natura." Son flores raras que presuponen una forma, un criterio clasificatorio (los de la flor, cualquiera que ella sea), pero sólo para corromperlos, para entregarlos a lo residual, a aquello que únicamente puede expresarse en un estado de disipación constante: son etéreas. Se niegan a asumir una identidad fija, a que pueda identificárselas en el amplio catálogo de la biología. Flores cultivadas lo mismo en los gabinetes de la medicina y del higienismo, que en el *boudoir* de la mujer o en la celda del poeta, pero siempre entre libros, periódicos, instrumentos, y hechas con la crema de ámbar, con la humedad viscosa, con todas las fulguraciones del deseo, y que abren sus formas monstruosas en las

a Paz– hace del sujeto *queer* su otredad femenina, es decir, lo abierto, aquello que no ofrece resistencia al placer, al deseo.

²³ Se dice que el día de su muerte Casal había dejado abierto, antes de salir hacia la casona de Santos Lamadrid, el *Diario íntimo* de Henri Amiel. También Amiel –nos dicen René y Jean Dubos– infestó "nature figuratively with his own disease after strolling in his garden under a fine rain. On an October of 1852, he wrote in his Journal Intime: "... Sky draped in gray, pleated by subtle shading, mists trailing on the distant mountains; nature despairing, leaves falling on all sides like the lost illusions of youth under the tears strewn with brown, yellow and rusty leaves, the trees half bare.... The fir tree, alone in its vigor, green, stoical in the midst of this universal phthisis". Si Casal –a quien Manuel de la Cruz invitaba a irse al campo– hubiese leído esta entrada, la habría disfrutado perversamente: ¿cómo no se le había ocurrido antes que, yéndose al campo, podría infestar esa horrible naturaleza cubana que tanto molestaba a su sentido estético?

impredicibles cámaras de la seducción. Las formas monstruosas de las flores de éter de Casal podrían constituir –y creo que este es el caso– una manera oblicua de afirmar un deseo, una presencia, una sexualidad cuya fuerza perturbadora radica, insisto, en su naturaleza amorfa, en el constante enmascaramiento de una amistad que no carecía de nombre, sino, en todo caso, del nombre, pero que no por ello era menos real, o tenía menos presencia.

Esta amistad apasionada, sus flores de éter, nos llevan, primero que todo, al interés de Casal en Luis II de Baviera. Nadie, hasta ahora, había reparado en que Luis II de Baviera no fue una presencia accidental, ni mucho menos casual –o pasajera– en su escritura. Sólo Esperanza Figueroa ha insistido, una y otra vez, en la importancia de la presencia de Luis II de Baviera en la obra casaliana. Sin embargo, el interés de Figueroa se limita a ver en ello una supuesta precedencia de Casal sobre Darío respecto a la introducción del *art-nouveau* en Hispanoamérica, y a los comienzos del modernismo propiamente dicho.²⁴ A mí, en cambio, me interesa por la relativa frecuencia con que aparece en la escritura de Casal en un extenso período que se extiende desde 1886 hasta 1891.

Dejando a un lado el artículo “Los siete castillos de Rey de Baviera” (*La Habana Elegante*, 17 de octubre de 1886) que no ha podido ser localizado, la figura de Luis II de Baviera vuelve a emerger en la crónica “Conservatorio de Música / un coro de Wagner” (*La Discusión*, 31 de marzo de 1890), donde Casal lo llama “Rey Ángel.” Nuevamente, en la “Crónica semanal” que escribe para *El País* (21 de diciembre de 1890), lo menciona de pasada, afirmando que “es el rey más grande de este siglo,” y que fue “el rey más artista, ya no sólo de este siglo, sino de todos los tiempos.” Al año siguiente (más exactamente, el 10 de enero de 1891), leemos en *El País* la crónica “Conversaciones dominicales / Albertini y Villate.” Aquí, Luis II de Baviera es el “Rey Virgen,” y ese mismo año (*El País*, 18 de enero), Casal publica su crónica “Conversaciones dominicales / Lohengrin,” en la cual, al referirse al célebre teatro de Bayreuth afirma que fue mandado a construir por “el más grande de los príncipes.” Pero no es hasta la publicación del poema “Flores de éter” – primero en *La Habana Elegante* (5 de julio de 1891), y luego en la sección “La gruta del ensueño,” de *Nieve* (1892)– que el interés casaliano en Luis II de Baviera alcanza su punto culminante.

Ocupémonos, entonces, de las crónicas. En “Conservatorio” Casal reporta el concierto de fin de semestre que tuvo lugar en el *Conservatorio de Música* de La Habana. La sección introductoria destaca la educación gratuita que allí recibía un grupo de estudiantes, y afirma que “[g]racias a la inquebrantable constancia del señor [Hubert] de Blanck, dentro de poco tiempo su plantel se encontrará para gloria suya y honra de nuestra patria, a la altura de los de igual índole que existen en las primeras capitales del mundo civilizado”.²⁵ Casal llega, por cierto, después de empezado el concierto, cuyo programa “se fue cumpliendo lentamente, sobre todo para [él] que sólo deseaba oír el magnífico coro del segundo acto del *Buque*

²⁴ En una carta fechada a 20 de mayo de 1993, en Miami, Esperanza Figueroa me decía: “Y más me mortifica saber que hay dos trabajos perdidos, claves para la época, para Casal y para la historia del modernismo, la ‘pérdida’ de los 1ros. ejemplares de *La Hab. Elegante*, que revisé en 1939, cuando Valentina de Córdoba (m. 1940) me llevó a casa del médico Hdez Miyares. ¿Por qué no los rastrea y los publica, y los lee en la velada? Se trata de ‘El Castillo de Chiense’ [Chiensee] y la 1a. versión del primer soneto modernista ‘Mis amores’, los dos de 1886. Los ‘eruditos’ se niegan a aceptar las fechas porque el ‘Castillo’ es la 1a. presencia del Art Nouveau en las Américas, y el soneto deshace los mitos provincianos.” La carta de Figueroa fue el estímulo que me lanzó a buscar estos textos. Encontré la primera versión del soneto y otras dos crónicas que la *Edición del Centenario* (1963) no recogió por no haberlas encontrado, pero el “Castillo” nunca apareció. En un hermoso ensayo, “El cisne modernista,” Figueroa dice: “El 17 de octubre de 1886, dos meses antes de que empiece a publicarse en Santiago de Chile el material de *Azul...* (7-XII-1886 hasta el 23-VI-1888) aparece en las brillantes páginas de *La Habana Elegante*, [...], un boceto inspirado en Albert Bataille, con el título ‘Los siete castillos del rey de Baviera’.” Figueroa no pierde la oportunidad de insistir más adelante: “Es lógico que un cubano le dedique versos y crónicas [al cisne, imagen emblemática de Luis de Baviera], línea que siguió Darío en el ‘Blasón’ y en ‘Los cisnes’ (énfasis mío).”

²⁵ Nótese que, si de patriotismo se trata, éste se expresa en Casal en la construcción de la Nación como –para decirlo con Piñera– país del arte, lo cual llevaría a superar la posición marginal de la Isla.

Fantasma”, el cual estuvo a cargo de las estudiantes, quienes “se pusieron de pie gorjeando las primeras notas del coro sublime de Wagner”. Pasando, en efecto, por una rápida enumeración de los compositores e instrumentos solistas del concierto, Casal llega a la segunda sección, espacio que dedica a expresar su admiración por Wagner, o, más específicamente, de su amor por Wagner, aunque nos dice que “[teme] hablar de él, porque [su] admiración [lo] arrastra hasta el laberinto de la extravagancia”. Desde luego, ese temor lo suscita la lectura de los otros –los lectores, los amigos–, y revela la preocupación de Casal por controlar los escapes del deseo, cuyas exigencias registra tan bien la forma reflexiva del verbo arrastrar: *ser arrastrado* por el entusiasmo. No obstante, Casal sale del instituto:

“con el cerebro agobiado de visiones y el nombre de Wagner entre los labios, [deseando] vivir muchos años más, para llegar un día en peregrinación al templo de Bayreuth, a presenciar la representación de las obras del Orfeo moderno [...] en el mismo teatro ateniense que Luis II de Baviera –a quien se dará, en las leyendas del porvenir, el sobrenombre del *Rey Ángel*–, mandó a construir en honor de su genio favorito y en el que olvidaba desde el fondo de su palco oscuro, forrado de terciopelo rojo y recamado de piedras preciosas, la imbecilidad de sus ministros, el prosaísmo de su siglo y las tristezas de su corazón”.

Ante los ímpetus del deseo, se producen la fuga, los derrames del sujeto fuera de las fronteras nacionales, y hacia una sexualidad que se exilia a sí mismo en su palco oscuro. Ese palco oscuro –lugar desde el que es posible mirar sin ser mirado– no es tanto un simple refugio sino un espacio de resistencia. No hay que olvidar, además, que es el palco de un teatro personal, es decir, uno que le permite escenificarse. Atrás han quedado Cuba y los deseos de ver al conservatorio convertido en “honra de nuestra patria,” y también el lugar de Casal entre los espectadores del concierto. Ahora lo vemos solo, representándose, ocupando el lugar, el palco de Luis de Baviera, y, desde esa (re)representación de sí mismo, asistiendo a la (re)representación de sus deseos. Hasta Luis II de Baviera desaparece porque ya no es un sujeto que desea, sino un objeto que representa el deseo de otro (el de Casal). Entonces, ¿Casal llega al teatro de la modernidad como seductor o como seducido? ¿Llega a Bayreuth enmascarado con su deseo, o por el deseo del rey? Lo uno y lo otro. Es sujeto y objeto; es un intruso en ese palco oscuro, tanto como un invitado. En cierta medida, lo que seduce a Casal de Luis II de Baviera es una especie de imagen traspolada, extranjera, de sí mismo; o mejor, de su propia extranjería. El futuro en que Casal localiza su profecía –a Luis II de Baviera se le dará “en las leyendas del porvenir, el sobrenombre del *Rey Ángel*”– parece ser su propio presente, y él mismo, la proyección futura de la imagen del rey. No sólo porque, como éste, Casal odiaba también las multitudes, sino en otro sentido, mucho más profundo y significativo: en la concentración, en la incandescencia que alcanza Casal en su pasión por el Arte, y que es, no menos significativamente, lo que más celebra en Luis II de Baviera. Ambos tienen su palco oscuro, una densidad propia. Así, por ejemplo, en la “Crónica semanal” del 21 de diciembre de 1890, el teatro personal que el rey había ordenado construir para asistir él sólo a las representaciones operáticas wagnerianas, se aísla en una imagen que se propone a sí misma como microcosmo del deseo y –desde luego– del poder:

“Desde el fondo de su palco obscuro, donde no brillaba [*sic*] más que los fulgores fríos de las piedras preciosas que recamaban el terciopelo rojo de las paredes, aquel rey legendario admiraba las creaciones de Wagner, sin que llegaran a distraerlo las conversaciones de los palcos, los murmullos de los pasillos y las figuras de los espectadores. Ni la orquesta se veía, porque todo el teatro estaba a oscuras y sólo en el escenario había luz.”

La extrañeza de este comentario estriba en que aparece, irrumpe bruscamente, en una crónica en la que Casal nos cuenta su visita al circo Pubillones. Luego de decirnos que había tenido el deseo de volverse atrás por su inveterado “odio [a] los sitios públicos,” salta, sin que medie transición alguna, a: “Lo que más me admira en la vida de Luis II de Baviera es...”. El contraste entre la tienda del circo y el teatro del rey tiene, como indudable telón de fondo, las trazas de la ruina de la familia de

Casal.²⁶ No obstante, su resolución de “permanecer en el circo,” o sea, de no evadir su circunstancia, es el punto de partida para, utilizándola, sobreponerse a esa ruina. Como afirma Montero, “la degradación estética y social del circo no provoca el silencio de Casal;” por el contrario, “provoca no sólo la descripción del espectáculo sino también las transformaciones de lo real en la escritura”. Pero pudiéramos ver también el circo en la escritura de Casal como una metáfora de la precariedad tercermundista, puesto que las relaciones de poder marcan agudamente la escritura en el gesto centralizado y autocrático de Luis II de Baviera (su privilegiado lugar estético y económico con respecto al margen americano) y en el desvencijado circo de Casal. Más importante, sin embargo, es ver *qué* hace Casal –una vez que decide asumir la degradación del circo– con esos *límites*, ver cómo transforma lo real:

“No obstante el número excesivo de espectadores, me resolví a permanecer en el Circo, porque encontraba allí cierto atractivo indefinible. A medida que transcurría el tiempo, la atracción iba siendo mayor. Y era que creía hallarme, más bien que en un sitio público de esta capital, en el interior de una tienda plantada en medio de una llanura de Orán. Los globos de luz eléctrica, colgados entre las columnas rojas, eran lo único que desvanecía a ratos mi ilusión. Pero yo procuraba no mirarlos jamás. Las nubes de polvo que levantaban del redondel; el sonido de una música salvaje que llegaba del exterior; los rostros de los negros acurrucados en las gradas; las patadas de los caballos en las cuadras; el calor que emanaba de aquella conglomeración de gentes; y los rugidos de las fieras encerradas en sus jaulas de hierro, contribuían, en cambio, al desarrollo de mi ilusión.”

La imagen de Luis II de Baviera disfrutando de la ópera se superpone dramáticamente a la de Casal tratando, meramente, de acomodarse en el circo. Lo que aquél puede conseguir por un simple mandato de su voluntad, éste lo consigue –no menos también– luchando heroicamente con la miseria, con los residuos, con las carencias de su propio margen. La intensidad que logra el soberano está respaldada tanto por la intensidad de su deseo como por una economía, todo lo cual viene a expresarse hermosa y metafóricamente, en el manejo a voluntad de la intensidad y de la dirección de la luz que le permiten al rey gobernar, regir –en toda la extensión del término– su campo visual. En contraste con este poder magnífico –émulo del sagrado “*fiat lux*”–, Casal no puede apagar a su antojo los “globos de luz eléctrica [del circo]. Sin embargo, ese obstáculo a su deseo, sólo a ratos conseguía desvanecer su ilusión.²⁷

El reino interior se construye mediante la transformación de la realidad en la escritura –como afirmaba Montero– pero, también, mediante el pacto con esa realidad, de modo que, finalmente, ésta contribuya al “desarrollo de [la] ilusión.” Casal no niega la realidad del circo. No nos dice que se hallaba “en el interior de una tienda plantada en medio de una llanura de Orán,” sino que creía estar allí. Sabe que lo único que planta esa tienda –nótese la raíz, el peso, la profundidad que adquiere lo imaginado con el uso del adjetivo plantada– es su ilusión, y aunque procura no ver los globos de luz eléctrica, sabe también que están allí. Fijémonos en el gesto voluntarioso, incluso heroico, detrás del “lo único que desvanecía a ratos mi ilusión.” Esas palabras revelan, en primer lugar, una intermitencia, no una anulación del poder de agencia, y, en segundo lugar, la fuerza centrípeta de esa agencia. La ilusión sólo se desvanece “a ratos”, porque lo que realmente tiene lugar son dos procesos que se persiguen mutuamente: la pérdida y la recuperación. Como dije antes, esto es

²⁶ Quien mejor ha leído esta zona de Casal es Lorenzo García Vega, y cuyo imprescindible ensayo “La opereta cubana en Julián del Casal” ha sido sistemáticamente olvidado por la crítica casaliana, en particular, y por la del modernismo en general. Allí, García Vega se refiere a “ese tremendo capítulo de la posible novela cubana, que estaría lleno con los personajes y objetos de una familia arruinada,” y en el cual “veríamos [...] las pobretonas metamorfosis, con que cierta zona de lo nuestro ha tratado de tapar sus desgarrones”. Se trata de “esa unión que en Casal se intenta, entre las ruinas de un pasado y la trompetería de una grandeza un tanto operática (la grandeza es algo obsesionante dentro de las poesías de Casal. [...])” (énfasis mío).

²⁷ Estos entrecorridos no son irónicos; simplemente indican que estoy citando.

posible, en primer lugar, por una férrea voluntad estética que está, literalmente, plantada en la escritura, pero también porque esa misma voluntad obliga a la realidad a un pacto, a un compromiso. Mediando entre la voluntad estética y la presencia de la realidad está la posibilidad de llegar a un acuerdo en el espacio de las sensaciones. La presencia degradante del circo se estetiza, se convierte en experiencia estética al pasar por el filtro de las sensaciones.

En la crónica del circo asistimos, entonces, a una característica sustitución tercermundista. Al no poder apagar los "globos de luz eléctrica" del circo, o al no poder dirigir esa luz hacia una representación operática, la osadía de Casal reemplaza a un deseo respaldado por un poder, por una economía, con un deseo que sólo se tiene a sí mismo, es decir, con un deseo que sólo puede desear, logrando el mismo resultado: una mirada capaz de ordenar estéticamente la realidad, un espesor en la escritura capaz de construir su propio teatro, capaz de apagar la distracción. Y cuando afirmo esto último, desde luego que no estoy pensando en una eliminación absoluta de ésta, puesto que eso no lo pudo conseguir tampoco Luis II de Baviera. Me refiero sólo al poder de Casal para deshacerse de aquellas distracciones que se interponían, o se podían interponer, entre la creación artística y él, entre su deseo y la representación de ese deseo. Casal llama "el rey más artista" a Luis II de Baviera, porque adivina en él, en su teatro, eso que ya poseía el redondel de su propio circo: la intensidad, la concentración del deseo encarnado en el ideal. Por eso el escritor cubano Nicolás Heredia afirmó –en términos muy semejantes a los que usa Casal para referirse a Luis II de Baviera– que Casal "es el poeta más poeta que ha habido entre nosotros".

[VOLVER A SUMARIO](#)

[VOLVER A SUMARIO](#)

Seis Poemas

Jorge Alberto Aguiar Díaz

(Del libro inédito "*Fogonero emergente*")

Crónica Familiar 1

**dulce embeleco
del carnaval**

**raspo la página en blanco
viejo y sucio caldero
tizne/mugre**

**lengua curtida por el hambre
voluntarismo ontológico
piar y zureo y maullidos y gritos**

**descripción y toponimia
sobre ruinas
de aldea llamada ciudad
ciudad capital
capital país
país estado**

**irónico estado de putrefacción
y lenguaje reticente**

**escucho a lo lejos la música
y me digo
estás bien es sólo
una amarga
y
pasajera
desesperación**

**entonces me duermo
y sueño
con el dulce embeleco
del carnaval.**

Crónica familiar 4

**recuerdo al chinito
que vendía frituras de bacalao
frituras de sesos de bacalao
y manzanas de california**

**mi padre en sillón de ruedas
enseñando su pierna amputada
también lo recuerda**

**fue la época esplendorosa
del barrio chino
lavanderías
y barberías
bares y teatros
de fabricación
oriental**

**de galiano a belascoáin
por la amplia
y misteriosa zanja**

**altavoces patrioterros
anuncian hoy fiesta nacional
el paisaje urbano
transformado en manigua
luces y colores
y banderitas
tricolores**

**arrastro
la pierna amputada de mi padre
por entre basureros
y timbiriches
cerrados al atardecer**

**todo sube
y cae
todo cae
y se entierra
sin una mínima
ventaja
para la ironía**

**tres de la mañana
el barrio chino
parece un desierto
chino**

**camino en silencio
trago mi fritura
de harina
con cierto y lejano sabor
a jarabe de aloe**

**oquedades de
fabricación criolla
donde pasar la noche
estirar los huesos
bostezar**

**sin desesperación
por algún que otro
argumento dramático**

**pasar la noche
estirar los huesos
bostezar.**

Crónica Familiar 5

**i si tuviera un hospicio
viviría feliz
en esta amable ciudad !**

**fumaría opio
zapatos lustrados
con la elegante paciencia
de ciertas damas de compañía**

**mi vida fuera menos evidente
menos expuesta
al duro clima
y a la insidiosa historia
de reforestación social**

**calma chicha
de la prima noche
dar un paseo
es pérdida de tiempo**

**i si tuviera un hospicio
ropa humilde
recorrería fantasiosa
de siestas
y buchitos de café oriental !**

**pero nada es posible
allí donde la gente
vive refrescándose del calor
al borde del perímetro
de la miseria
todo se vuelve directo
y vulgar
al mínimo contacto
con la terca
circulación
del
capital**

**hospicio
confortable
espacioso**

**menesterosos
pendencieros
usureros**

**la dura eufonía
de los contornos
geográficos**

**la complejísima
red
de ciudadanos
libres**

**i si yo tuviera un hospicio
no escribiría poemas
a la intemperie !**

Crónica familiar 6

**¿qué es un tótem?
todavía pregunto
con migajas
de pan duro
y restos de mermelada
en el bigote**

**mi madre
en el balcón
seca al sol
y mata una mata de orégano
¿qué es la clorofila?**

**todavía pregunto
buscando una estructura sólida**

**¿qué puede ser un tótem?
¿cómo fabricarlo?
¿es posible
que mi vecino
esté criando un puerco
y no sepa
qué es un tótem?**

**i oh dios mío
no me estoy burlando !
ino puedo escribir
una palabra de fe!**

veo la comida
del puerco
boniatos plátanos
típico sancocho
para los días de verano

¿qué es la clorofila?
¿y un tótem?
¡ oh dios mío
necesito una palabra
de fe !

durante las noches
de julio y agosto
ordeno y clasifico
mi memoria
chapoteo en
mi porción de sancocho
voy logrando
vislumbrar
la sólida estructura
de los días de verano.

Crónica Familiar 7

distorsión
de ideas
y
sentimientos
calco realista de la irrealidad
flujo menstrual
de agrios frijoles negros
ya sin tiempo
me recuesto en la baranda
y duermo

no hay historia ni otredad
palomares con gente
negros y blancos
hacinados por la ideología
de la caña de azúcar
cholas calcinadas
tonsurados que en el trópico
mueren con ron y cerveza

apátrida y aburrido
ventrílocuo
de mí mismo
esperando que mejore
la economía familiar

deambulo por los recovecos
de un lenguaje recalentado
escoria poética
fascinación por las virutas
físicas y mentales

límites de centro habana
límites del universo
succiono un pirulí
con las nalgas entalcadas

línea argumental
episódica e inconexa
personajillos con fondo de nada
gangrenosa escritura
de profundas estrías cerebrales

ioh mamá soy un vegetal!
expuesto al regateo público
me acomodo bajo el sol
y exhibo mi avitaminosis
a través de mi postura
correcta y solícita
según debe ser
según las autoridades

distorsión de palmeras enanas
en medio del paisaje urbano
dale agua al dominó
escucho que alguien grita
y por supuesto
ya sin tiempo
recostado en la baranda
despierto.

Crónica Familiar 8

un pedazo de queso por las
mañanas
pepino rebosados
y ostiones con limón y tomate
durante las tardes
de este verano
siempre más caluroso que el anterior

siempre más caluroso
y en las calles
homicidas de un tiempo homicida

prófugos de la miseria
artistas del desencanto

**dominó béisbol mujeres en minifaldas
y una obra de chéjov
patéticamente azarosa
en el bulevar de san rafael**

**¿qué tiene todo que ver
con mi vida?**

**pregunta una voz
mi voz
por entre biombos
marquesinas
y grupos de civiles
que marchan a pasodoble
hacia los baños turcos y colectivos**

**día tarde noches irreales
cena y desayuno
con fatalismo geográfico**

**me recompongo
me recompongo
¡extraña palabra en mis labios!**

**serrín y pedazo de queso por las
mañanas
durante las tardes
etcétera etcétera etcétera...**

[VOLVER A SUMARIO](#)

APUNTES DE LA MIRADA

Pedro Luis Marqués de Armas

(Acerca de: *La Unidad Paradójica: ensayos sobre las poéticas de Ponce, Girona y Zarza*. Carmen Paula Bermúdez, Premio UNEAC de Ensayo 1999. Ediciones UNIÓN, 2000. 130 pp.)

En breve nota al lector de su libro, Carmen Paula Bermúdez escribe: "no he querido reconstruir grandes mapas sino hacer como el gusanito: escoger un punto y, desde ahí, ir atravesando poco a poco la guayaba"; por otra parte el título de la obra, *La Unidad Paradójica*, es ya un concepto. Se trata de agrupar –fuera de cualquier método estándar– opiniones y puntos de vista diversos sobre tres pintores cubanos muy distintos: Fidelio Ponce, Julio Girona y Rafael Zarza.

Otro crítico de arte habría optado, supongo, por una continuidad de fondo, por cierta "grandeza" ya bajo el rótulo arte-estilo recurrente, ya bajo el emblema pintura-nación. Por suerte, aquí encontramos diferencias; y si asoma alguna unidad es precisamente la unidad paradójica de lo moderno, sostenida en una mirada mínima y atenta a la dinámica de lo ambiguo más que al rango de exclusiones propio de la crítica tradicional.

Estos ensayos se apartan de la oposición vanguardia/academia, y no se limitan, por otra parte, a lo cubano como medida de todo; muestran, al contrario, el problema de la representación y sus límites, partiendo de los desvíos trazados por cada poética en particular; revelan singularidades del proceso creador al margen de esquemas sociocríticos, culturoológicos, etc., tan de moda en la actualidad.

Ensayos bien escritos, se resuelven entre el dato de rigor y la idea precisa, relecturas de Bajtín, Foucault y Gombrich, por citar algunos, y los riesgos de una experiencia y sensibilidad "privadas". *La Unidad Paradójica* se reconoce con placer, como comentario más que como análisis; prosa libre de ese estercolero abstruso que caracteriza a la crítica teórica actual, se la lee sin tropiezos, plena de sugerencias y de súbitas afirmaciones en modo alguno impuestas. Por vez primera Ponce es visto en su excelente y contrapastoral modernidad, lejos, así, de los dos graves *topoi* que más le persiguieran: el de mensajero de cierta pobreza social.

El juego sacralización/desacralización, así como el uso intencional de modelos extemporáneos, principalmente de la escuela española, condujo a Fidelio no tanto a una oposición respecto a los temas tratados por la vanguardia cubana, como sí a un tratamiento distinto, no menos moderno; a la vez su trazo, cierta pulsión erótico-conceptual y el "vaciamiento" de todo énfasis figurativo muestran su proximidad al abstraccionismo, límite que no traspasó, como se encarga de aclarar la autora. Carmen expone algunas ideas de Lezama, que en un ensayo califica al pintor de romántico; pero alerta sobre la particular ironía en ese rasgo.

Por su parte Girona es percibido como dibujante viajero, que en el París de la Guerra sostiene un tono todavía risueño, como de último

relator de la alegría de vivir. Pintor humanista, americano de vuelta, algo tardío, dibuja aquello que otros ya no pueden ver: el color de la vida, cierta psicografía y otros flujos sociales que el desastre va a interrumpir; aunque, en efecto, esos flujos ya habían sido desplazados por la alegoría expresionista de fin-de-mundo, todo un arte que, como se sabe, ahora el estado alemán calificaba de degenerado. Este contraste entre las búsquedas de Girona y los tiempos que entonces corrían aparece sin duda como otra singular paradoja.

La Unidad Paradójica concluye con un extenso ensayo sobre Rafael Zarza, versátil artista que renovara el grabado y la pintura cubana de los años sesenta y setenta. Escrito a modo de cronología, este texto registra peripecias de una obra (y de un autor) que se ha movido siempre entre censura y protesta, parodia e irreverencias, fiel testimonio de otro desastre acaso no interrumpido. Contribuye al descongelamiento de este artista, cuya obra no ha recibido de la crítica la atención que merece.

Carmen Paula estudia la calidad de lo carnavalesco en Zarza, en un espectro que va desde la recepción de la cultura taurina como agenciamiento micropolítico hasta el *pop* en tanto dispositivo que apunta polémica e irónicamente hacia su entorno. "Un imaginario capaz de dialogar con Goya y cazuelas de *palomonte*, con reglas mexicanas para torear y antiguos sacrificios, con «las primas» de Zuloaga y las vaquitas rosa amarillas de Warhol *superstar*".

Creo que este libro debe ser leído como mismo fue escrito: escogiendo un punto y luego atravesándolo. Es la mejor manera de no perderse en el mapa que traza, mínimo y diverso: tres puntos de fuga que abogan por la diferencia y precisan –por tanto– de un recorrido tan atento como azaroso.

[VOLVER A SUMARIO](#)

ANTOLOGÍAS, DIÁSPORAS POÉTICAS Y "ORÍGENES"

Carlos M. Luis

(Acerca de: *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001*.
Compilación de Carlos A. Aguilera, Aldus, 2002.)

Entre los años 1997 y 2002, un grupo de jóvenes escritores se dio a la tarea de hacer en Cuba una revista no oficialista: *Diáspora(s)*. Ocho números en total se publicaron. Tarea prácticamente imposible y hasta peligrosa en una isla donde las publicaciones tienen que pasar por un *Nihil Obstat* ideológico que sólo el estado puede sancionar. Pero se hizo. Sus editores enviaban al extranjero páginas sueltas de cada ejemplar para ser reproducidas, encuadradas y distribuidas. En Cuba, la revista pasaba de mano en mano, como se podía. Y así aquellos ocho números fueron elaborando, en torno a ella, una especie de renombre que a la larga los ha llevado a presentarse en una antología que acaba de aparecer en México: *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001* (Aldus, 2002), compilación de Carlos A. Aguilera.

Fueron los creadores de esta revista en su mayoría poetas, y a la poesía –la suya y la de los demás– le dedicaron buena parte de la misma. Pero también le dieron entrada al ensayo, al teatro y a la crítica en general. Lo que ocurrió entonces fue que aquellos jóvenes se enfrentaron con un proceso "cultural" que intentaba (continúa intentándolo) anclar a Cuba en un trasnochado siglo XIX, interpretado por los epígonos del origenismo, con Cintio Vitier a la cabeza. La poética que se desprendía de ese intento no pasaba de aceptar los cánones establecidos a través de de evocaciones nacionalistas teñidas de lenguaje martiano.

A *Diáspora(s)* no le gustó ese idioma. *Diáspora(s)* desconfió de los cantos de sirena que venían de otra revista: *La isla infinita*, creada por Cintio Vitier y sus acólitos. Los jóvenes de *Diáspora(s)* elaboraron, pues, otro lenguaje y fueron a beber a otras fuentes lejanas a las que encerraban a la isla en una mitología *ad usum* del poder.

Voy ahora a mencionar los nombres de esos jóvenes tal y como aparecen en la antología que acaba de publicarse: Pedro Marqués de Armas, Omar Pérez, Ricardo Alberto Pérez, Juan Carlos Flores, Rolando Sánchez Mejías, Rito Ramón Aroche, Rogelio Saunders, Ismael González Castañer, Carlos A. Aguilera. Y voy también a mencionar el nombre de su prologuista: Lorenzo García Vega. Más aún, voy a parodiar en algo a este último preguntándome: ¿Cómo? ¿Lorenzo García Vega?, pero ¿qué hace un origenista en una antología de poetas críticos del origenismo puro? ¿Cómo es eso?

Vamos a intentar una respuesta. Acaba de aparecer, también en México, una reedición de los poetas de *Orígenes* compilada por el neo-origenista Jorge Luis Arcos) y en su prólogo vemos el nombre de García Vega surgir bajo una luz distinta, bajo una luz que los origenistas puros no hubiesen aceptado. Y es que García Vega, tras décadas transcurridas prácticamente en el anonimato, ha sido descubierto por esos jóvenes de *Diáspora(s)* y puesto en su debido lugar.

Ese lugar no es otro que el haber escrito una obra que no obedece a nada de lo que el origenismo ha atesorado como sagrado. Su obra más polémica, *Los Años de Orígenes*, es precisamente eso: una labor de

desacralización. De ahí que haya sido adoptada por los poetas de *Diáspora(s)* en posesión de una nueva mirada.

Porque se trata de eso: de una nueva mirada. Y bueno sería comparar el prólogo que García Vega le dedica a esta antología con el que Arcos le dedica a la otra, a la de los origenistas. Mientras que éste último se atiene a resaltar los valores de origenismo con un lenguaje afín al mismo, el primero hace lo contrario: apartándose de toda retórica grandilocuente; entresaca de su laboratorio de palabras, frases, giros y saltos verbales, todo un arsenal discursivo para crear una atmósfera paralela a lo que los poetas de *Diáspora(s)* crean con sus poemas. He aquí que la mirada nueva de García Vega, ya perfilada desde su militancia en *Orígenes*, se une a la de estos poetas para presentar la mejor antología de poesía cubana de los últimos tiempos.

Subrayo: la mejor.

La pasión que puede suscitar en mí la lectura de esos poemas me facilita ver que en los mismos se resume todo un proceso de búsquedas y encuentros que van más allá de las usuales encerronas que las antologías presentan. Yo diría que más que una antología –con los equívocos que ese término posee– es una puesta en escena de una serie de poetas que han logrado descargar al lenguaje poético cubano de su anticuada retórica para renovarlo con aires contemporáneos. Eso que aún continúa llamándose la vanguardia penetra en una poesía que ya García Vega, como bien lo han visto los jóvenes de *Diáspora(s)*, había incorporado en la suya.

García Vega se apasionó con esta antología: ¿qué profesor pudiera apasionarse –si es que los profesores se apasionan– con esta diáspora de poetas, como sólo puedo apasionarme yo?". Podríamos encontrar la justificación de ese apasionamiento en lo que nos dice Aguilera en su epílogo a la misma: "El horror de escribir en un país congelado por el Estado es que se reduce todo imaginario a la pregunta por la Nación, al *telos* y sus representaciones identitarias; toda escritura al lugar de máquina de Estado". Y más adelante: "También, el modo en que estas poéticas [se refiere a los poetas antologados] pueden ser una salida a un romanticismo de corte «blando» común entre los poetas de los ochenta, y a una sublimidad de la mentalidad literaria que tiende a simplificarlo todo, convertido en Literatura-Nación".

¿Acaso no es esto lo que se ha venido haciendo con y desde *Orígenes* por parte de su mismo núcleo, y no es esto lo que sucede con la mayoría de las apropiaciones que realizan los escritores de los "bombines de mármol de la patria?" García Vega, pues, se apasionó con la antología como me ocurrió a mí: dos ancianos que vemos desde la distancia miamense a unos poetas conjurar un lenguaje ajeno a las "boboserías" neorrománticas y rilkeanas a que nos tienen acostumbrados tantos poetas de aquí y de allá.

Con la publicación de esta antología, sumada a la reedición de los poetas de *Orígenes* hecha por Arcos, más la aparición de *El libro perdido de los origenistas*, de Antonio José Ponte, podemos hacer un cuadro bastante completo de un proceso que se inicia más de cinco décadas atrás para culminar en unos jóvenes poetas, algunos de ellos ahora dispersos por el mundo, que liberaron el demonio de la forma para "después agarrarlo por los cuernos", como dijo Witold Gombrowicz.

[VOLVER A SUMARIO](#)



De los autores

- ┆ **Jorge Alberto Aguiar Díaz**. La Habana, 1966. Escritor y poeta. Fundador del Taller de Narrativa *Salvador Redonet*, del Laboratorio de Escritura Creativa *Enrique Labrador Ruiz*, y de la Clínica de Narrativa *Calvert Casey*. Publicó el libro de cuentos *Adiós a las almas* (2002). Reside en La Habana.
- ┆ **Juan Carlos Flores**. La Habana, 1962. Poeta. Autor de *Los pájaros escritos* (1994). Su libro *Distintas maneras de cavar un túnel* obtuvo Premio UNEAC 2002. Reside en La Habana.
- ┆ **Carlos Alberto Aguilera**. La Habana, 1970. Poeta, narrador y ensayista. Miembro del Proyecto de Escritura Alternativa *Diáspora(s)*, fundado en La Habana en 1993. Ha publicado *Retrato de A. Hooper y su esposa* (1996), *Das Kapital* (1997) y *Portrait de A. Hooper et son épouse suivi de Mao* (2001). Reside en La Habana.
- ┆ **Pia McHabana**. La Habana, 1959. Cronista crónica. Resiste en La Habana.
- ┆ **Umberto Eco**. Nació en Alessandria (Piamonte), 1932. Semiótico y escritor.
- ┆ **Lizabel Mónica**. La Habana, 1981. Escritora y poeta. Ganadora del premio de literatura erótica *Farraluque* (2003), en el género de narrativa. Tiene un poemario y un libro de relatos inéditos. Reside en La Habana.
- ┆ **José Sobrado López**. Agente de la Policía Secreta Nacional en Cuba. Jefe del Buró de Narcóticos durante la década del cuarenta.
- ┆ **Jacques Derrida**. Argelia, 1930. Filósofo.
- ┆ **Lizabel Mónica**. La Habana, 1981. Escritora y poeta. Ganadora del premio de literatura erótica *Farraluque* (2003), en el género de narrativa. Tiene un poemario y un libro de relatos inéditos. Reside en La Habana.
- ┆ **Juan José Saer**. Argentina, 1937. Escritor y ensayista. Autor de una extensa obra que incluye, entre otros, los libros *El limonero real* (1974), *El arte de narrar* (1977) y *El río sin orillas, Tratado imaginario* (1991). Desde 1968 reside en París.
- ┆ **Guillermo Rosales**. Escritor cubano. Se suicidó a los 47 años (1993) en Miami. Su novela *Boarding Home* recibió el Premio Letras de Oro (1987). *El juego de la viola* (Eds. Universal, Miami) se publicó en 1994.
- ┆ **Orlando Luis Pardo Lazo**. La Habana, 1971. Escritor y poeta. Ha publicado los libros de narrativa *Collage Karaoke* (2001) y *Empezar de cero* (2001). Reside en La Habana.
- ┆ **Pia McHabana**. La Habana, 1959. Cronista crónica. Resiste en La Habana.
- ┆ **Raymond Carver**. 1939-1988. Uno de los grandes poetas y escritores del siglo XX norteamericano.

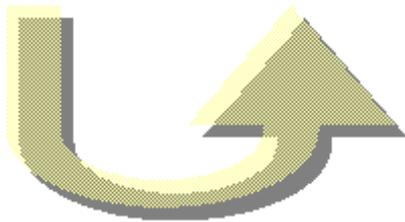
↳ **Reinaldo Arenas.** Poeta y escritor. Uno de los más importantes novelistas cubanos. Se suicidó a los 47 años (1990) en New York.

↳ **Alberto Moravia.** Nacido en 1907, fue uno de los más importantes escritores italianos del siglo XX.

↳ **Francisco Morán Lull.** La Habana, 1952. Poeta, crítico e investigador literario. En 1996 publicó *Casal à Rebours*. Reside en EE.UU.

↳ **Pedro Marqués de Armas.** La Habana, 1965. Poeta, ensayista y narrador. Miembro del Proyecto de Escritura Alternativa *Díaspóra(s)*, fundado en La Habana en 1993. Ha publicado los poemarios *Fondo de ojo* (1988), *Los altos manicomios* (1994) y *Cabezas* (Premio UNEAC 2001). También *Fascículos sobre Lezama* (ensayo, 1994). Reside en La Habana.

↳ **Carlos M. Luis.** La Habana, 1932. Poeta, ensayista y pintor. Ha publicado, entre otros, *El oficio de la mirada* (ensayo, 1999) y *Núcleos* (poesía, 2000). Reside en Miami.



[CACHARREAR OTRA VEZ](#)