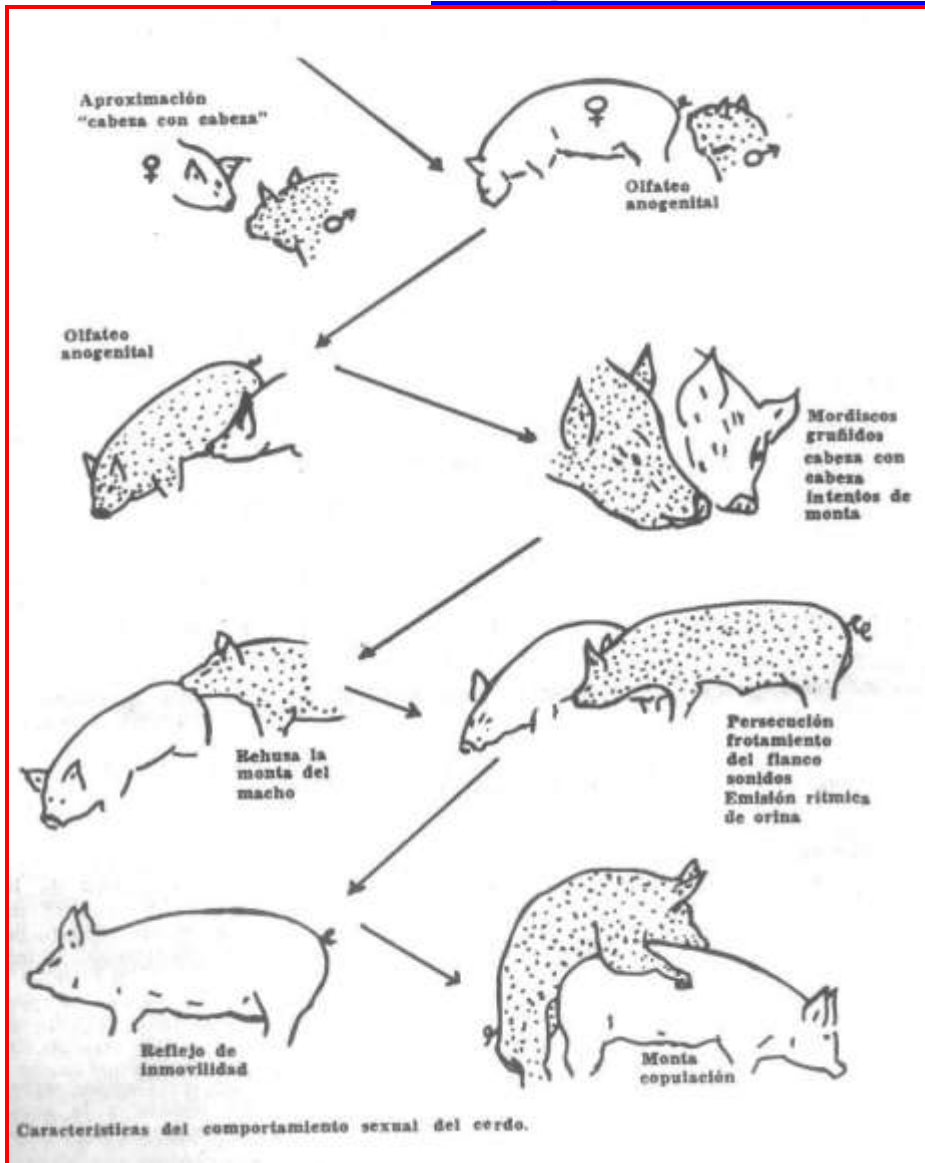


# Cacharro(s) Expediente 3 nov/diciembre

## Reflejo de inmovilidad



**Cacharro(s), expediente 3, noviembre-diciembre 2003  
La Habana.**

**Trínquenme ahí a ese hombre que es otro muerto. Para (por) la mala sombra de Lino Novás Calvo. Veinte años después.**

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

**Proyecto Cacharro(s)**

Almelio Calderón Fornaris, Ismael González Castañer, Lizabel Mónica, Grisel Echevarría, Juan Carlos Flores, Jorge Alberto Aguiar Díaz, Edwin Reyes Zamora, L. Santiago Méndez Alpízar (Chago), Rebeca Duarte.

**Portada:** Revista "Juventud Técnica", número 112, año 1975.

**Agradecimientos:**

Anita Jiménez, Carlos Alberto Aguilera, Lorenzo García Vega, Carlos M. Luis, José Kozzer, Rogelio Saunders, Francisco Morán, Sandra Vigil, Álvaro Modigliani, Carmen Fernández, y a los amigos que nos ayudan desde el anonimato.

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 las siguientes direcciones:

[cacharro\\_s@yahoo.com](mailto:cacharro_s@yahoo.com)

[jaad1966@yahoo.es](mailto:jaad1966@yahoo.es)

[originalmente fue este nuestro correo. Sentimos haber perdido esa cuenta. Pueden escribirnos ahora a \[foqonero.emergente@gmail.com\]\(mailto:foqonero.emergente@gmail.com\)](#)

**Naformátováno:** Španělština  
(Španělsko, mezinárodní řazení)

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

Los textos que aparecen en esta revista son propiedad exclusiva de sus autores o de las fuentes citadas (obras protegidas por la ley de derecho de autor de cada país). Prohibido cualquier tipo de reproducción (excepto la privada a través del correo electrónico) con fines comerciales o no, sin previo contacto con nosotros. Cacharro(s) es una revista sin fines de lucro. Sus autores no la consideran una publicación.

## SUMARIO

Reflejo de inmovilidad, Pia McHabana

Divertimentos, José Kozer

Los ricos suelen ser gente extraña, Iván Klima

¿Inhumar o exhumar? Algunas reflexiones sobre el concepto "patria", José Aníbal Campos y Carlos A. Aguilera

Carta a Buonaventura, Rogelio Saunders

El totalitarismo, Alain Touraine

Intelectuales y actores, Alain Touraine

Relatos, Ángel Santiesteban-Prats

Textilandia Albina, Lorenzo García Vega

Una fotografía, Lorenzo García Vega

La Devastación:

Conversación con Lorenzo García Vega, Carlos A. Aguilera

Crónicas de un reencuentro, Carlos M. Luis

La escritura en falta, Rogelio Saunders

El hombre más independiente de Europa, Peter Sloterdijk

Seis poemas, Pedro Marqués de Armas

"Flores de éter" o la nacionalidad etér(eo)-sexual de Julián del Casal, (III parte, y final), Francisco Morán

Cartas a Leandro, Ramón Díaz-Marzo

El arte de la literatura y el sentido común, Vladimir Nabokov

El hundimiento del Titanic, Hans Magnus Enzensberger

Suite Habana, Rolando Sánchez Mejías

La ofuscada escritura de Marqués, Lorenzo García Vega

De los autores

[Ir a portada](#)

## **Reflejo de inmovilidad**

Pia McHabana<sup>0</sup>

### **Fase 0**

*...chu-chu-ah:* el trencito eléctrico del campo veterinario local quedó sin corriente por fin. Su locomotora se ha atorado y ya no hay pilas de producción nacional en la ferretería de la granjita: *chu-chu-ay...*

Ocurre que los mecaniqueros del patio ningunean a un mercado repleto de baterías foráneas. Afirman –per(r)itos ufanos– que éstas son de muy pobre voltaje para echar a andar su centenario cacharro: verdadero orgullo patrio ahora más endeble que endémico.

### **Fase 1**

Recurrentemente demostrada la peligrosidad de cualquier evento de APROXIMACIÓN CABEZA CON CABEZA entre los férreos clientes, la estirpe veterinaria local ha apostado al cabo por “sobrevivir a toda costa” y “hasta la última costra”:

*Lo mío primero*, es una de las más recientes consignas que define tanto al arte como al hartazgo de la espera...

### **Fase 2**

De doblar de dos en dos la cabeza –moribundos de tedio y horror– a ejercer la praxis del OLFATEO ANOGENITAL bajo la institución veterinaria, hay apenas un paso. Es como un pase eléctrico: mera pose de echar cable a tierra para descargar cuanta corriente negativa pueda haberse acumulado dentro de cada cabeza local.

### **Fase 3**

Otra de esas recientes consignas por consignación para ejecutar tan higiénico –aséptico más escéptico– COMPORTAMIENTO SEXUAL de la estirpe sería entonces:  
*Móntate en el caballo (un cerdo sirve igual al efecto).*

### **Fase 4**

Al inicio, siempre hubo quien lanzó MORDISCOS y rumió GRUÑIDOS contra los institucionales INTENTOS DE MONTA. Pero fue tan sólo la inercia de los más antiguos miembros del clan veterinario local, acostumbrado a aquel eterno ritornelo de rebeliones en la granjita.

Pero, tras REHUSAR LA MONTA por instinto o prejuicio, luego ha sido perfectamente posible reusar esas mismas falacias argumentales para acatarla con gran placer. Se llama "dialéctica de la conservación animal": bioquímica infalible del *doblepensar*.

#### Fase 5

La fase más patética del espectáculo podría ser cuando comienzan a manifestarse los primeros síntomas clínicos entre los acatadores/catadores: el *delirium* de PERSECUCIÓN y la incontinente EMISIÓN RÍTMICA DE ORINA – *¿Lo mea primero?–*: dos viejos pánicos congénitos de la estirpe veterinaria local.

#### Fase 6

*...chu-chu-ay*: a estas alturas, por supuesto, ya es literal y literariamente imposible poner de nuevo en marcha semejante trencito eléctrico desenchufado. Por lo demás, "comprar productos nacionales" ha dejado de significar "hacer patria" desde que entró en bancarrota la única ferretería que comercializaba pilas en la granjita: *chu-chu-ah...* (Ni siquiera hay FROTAMIENTO DE FLANCO capaz de reactivar tan embotada circulación sobre paralelas ahora convergentes en ninguna parte.)

#### Fase 7

El férreo REFLEJO DE INMOVILIDAD que ha sobrecogido a la *intelligentzia* de la estirpe veterinaria local es, pues, el más diáfano augurio de la MONTA/COPULACIÓN terminal: apócope de MORTANDAD/CAPITULACIÓN terminal.

#### Afasia

[Reflejo de inmovilidad](#)  
[Pia McHabana](#)

[Ir a portada](#)

# Divertimentos

José Kozer<sup>1</sup>

## Divertimento (1)

**Una sola revolución del planeta, pasar la página, aguas domésticas, el azar y la variedad del mundo se encuentran en el trayecto (en particular al atardecer) del cuarto de dormir a la sala, o mejor, a la cocina: dicho sea de paso, el Universo (o sea, todo menos yo) acorde consigo mismo, carece de diversidad: tranquiliza imitarlo, a ciegas reproducirlo. Un buen ejemplo, a mi modo de ver, consiste en poner un disco de Palestrina a primeras horas de la mañana y oír la misma música en ese mismo universo musical hasta la hora de acostarse a dormir: bostezo.**

**Yo no tengo ficción. ¿Llegaré a ese punto, clímax, en que pueda aducir (rebatiendo) intemporalidad? ¿Y que no tengo ficción? Ni pizca; téngase por seguro. Los crocos están ahí, dos blancos y uno violeta, abril, todavía puede que nieve aunque ya no nos abandone hasta el año entrante el feliz sentimiento o el sentimiento feliz de la primavera: ah, el sicómoro y los crocos se espabilan, despiertan a la realidad, su ficción: al pie del árbol centenario frente a casa unas pisadas; o ardillas o mis hijas o mis hijas que salen a perseguir las ardillas: comed, comed de esa ficción.**

**Hago poemas, ah lo inveterado. Siempre y cuando pueda escribir es señal que algo exterior a mí sigue ahí, y de lo contrario,**

un rábano, comino, dos o tres pitos, bledo. Yo no tengo sabiduría (hago poemas) tengo cansancio: cualquier desasosiego que me importuna lo atribuyo a la alergia; dejemos pues los grandes temas (soy alérgico): un solo recorrido, a la noche, de la cama al cuarto de baño (sin precipitarse, a oscuras y segura) probable tres veces.

Escucha poema, oye, que esto te atañe. Te he estado nutriendo durante cuarenta años (echándote de lo que pica el pollo) ahora me toca a mí: rasurarme cada tercer día, alimentar la desidia (incurrir en la incuria a cada dos por tres): sabroso. Con ducharse tres veces por semana va que chuta. Y tú, con tus enredos y ese modo quisquilloso que tienes de aceptar de un modo solo la colocación de las palabras (unívoca manera de considerar lo impecable) en lo adelante, mano, arréglatelas como puedas; tú, con todo tu arbitrio, que yo me voy. Esta vez me voy a dedicar yo a la verdadera ficción.

Intraducible. Un solo trayecto. Una sola epistemología cuya base sea un epicureismo basado en el solipsismo más desaforado: mírame espejito mágico y dime si no soy de la caterva infinita quien más se acerca a su propia naturaleza. Demuéstrese. Y una porra. Mejor mirando y dejando que decimos o dijimos por allá. ¿Diremos? Dimes, en todo caso. Y otra porra. En mí incurro, del aire vivo a mi aire (aquello del ándeme yo caliente porque lo que es del aire no vive nadie). Ni una letra más, mucho menos letrilla, vivir de rama en rama como Tarzán lleva a Juana (bingo) y aunque sin templo Galatea (vide, Góngora) ni destemplado ni templado quiero verme (así pudo escribir verso famoso fray Luis): sea yo Juana, Tarzán, Boy, lianas adormecidas en un claro de la Selva Negra (Ciénaga de Zapata) (bayou de Luisiana) a la chita callando (tras cepillarnos los dientes) a Chita acurrucando.

### Divertimento (2)

Una de dos, y no hay que darle más vueltas al asunto, sólo que cuál: o A o B. ¿Y en el intervalo? ¿Entre Alef y Bereshit se desenrosca la Zeta? Me inclino a recoger una concha descubierta al azar donde la playa entronca en el manglar; queda decidido, estudiar Malacología: todo aquello que me permita una cierta autonomía es válido. Un ejemplo:

sentarme, para vivir, desde una economía de medios, desbordado. Ahí, primero, entender cómo el animal segrega su concha, lo cual toma un buen tiempo; luego entender el tiempo universal que le llevó al animal según la ley de la evolución segregar aquel halo protector, unísono del tiempo que le lleva al individuo de la especie hacerse en su momento la casa del modo más natural (no nacerá, me figuro, con aquella costra encima): en todo caso este asunto del tiempo, en lo que a mí se refiere, está más que resuelto: Malacología, y estoy salvado.

**Diálogo del Cabezota y el Solitario: no tengo hambre, te la inventas. No quiero caldo, toma tres tazas (le abren el gajate). Ya no me interesan las conchas ni las ronchas ni la madre que nos parió, tienes dos semanas para poner en orden, etiquetar (¿se concibe palabra más horrenda?) (por supuesto) la colección. Ya he leído bastante (se me exima) de eso nada monada, habrás de leer hasta tres segundos después de cantar el manisero. Y así todo, para ver si es posible salir de este atolladero.**

**A mí, sibilas. Sirenas, llamad al práctico que me destupa el cerumen. Hamadriades, a mí. Y sílabas, y trizas, y la imperceptible concatenación del molusco incrustado en las ruedas dentadas del reloj de pared (gong): se fue el muchacho con el jamo a buscar macaos al manglar. Acomodarme en mi concha bivalva, he ahí una solución. Evitar la enfermedad de la perla. Pan, acudid. A las pinedas, guíame, Pan: comer hongos. Respirar trementina. Recoger la solariega casa del molusco, su blasón besar. Ser (yo) montaraz: en la pineda a Guadalupe montar, dormirme entre su anillo de bodas y la resina rezumando de unos pinos mansos. O morimos, zas, o hay vida ultraterrena: una de dos, no hay de otra, Dios quiera que sea B. Y el intervalo en un claro del bosque donde intercambiar respiración artificial de molusco a molusco, a un lado Madame de Maintenon (embozo de Guadalupe) al otro ése que ves venir (Arzobispo de Rouen) otrosí llamado el Amado digo el Aturrullado.**

### **Divertimento (3)**

**A gibbet. Contrición. That's English but it sound yiddish. Culpa mea, mea culpa. A gibbet a shmivet, I tell you, it's yiddish. Una horca, otra forja (este poema). Un patíbulo, otro gibbet shmivet, guei in drert. Una picota coloradota, eso como tantas otras cosas, lleva a veces a casa del ahorcado, a veces a una mesa redonda, frutero, agua galana, la roja fruta carnosa, la carnosa boca de la amada, no comas de dos en dos de ese enredo que te atorras, hay**



que decírselo todo dos veces, por la izquierda en español, en yidish por la derecha, y encima a una distancia astronómica, cúspide de la pirámide, repetírselo en inglés. Picota no es siempre una horca, no hay que ser pesimistas, no siempre las frutas provocan caída, expulsión, entrada a cal y canto tapiada, no return, guei in drert, no U turn, aquél se zampó la manzana, a nosotros nos toca la picota (manos al cuello) (la sogá del ahorcado atrae la doncella al doncel) (banquetazo tras largo atraso de la virgen que le ha cogido gusto al asunto de marras) (manos a las pudendas) al morir todo se filtra se desguaza se desfonda, guasasas a la carne, a degustar la mosca y la chinche hedionda de las llagas primeras a la hora postrera, el aura tiñosa a las carótidas, puro reflejo, el jején y el gorgojo (y la madre carcoma) al fémur. Gota. Gota por la nasa (English, fyke) (yiddish who knows? Who cares?). Contrición, contrición. Pero a qué tanto aspaviento, la Muerte no es un instrumento de tortura. Harnero. Cernir uva que fue gónada, cernir esa mente prepotente y todopoderosa que fue Víctor Hugo por fino cedazo a la merced del gorgojo, sabroso fémur el de Víctor Hugo, se relame el gorgojo, ese bicharraco que no discierne Adán de Hugo, yidish de inglés o mucho menos de español, Eva de Mary Stuart, sherbert de helado, o a cuál clase de picota se refería Dios el día de la Expulsión: una da muerte, otra vida, pero más bien parece que no hay donde escoger. Tinta. Tinta, silencio y vejez. La tinta simpática, el silencio compartido con las horas de un Libro de Horas, su cierre metálico oxidado, broche de oro del moro la vejez. Aquí lo que hay que hacer es seguir leyendo, might as well, wos kemen tun? Tanto monta salir a pescar en lago contaminado de percas o tencas incomedibles que leer sentado o tumbado día y noche Los trabajadores del mar o leer de los pescadores del lago Biwa, sus nasas desfondadas, las carnes desguazadas del pescado, una mitad al buche del cormorán, la otra a repartir entre las gaviotas y los miembros de la comunidad, el daimyo a una cabecera, el mahasatva en la otra punta de la mesa, mendrugos, serrín, entrecortados silencios lo demás. ¿Y de postre picotas? Estoy espeluznado, que ayer a la hora del almuerzo me di un atracón y hoy llevo todo el día (quizás como bien demuestra este poema) yéndome por la pata abajo (dícese diarrea). ¿Entonces de sobremesa hablar de los malos

tiempos que corren, el debilitamiento del poder, el Emperador en manos de sus ministros, los ministros en manos de sus concubinas, las concubinas fornicio de eunucos? A la picota habrá que enviar a la mitad de la población (ovación cerrada cunde por toda la mesa, mimo del silencio ulterior la ovación). Nada de ponerse a buscar soluciones. No desgañitarse. Una dosis de estulticia es buena para la salud. Hasta un niño de pecho (japonés) sabe que el mundo no tiene ni tendrá remedio: viva la pepa, al seno materno arrimarse, eructa y se echa a dormir el niño japonés. A burp. A grepz. Eructo suena a eructo, qué maravilla, en tres idiomas (¿cómo se dirá en japonés?). De lo humano, hasta lo más nimio, me interesa: y resulta sobrecogedor. Perlado de sudor me veo en el espejo mental que me compunge, anoche soñé con un tinglado y el sueño del Ahorcado que por su propio peso a la muerte se reduce y luego se le desprenden qué vergüenza unas gotas de leche, a lo lejos los cuervos se ensimisman, un primer crascitar, el aleteo, y yo de sudor perlado salto del sueño a la vigilia. ¿Esto es despertar? Entre picotas y picota se me va la vida (y este poema) en tres idiomas: por uno me defenestro de lo ancestral a lo ancestral; por otro evito contaminar el idioma natural, total, de mescolanzas estoy compuesto; y echando mano del idioma materno, una vez más me dispongo a rematar un poema. Tinta china necesito más que picota a gibbet a shmivet, cabo y punto hacen la pluma, negro de humo y no doy abasto, la nariz enfurruño, el ojo acerco a la raya, la punta de la lengua saco, los labios reseco, y sajo (dique) lo insufrible.

[Divertimentos](#)  
José Kozer

[SUMARIO](#)

## SUMARIO

# Los ricos suelen ser gente extraña

Iván Klima<sup>2</sup>

Versión para *Cacharro(s)* de Rebeca Duarte

Hay hombres que aman a las mujeres, otros el alcohol, la naturaleza o el deporte, otros a los niños o al trabajo, hay hombres que aman el dinero. Seguramente el hombre puede amar a más de uno de los anteriores, no obstante da preferencia a algo sobre lo demás.

Siendo suficientemente ambicioso, tiene la esperanza de alcanzar lo que verdaderamente anhela. Alois Burda amó el dinero y sometía a él todo lo demás. Bajo el pasado régimen fue administrador en un negocio de venta de auto, bajo el régimen nuevo abrió un negocio propio. En el régimen pasado manejó hábilmente ese pequeño número de autos que tenía para vender. Encontró pronto la manera que le aseguraba el soborno más alto. Después de la revolución, las comisiones por ley le dejaban aproximadamente las mismas ganancias que había tenido antes de la revolución. Alois Burda era entonces un hombre rico, ya en los años setenta se construyó una residencia familiar cuya superficie habitable según las leyes vigentes no alcanzaba ciento veinte metros cuadrados, sino que los superaba tres veces. En la residencia tenía un gimnasio, una piscina techada, tres garajes, y junto a la residencia una cancha de tenis, aunque él mismo no jugara al tenis. En Suiza tenía una cuenta secreta, puesto que los bancos suizos son avaros con los intereses, tenía una cuenta secreta más en Alemania. Sólo una vez se divorció, porque se dio cuenta de que el divorcio salía relativamente caro. Tenía dos hijos con la primera esposa, con la segunda tenía una hija. Se trataba con los hijos escasamente. Desde que alcanzaron la mayoría de edad no se veían más que una vez al año. También la segunda esposa le fastidió pronto, pero administraba bastante bien el hogar y no le molestaba demasiado, tampoco se preocupaba por cómo él pasaba su tiempo libre. Ella era deportista, esquiaba y montaba a caballo, jugaba al tenis, al golf y nadaba bien, aunque nada de aquello le interesaba a él en lo más mínimo. Se conseguía de vez en cuando una amante con quien dormía. Pero por la cual usualmente no sentía nada y de la cual tampoco exigía sentimiento alguno.

De vez en vez le preguntaba a su hija que había de nuevo en la escuela, pero al día siguiente olvidaba su respuesta y nunca estaba seguro del año que cursaba. Luego ella terminó la escuela y se casó. Como regalo de bodas recibió de su padre un nuevo auto, cuyo precio superaba el medio millón de coronas. Este regalo la sorprendió, así que estaba dispuesta a creer que era un regalo de amor, pero era

más bien el regalo de una mala conciencia o un capricho efímero. De todas formas, una cantidad así no representaba nada para Burda.

Conocía a mucha gente, todo aquel que fuera su cliente, sin embargo no tenía amigos, a excepción de algunos compinches con los cuales alguna vez tomaba unos tragos o ideaba transacciones comerciales.

Cuando se acercaba a los sesenta, de repente empezó a sentir fatiga, perdió el apetito y paulatinamente fue adelgazando. Lo atribuyó al modo de vida demasiado acelerado que llevaba. Su mujer naturalmente notó la metamorfosis y lo mandó al médico, pero él por principio no obedecía los consejos de su mujer, además temía que le médico le pudiese detectar algún padecimiento más serio. Decidió que iba a descansar más, que se daría el lujo de hacer algún viaje al extranjero que no fuese por negocios, también visitó a un famoso curandero que le preparó un té especial y le recomendó comer a diario semillas de calabaza. Sin embargo, nada de esto le ayudó. Burda comenzó a sufrir dolores de estómago, en la noche despertaba sudado, sediento y abatido por una extraña angustia.

Finalmente decidió ir al médico. Este pertenecía a sus viejos clientes, había curado ya a su primera esposa. Ahora intentaba aparentar que todo estaba bien, y pasó un rato conversando sobre un nuevo modelo de Honda.

- ¿Es algo serio? -preguntó el vendedor de automóviles.

- ¿Quieres que sea completamente sincero?

El vendedor dudó, luego asintió con la cabeza.

- Tienes que operarte cuanto antes -dijo el médico.

- ¿Y luego?

- Ya veremos.

- ¡Anjá! -entendió Burda- esto me huele a muerte.

- Todos estamos aquí sólo por un instante -dijo el médico- pero no debemos perder la esperanza. Cuando te abran, sabremos más.

Aunque también sabía que alguna vez llegaría el momento en el que la muerte apareciera a sus espaldas, el vendedor de autos se encontraba inesperadamente sorprendido. Ya que todavía le faltaban casi diez años para llegar a la edad promedio de los hombres en nuestro país, además le parecía que la muerte llega con mayor frecuencia en forma de accidentes en la carretera. Y él era un excelente conductor.

- Tenemos medicamentos cada vez más eficientes -agregó el médico- así que no pierdas la esperanza.

- Con respecto a los medicamentos, me puedo permitir cualquiera, por mucho que cueste.

- Ya lo sé -dijo el médico- pero esto no es cuestión de dinero.

- ¿Es cuestión de qué?

El médico encogió los hombros.

- De tu resistencia. De la voluntad divina o del destino, como sea que le llamemos.

Convinieron la operación para la semana siguiente, hasta entonces tuvo que someterse a todos los exámenes necesarios.

Cuando llegó Burda a casa y su mujer le preguntó qué había detectado el médico, contestó con una sola palabra: "Moriré". Luego se fue a su alcoba, se sentó en el sillón y pensó en la extrañeza de que quizás pronto no estaría allí. El hombre siempre le había parecido similar a una máquina, máquina y hombre se desgastan tras un largo uso, pero la máquina esencialmente se puede mantener en marcha por un tiempo ilimitado si se reponen asiduamente sus partes. ¿Pero qué sucede con el hombre? Se le hizo cruelmente injusto que las partes humanas no fuesen en su

mayoría renovables, mientras que una máquina muerta es en sí eterna, condenando entonces al hombre prematuramente a la destrucción. Luego le inquietó la pregunta: cómo procedería con su propiedad, qué haría con sus cuentas secretas. Cuando muriese, todo lo que tenía le pertenecería a su esposa e hijos. Se le hacía injusto, ya que ninguno de ellos había contribuido en manera alguna a lo que él había ganado. Además, recientemente le había regalado un auto a su hija y sus hijos no le hacían caso. La mujer lo cuidaba, puesto que le daba dinero con regularidad, hasta le daba dinero para ir a esquiar cada invierno y primavera en los Alpes, seguramente por ahí tuvo amantes, incluso supo de uno, porque accidentalmente encontró una carta en el bolso de su mujer, donde buscaba una cuenta. ¿Por qué ahora su esposa, tan sólo por haberse casado con él, debería recibir, además de todas sus propiedades y el dinero de la herencia, también el dinero del que ni siquiera sospechaba?

Luego reflexionó acerca de lo que el médico le dijo sobre la esperanza y la voluntad divina. Fiarse de la voluntad divina es ciertamente una tontería, igual que confiar en el destino. La voluntad divina es un engaño para los débiles y los pobres, mientras que el destino se comporta según se le pague. Hasta ese momento lo había estado sobornando exitosamente y ahora se resistía a la idea de que repentina e irremediamente no se saliera con la suya.

Esa misma tarde se sentó en su Mercedes, tomó el pasaporte y las cosas imprescindibles para el viaje y se dirigió a la frontera.

La cuenta suiza contenía algo más de cien mil francos, en la alemana había más dinero. Ante el asombro de los cajeros solicitó el dinero en efectivo. Regresó con el dinero la noche siguiente, escondió los billetes en una caja fuerte pequeña, cuyo código sólo él sabía. Al día siguiente fue a hacerse los primeros exámenes.

Cuando se preparaba para ingresar al hospital, le sobrevino la interrogante de qué hacer con el dinero de la caja fuerte. El médico le había advertido que podía permanecer algunas semanas en el hospital, es verdad que no mencionó la posibilidad de no abandonar el hospital, pero el vendedor de autos sabía que ni siquiera esta se podía descartar. Incluso podría no salir con vida de la sala de operaciones.

No quería dejar el dinero en su casa, ¿pero llevarlo consigo al hospital?, ¿dónde lo escondería?, ¿qué haría con él en el momento en que estuviera inconsciente sobre la mesa de operaciones?

Finalmente decidió fraccionar los paquetes de cien mil en otros más ligeros, los metió en unas viejas pantuflas con hebillas y cubrió éstas con calcetines enrollados. Después, ante su mujer, empacó las pantuflas en una caja, la cerró con cinta adhesiva y le pidió se la llevase al hospital junto con algunos objetos más como otras pantuflas corrientes, una bolsa de viaje con artículos de tocador, dos números de una revista de automovilismo, y el monedero con unos cientos de coronas, cuando se lo pidiese.

Separó unos miles de marcos en un sobre para el cirujano. Sin embargo este, con una explicación poco clara de que era supersticioso y antes de la operación no quería oír hablar de dinero, rechazó el sobre.

Cuando abrieron a Burda en la mesa de operaciones vieron que el tumor no sólo había afectado el páncreas sino que también se había ramificado hacia otros órganos; una operación radical parecía tan inútil que lo cosieron. Tras dos días en la unidad de terapia intensiva, lo ubicaron en la recámara número ocho, la compartían con él sólo dos pacientes. El vecino a la izquierda era un campesino hablador, que se la pasaba contando historias insignificantes de su vida y temía por el destino de su granja, ahora a cargo de su abandonada mujer. El vecino a la derecha era un silencioso anciano, muriéndose quizá, que oportunamente, sea dormido o en estado de vigilia, despedía chillidos de fiera extrañamente inarticulados. Estos perturbaban

al vendedor de automóviles más que las historias del campesino, que simplemente no escuchaba.

Los médicos le recetaron muchos medicamentos, y además una vez por día una enfermera traía a su cama un soporte, ponía una botella y luego clavaba una aguja en sus venas, y él podía observar cómo fluía la sangre o algún líquido incoloro por la manguerilla transparente hasta llegar a su cuerpo. A pesar de ello se sentía cada vez más miserable.

La mujer le trajo todas las cosas que él había preparado, agregó un ramo de flores y un frasco de conserva de frutas.

Las flores no le interesaron y había perdido totalmente el apetito. Cuando su mujer se fue, abrió la caja con las pantuflas, quitó los calcetines, divisó el paquete de billetes, volvió a meter los calcetines, cerró la caja y la escondió en la mesa de noche. Todavía podía caminar, pero de todas formas se levantaba de la cama sólo un poco, arrastrándose hasta la ventana o el pasillo, y en un momento regresaba nuevamente a su lecho metálico. Ahora prefería no abandonar su recámara en lo absoluto. No pensó concretamente en su muerte, pero tampoco pudo dejar de advertir cómo disminuían sus fuerzas. Cuando se le acaben completamente, cerrará los ojos y ya no será capaz ni de pensar, ni de hablar, menos de actuar. ¿Qué hará con ese dinero?

Su mujer lo visitaba dos veces por semana, a veces también aparecía su hija casada, incluso en una ocasión vino el mayor de sus hijos. Cada quien le traía alguna cosa que no le hacía falta, y sin interés la guardaba en su mesa de noche, donde se quedaba hasta que la visita se fuera y pudiese tirarla a la basura.

Había varias enfermeras que hacían turnos. Una era mayor, las demás apenas sobrepasaban la edad escolar, le parecía que una se asemejaba a la otra y las distinguía solamente según el color de su cabello. Lo trataban con cordialidad profesional, de vez en cuando hacían el intento por bromear o darle ánimos. Cuando clavaban la aguja en sus venas, se disculpaban porque le iba a doler un poco. Luego, aparentemente después de sus vacaciones, regresó todavía otra enfermera, no era mayor que las demás, pero le llamó la atención su voz, que le recordaba la remota y casi olvidada voz de su madre en la época de su niñez. La enfermera se llamaba Vera. Notó que siempre que se acercaba a él para ejecutar alguna de aquellas tareas rutinarias, añadía algunas frases. Y sorprendentemente esas frases no traían sólo las usuales palabras de compasión, sino que le transmitían algo del mundo de afuera, que hoy era un día caluroso, que los jazmines ya habían florecido, que ya estaban madurando las fresas en su balcón. La escuchaba, con frecuencia ni percibía el contenido de lo que le comunicaba, distinguía sólo el colorido de su voz, su extraño consuelo.

Una vez, cuando se sentía un poco mejor después de la transfusión, le pidió que se sentara a su lado.

- Pero señor Burda -se extrañó- ¿qué diría la primera enfermera si me agarrase descansando?

No obstante trajo una silla, se sentó junto a la silla de él, tomó su mano llena de incontables piquetes, y le acarició el dorso.

- Pues, ¿cómo vive usted, enfermera? -le preguntó.

- ¿Cómo vivo? -se sonrió- Como todos.

- ¿Vive con sus padres?

Asintió. Dijo que tenía una pequeña recámara en un complejo multifamiliar, en su recámara sólo había una cama, una silla, un pequeño librero, también, en un pilar de bambú, macetas con flores de la pasión, fucsias y coronas de Cristo. Le habló largamente de las flores. Las flores nunca le habían interesado, bajo sus nombres no surgía ningún color, ninguna forma, pero percibió la ternura en la voz de la mujer, sintió el tacto liviano de aquellos dedos en el dorso de la mano y notó

que sus ojos eran cafés oscuros, aunque su cabello tenía un color claro natural. Prometió que le traería algunas flores de las que cultivaba en su balcón, y se levantó de la silla.

Al día siguiente realmente le trajo una azucena y de nuevo se sentó junto a él.

Burda le preguntó si no sufría la escasez de algo importante.

Ella no entendió el sentido de su pregunta.

Entonces le preguntó si tenía carro.

- ¿Coche? -se ríe de la pregunta.

- ¿Y lo quisiera?

- Pues usted los vendía -se dio cuenta.

Luego dijo que nunca pensaba que pudiese tener un coche. Vivía sólo con su madre y apenas tenía para comprarse una bolsa de tomates de vez en cuando. El año pasado había plantado unos arbustos en su balcón, pero se pudrieron, y no logró cosechar nada. Le preguntó si le gustaban los tomates. Lo preguntó de la misma manera en que él solía preguntar a la gente si le gustaba el caviar o si prefería las ostras. Le contestó que sí, aunque no recordaba que los hubiese comido alguna vez con gusto.

Le quería preguntar si no la deprimía su vida, pero lo invadió un repentino ataque de dolor y la enfermera salió corriendo por la médica, que le aplicó una inyección después de la cual se le enturbió la razón rápidamente.

Cuando de forma leve volvió en sí durante la noche, se dio cuenta con absoluta urgencia de que dentro de algunas jornadas probablemente moriría. No obstante encendió la pequeña lámpara encima de su cama, se inclinó sobre la mesa y sacó la caja con las pantuflas. Detrás de los calcetines arrugados permanecía la fortuna, con la cual se podrían comprar vagones enteros de tomates.

Puso todo en su estado anterior y regresó la caja a la mesa; la riqueza, que lo llenó generalmente de satisfacción, se hacía de repente una carga.

¿Debería heredarla a algún organismo de caridad? ¿O a este hospital? ¿Regalarla a los médicos, que de todas maneras no podían ayudarle? ¿A su mujer para que pudiese pagar a amantes aún más exigentes o ir a esquiar hasta allá por las montañas Rocallosas?

Luego se le apareció de repente la cara de aquella enfermera y escuchó su voz que se asemejaba a la de su madre. Tenía curiosidad por saber si mañana iba a estar de turno, y se dio cuenta de que deseaba que estuviese.

Al día siguiente efectivamente vino y le trajo un tomate. Era grande, jugoso, duro y tenía el color de la sangre fresca.

Le dio las gracias. Lo mordió y le dio varias vueltas en su boca, pero no logró tragarlo, sintió que lo vomitaría.

La enfermera colocó el soporte en su cama, puso la botella y anunció:

- Le vamos a alimentar un poco, señor Burda, si no se nos debilitará mucho.

Asintió con la cabeza.

- ¿Viene a verlo su familia? -preguntó la enfermera.

Debería responder que no tenía familia, que sólo una mujer y tres hijos, pero en lugar de eso contestó que desde hacía mucho nadie lo visitaba.

- Ellos vendrán, -dijo la enfermera- y enseguida se sentirá más alegre.

Cerró los ojos.

Ella tocó su frente con los dedos.

-Ya fluye -dijo- Dios puede hacer un milagro, sanar al enfermo igual que perdonar al pecador. Y recibir con amor a cada quien.

- ¿Por qué? -preguntó, refiriéndose a por qué se lo estaba diciendo, pero ella no entendió.

- Porque dios es el amor mismo.

Aunque le daban medicamentos fuertes, no lograba conciliar el sueño en la noche. Pensó en aquella extraña realidad, que el mundo continuaría, saldría el sol, correrían los autos, serían inventados nuevos modelos de coches, se venderían en el negocio que su mujer seguramente venderá, se construirán nuevas autopistas y puentes, se abriría el túnel debajo del Petrín, pero él no se enteraría de nada de esto. Aquella realidad tenía una mano helada con la que le apretaba el cuello. Trató de escapar de ella, buscar la ayuda de alguien, pero no tenía en quien refugiarse. Luego se le apareció la cara de la enfermera que se sentó junto a su cama y le dijo que dios puede recibir a cualquiera con amor. Dios lo logra, mientras que él nunca lo ha logrado. Es que si existiera un dios, si existiera, debería reinar en el mundo por lo menos un poco de amor. Intentó recordar a quién y cuándo había amado, y quién y cuándo lo había amado a él, pero aparte de su mamá, que había estado muerta desde hacía tres décadas, no recordaba a nadie. Mañana le preguntará a aquella enfermera dónde nació su fe en Dios o siquiera en el amor. Finalmente logró dormirse. Al despertarse en mitad de la noche, se le ocurrió algo sin sentido. Le regalaría el dinero a esa enfermera. Por lo que le dijo de Dios y del amor. Por acariciarle la frente, aunque sabe que él morirá. Lo sabe igual que lo saben los demás, pero aquellos no le acariciaron la frente.

Luego se imaginó qué diría ella al recibir una fortuna inesperada. ¿Lo aceptaría? La experiencia le decía que la gente nunca rechaza el dinero. Aparentan resistirse, pero finalmente sucumben. Por supuesto que no le puede meter en el bolsillo unos millones; le pedirá que llame al notario, dictará su última voluntad y le heredará el dinero. ¿Qué hará ella con él? Ni sabe si tiene un amante o si vive sola.

A la mañana siguiente en lugar de indagar sobre su fe, le preguntó si vivía sólo con su madre o si salía con alguien.

Sorprendida, levantó su mirada, pero no le contestó. Su novio se llama Martín, es violinista, ayer fueron juntos al concierto, presentaron el concierto en Re Menor de Beethoven. ¿Lo conoce? ¿Le gusta?

No conocía a Beethoven, sin embargo debió haber escuchado ese nombre alguna vez. No le alcanzaba el tiempo para la música, aunque en la tienda comúnmente tocaban alguna música. Pero eran canciones de moda.

También le dijo que se iba a casar con Martín en otoño.

- ¿Irá a mi boda? -le preguntó.

- Si me invita.

El día siguiente la enfermera Vera tenía un día libre y él entonces pudo reflexionar si había considerado todo bien y si su decisión no era demasiado precipitada. ¿Qué pasaría si sanara por fin, cuando Dios hiciera aquel milagro o algún medicamento que le introdujeran en las venas le regresara la fuerza? ¿Por qué otra razón lo estaría invitando la enfermera a su boda? Con un moribundo no estaría bromeando así.

También la cantidad era exageradamente alta, al final con su regalo la pondría en sospecha de un acto deshonesto. Pero le podría regalar al menos una parte de aquel dinero, por lo menos un paquete ligero de billetes de mil francos.

Al otro día empeoró, pero percibió la proximidad de la enfermera Vera, que puso para él una flor fresca en la botella con agua, acercó el soporte y pinchó con la aguja una vena en su pierna izquierda

- Se lo compensaré -dijo él con una voz baja.

- Me lo compensará al sentirse mejor -dijo. Luego abrió la ventana y preguntó.

- ¿Lo siente? Ya están floreciendo los tilos.

No sintió nada, sólo un gran cansancio. Debería decirle que llamase a un notario, pero en ese momento se le hizo que toda la idea era una tontería, simplemente tendría que introducirle en el bolsillo de la bata unos billetes. Hasta eso significaría para ella una gran fortuna.



La enfermera le acarició la frente y salió de la recámara.

La noche ulterior Alois Burda murió. Era justo el turno de la enfermera Vera y algunos minutos antes de que él respirase por última vez, se sentó a su lado y le sostuvo la mano, pero el moribundo seguramente ya no supo de ello.

Luego asignaron a la enfermera para sacar todas las cosas de la mesa del muerto y hacer una lista detallada. La enfermera lo hizo. La lista tenía dieciocho artículos, el número once decía: *Un par de pantuflas con hebillas y calcetines dentro*. Le sorprendió a la enfermera que las pantuflas parecieran demasiado pesadas, y se le ocurrió que podría sacar los calcetines, ponerlos aparte, y fijarse adentro de las pantuflas, pero no lo hizo, ya que se agregaría un artículo más; encontró inútil hurgar de cualquier manera en las cosas que aparentemente nadie nunca usaría.

Cuando llegó la mujer de Burda al hospital para levantar el acta de defunción, le entregaron la bolsa con las cosas del difunto y la lista de lo que en ella había. La mujer le echó una ojeada a la lista de objetos. En los últimos años le asqueaba su esposo, así que un par de sus miserables cosas le asqueaba aún más. El monedero con las trescientas coronas se lo dieron aparte. Tomó el saco con las cosas y lo guardó en el maletero de su coche. Cuando salía del hospital, notó que cerca de allí había un tiradero improvisado. Se detuvo mirando bien a su alrededor, luego abrió la cajuela y tiró la bolsa.

Aquella noche la enfermera Vera tuvo cita con su violinista.

- Aquel Burda, el que dormía en la ocho, murió; -le anunció- dicen que era tremendamente rico, uno de los hombres más ricos de Praga.

- ¿Y te dio algo? -le preguntó.

- No -dijo ella- traía en el monedero sólo trescientas coronas.

- Los ricos suelen ser gente extraña -dijo él- ¿quién lo heredará todo?

- Sabrá Dios, -dijo ella- él quizá ni siquiera tenía a alguien. No vino nadie que por lo menos le tomase la mano en aquel momento.

[Los ricos suelen ser gente extraña](#)

Iván Klíma

[SUMARIO](#)

## SUMARIO

# ¿Inhumar o exhumar? Algunas reflexiones sobre el concepto "patria"

José Aníbal Campos<sup>3</sup>

Carlos A. Aguilera<sup>4</sup>

Parte de estas reflexiones se publicaron en  
*Revista de Occidente*  
Cacharro(s) reproduce ahora la totalidad del material.

**José Aníbal Campos:** La palabra "patria" despierta en mí, como en tantas otras personas seguramente, algunos sentimientos encontrados. Pienso que la patria es ese sitio al que siempre se retorna y del que constantemente deseamos salir. Es sensación de alivio y constituye a la vez un lastre. Es refugio y cárcel. Objeto de un culto a veces desmedido desde la distancia y de un rencor no menos desmedido en la proximidad. El propio vocablo es materia prima de grandes poetas y pisoteada figura retórica de políticos y tiranos. Decía el poeta alemán Matthias Claudius que no sólo existe un *Heimweh* (voz alemana que designa la añoranza por el lugar de origen), sino también un *Hinausweh* (una suerte de añoranza al revés, un ansia de salir, de marchar a otra parte). Ambas maneras de añorar se complementan y anulan apenas comienzan a ser satisfechas. Basta con que salgamos y dejemos detrás la patria, y ya comienza a crecer en nosotros el deseo de reencontrarla. Lo mismo suele suceder a la inversa y así *ad infinitum*.

Existe también otra arista de lo mismo: la patria que siempre llevamos auestas a cualquier sitio. Ahí está el bello poema de Konstantinos Kavafis titulado "La ciudad", que expresa de modo inigualable esa paradoja. Dice el poema en su primera estrofa: *Iré a otra ciudad –dijiste- iré a otro mar. / Otra ciudad mejor que ésta hallaré. Para, de inmediato, en la estrofa siguiente, borrar con unos pocos versos todo espejismo: Nuevos lugares no hallarás, no hallarás nuevos mares. / La ciudad te seguirá. Vagarás por las mismas calles / [...] / Siempre llegarás a esta ciudad.*

La patria pudiera ser un espejo en que nos miramos ansiosos por reconocernos y del que recibimos casi siempre una imagen distorsionada, como una cámara de espejos que nos ofrece un nuevo rostro a cada paso.

**Carlos Alberto Aguilera:** Sí, es cierto, sólo que me gustaría enfatizar que esa posición civil que has venido enunciando tiene aún un lado político más terrible, déspota –por decirlo de alguna manera. Y es cuando el "ciudadano", en casi todas las sociedades hay que colocar la palabra ciudadano entre comillas, introduce su

noción de patria: que es siempre algo más que la lengua materna, más que algunos recuerdos, más que un paisajito de provincia..., en el *dentrofuera* de la ley que las diferentes ficciones de estado se ven obligadas a desarrollar para sobrevivir.

Por ejemplo, nadie ha hablado tanto de patria, nadie ha secuestrado tanto su lugar como los diferentes fascismos y totalitarismos del siglo XX. Sencillamente, han hecho creer que lo hacen todo (y ya sabemos que "e/todo" es sencillamente "e/terror" en un régimen totalitario) en nombre de la patria o bajo su *metafísica*, y de esta manera no sólo elaboran su política: siempre represiva y contra lo civil mismo, sino que castran o recortan toda posición "delirante" de patria que se pueda hacer o rehacer en los bordes: literarios, lingüísticos, cotidianos..., al convertir todo posible enunciado privado en ideológico. Creo que la-Cuba-de-ahora-mismo es un caso muy elocuente de cómo el despotismo de estado cercena toda posibilidad de creación en esos bordes donde una persona aparentemente vive.

**José Aníbal Campos:** No creo que sea el ciudadano quien coloca la noción de patria en ese "dentrofuera" de la ley al que aludes. Son más bien los gobiernos, determinadas construcciones ideológicas, los encargados de hacerlo e imponerlo a los individuos. Un ejemplo ilustrativo es el del judío alemán Viktor Klemperer. La lectura de sus diarios durante los años del nacionalsocialismo fue para mí, y para mi largamente incubado malestar ante el concepto de "patria", una experiencia reveladora. Me refiero a un individuo de origen judío, un *homme de lettres*, que se sentía absolutamente alemán, y que de ningún modo pudo identificarse con las caricaturas de lo alemán enarboladas y repetidas hasta la saciedad por el nazismo.

Por el contrario, en sus diarios, este judío –que, dicho sea de paso, sólo cobra conciencia de serlo cuando es discriminado por ello– intenta todo el tiempo preservar su "alemanidad" genuina en medio de un entorno político que distorsiona del todo esa noción con fines evidentemente criminales. Esto confirma lo que dices acerca de la manipulación extrema a que ha sido sometido el concepto "patria" por los totalitarismos del siglo XX.

Sin embargo, considero un error rechazar –o incluso negar– de manera radical el concepto o hasta la existencia misma de una "patria", sólo por que éste ha sido y es manipulado por ciertos regímenes. Si como individuo rechazo el concepto porque el régimen bajo el que vivo lo manipula y distorsiona, entonces sí estoy participando involuntariamente de ese acto totalitario de poner fuera de la ley lo que no encaja en una noción ideologizada de "patria". Es hasta cierto punto un acto de complicidad, aunque sea involuntario.

Es decir, puede que un individuo, que sabe que no encaja en una noción de patria distorsionada por un régimen, se excluya a sí mismo aún más de ese constructo y llegue incluso a negarlo. Es el argumento perfecto para ese régimen, pues de hecho ha llevado a ese individuo adonde deseaba llevarlo. Más que la negación del concepto de "patria", ante la reducción que hacen de él los regímenes totalitarios, me parece que lo importante es ampliar ese concepto, dilatar esa noción. Ese podría ser un acto subversivo de primer orden. Es tal vez hora ya de pensar en términos de esa "transterritorialidad" de la que ha hablado el ensayista cubano Iván de la Nuez o de un "patriotismo suave", como lo ha planteado con ironía exquisita el también cubano Rafael Rojas.

**Carlos Alberto Aguilera:** No, el problema es que estoy convencido de que la noción "ciudadano" en los regímenes totalitarios (y por eso los diarios de Klemperer son doblemente curiosos, ya que no sólo luchó contra la maquineta depredadora de la *Realpolitik* sino contra la distorsión de la lengua en nombre del capital civil) no existe. Existen personas, es decir entidades biológicas más o

menos normales: ese comer, defecar y dormir propio incluso de los *Konzentrationslager* (como ha mostrado otro judío: Primo Levi), y personas que viven fuera o dentro de la ley. En realidad, en un sistema totalitario todos viven fuera, ya que éste borra por completo todo tipo de derecho jurídico y tacha los límites donde comúnmente se debiera desarrollar la vida normal de eso que ingenuamente aún llamamos "ciudadano".

Por lo demás, lo más terrible, como ya decía, no es cuando el poder castra tu voz –de alguna manera esto es connatural a la noción misma de poder– sino cuando determinadas personas ponen a disposición del poder (llámese Estado, Institución o Führer) su voz o experiencia-de-patria, más que para sobrevivir para ser representados por él, es decir: para hablar la voz que sólo el estado habla. Y esto me parece doblemente cómico, no sólo porque estas personas en un estado totalitario siempre van a tener que "sobrevivir" sino porque algunos ni siquiera se dan cuenta de esto.

Por otra parte, no estoy muy seguro de la reevaluación de la palabra patria. Sinceramente creo que en nombre de ella hay demasiados muertos, demasiados malentendidos, como si recalentando un ladrillo fuera a hacerse menos duro. Una transterritorialidad efectiva sería quizá la que deconstruyera los conceptos usuales donde se ha achantado la palabra patria y los sometiera no sólo a una clínica despiadada y cínica, sino a un desmontaje definitivo, tal y como hizo Rudolf Schwarzkogler en los años sesenta con su pene. ¿No te parece que resulta demasiado evidente ya que el concepto patria encubre, desde hace mucho tiempo, diferentes ficciones estatales y ontológicas que niegan radicalmente todo tipo de diferencia?

**José Aníbal Campos:** Ciertamente, encubre todas esas cosas y muchas más. Pero no creo que uno pueda extirparse los orígenes de un tajo como hizo Schwarzkogler con su pene –un acto, por demás, rayano con la demencia y que, por cierto, le provocó la muerte. Retomando tu alusión a este artista, pienso que su acto demuestra, desde mi punto de vista, que determinadas posturas demasiado radicales conducen inevitablemente a la muerte propia o, en todo caso, terminan triunfando y asumiendo el poder, lo que casi siempre termina con la muerte de otros. Decía Cioran que toda revolución comienza con un conflicto con la policía y termina por apoyarse en ella. Y ése es justamente para mí el punto: siento mayor aprensión ante el concepto de "revolución" que ante el de "patria", sobre todo porque en el contexto específico de la Cuba actual estos dos conceptos han sido cínica e interesadamente relacionados.

Cada día que pasa simpatizo más con ciertas actitudes goethianas, que como ha dicho alguien, detestaba la "r" de la palabra revolución, pero no rechazaba el resto del vocablo. Tal vez por eso me adscribo al concepto de Rojas de un "patriotismo suave", el cual aboga, a mi entender, por una mirada a la patria que no participe de la exaltación aberrante que hacen del concepto determinados regímenes, ni de la negación absoluta del mismo. Preferiría decir con el poeta cubano-judío-norteamericano José Kozer: "Una abeja es mi autobiografía". Me siento más a gusto siendo, como él, el resultado de sucesivas libaciones, algunas forzosas, y otras escogidas soberanamente.

Por otra parte, es cierto que hay quienes prestan su "voz o experiencia de patria" para sentirse "representados" por un poder, los que a la larga no pretenden otra cosa que sentirse parte de ese poder. Pero hemos visto que hay complicidades mucho menos evidentes. En realidad, temo que de posturas tan radicales e imposibles –y por lo tanto utópicas– pueda surgir en el futuro la dictadura de quienes aborrecen el concepto, y que un hombre tenga que avergonzarse por sentir –o siquiera pensar– que echa de menos su lugar de origen.

**Carlos Alberto Aguilera:** Bueno, lo de Schwarzkogler no fue exactamente de un tajo, sino a pedacitos, lo que hace aún más radical e "irónico" su acto... Pero me pregunto, ¿la muerte no ha sido simbólicamente el acto supremo de la construcción de patria, su capital ontopolítico? ¿A partir de cierta abstracción no podríamos pensar la muerte como el grado cero donde únicamente la patria se va a reconocer: Jekyll y Mr. Hyde...? También, hay un pequeño lado que me gustaría poner sobre el tapete y tiene que ver con uno de los territorios donde la palabra patria se ubica y apenas se menciona: el *kitsch*, lo operático.

Cada vez que escucho la palabra patria no puedo dejar de ver gestos caricaturescos y chatos detrás de ella, algo así como el desmayo de una vieja sorda sobre un sofá en el teatro bufo cubano. La patria como lo desfasado, lo ridículo, lo que no crea. ¿Hacia dónde señala la palabra patria cada vez que aparece? Hacia ningún lugar: quizá por eso es la palabra preferida de todas las dictaduras. Hacia lo que siempre dice menos del más que propone, y quizá por eso también es la palabra *kitsch* por excelencia, sólo se muestra dentro de cierta inflación, dentro de cierta "ontología" de cabaret: sólo ahí puede ser creída. Ha sido el recurso último de los que no tienen nada que decir. ¿Esto no explica que su gran aliado histórico haya sido el nacionalismo, el relato "moderno" que más cerca o relacionado con el crimen ha estado?

Con el concepto evolución sucede de manera parecida, tal vez por eso lo único que le falta es la "r". Ha generado posiciones anticiviles, sangre y matadero, de lo que las sucesivas guerras del siglo XX y XXI son un ejemplo. Decía Karl Kraus: *Todos los campos a donde único conducen es al campo de concentración*. Y lo escribió en un libro profético: *La noche de Walpurgis*, mucho antes de que en Europa esto último configurara la realidad.

**José Aníbal Campos:** "Radical e irónico" es una manera de decirlo... Lo que hace Schwarzkogler, en verdad, es prolongar y hacer más doloroso aún un excéntrico acto de autoflagelación. Un acto, por lo demás, inútil. Al menos a mí se me escapa el sentido del mismo. Pero en fin, no creo que el caso de Schwarzkogler nos sirva mucho más como metáfora de nuestras respectivas posiciones ante el concepto de patria. En primer lugar, porque sigo convencido de que nadie puede "arrancarse del cuerpo" la patria, el lugar de origen, como tú has sugerido con tu alusión a ese artista. Todo intento en ese sentido está condenado de antemano al fracaso. Además, ¿por qué despojarme a mí mismo de un elemento más que me enriquece y que llevo por nacimiento si de lo que se trata es de ampliar horizontes, es decir, crearme tantas patrias adoptivas como lugares haya donde también me sienta a gusto?

Creo que hemos estado hablando sin antes precisar un poco más los conceptos. Una cosa es la patria distorsionada que recibimos por cucharadas en la escuela con fines entontecedores y otra la del lugar de origen, que todos tenemos, nos guste o no. La muerte ha sido ciertamente la demostración suprema de amor en la retórica patrioterica de la nación/estado –exacerbada aún más en regímenes totalitarios. De hecho, pertenecemos a una generación que ha tenido que repetir casi a diario la absurda consigna de "Patria o muerte". Lo que tal vez comenzó siendo un eslogan con un propósito concreto –mantener en alto el espíritu combativo de las masas frente a amenazas del exterior– ha terminado siendo, tras cuatro décadas, una irreflexiva demostración de adhesión a las políticas de un régimen, aún las más descabelladas.

Como todo ritual, ha terminado convirtiéndose en un gesto vacío de sentido. Toda disyuntiva es una coartación de la libertad individual, lo vemos incluso a diario en nuestra vida. Siempre es mucho mejor tener varias opciones que solamente dos. De ahí que ésta, en particular, sea doblemente castrante, pues de

hecho sólo ofrece una salida, ya que la opción de la muerte casi queda descartada de antemano. Por eso la consigna tiene otro mensaje subliminal mucho más peligroso, y es el de sugerir que solo existe un camino, el de adherirse a la patria (y ya se sabe que en el caso específico de Cuba, el gobierno ha monopolizado el concepto y lo ha identificado con las ambiguas y cambiantes posturas de un solo hombre, sean éstas beneficiosas o no para la nación). En eso estamos de acuerdo.

Algo muy parecido sucedió en la Alemania nazi con el concepto de *Vaterland*. Pero existe, por otra parte, una patria genuina, un lugar de origen o patria chica, eso que en alemán se llama *Heimat* y que tiene menos connotaciones ideológicas y sí mucho de asociación individual. Y es ése sobre todo el concepto de patria que me interesa. Negarlo es, a mi juicio, un gesto tan ridículo como el que entraña la consigna a la que me he referido, sobre todo porque es un acto inútil. Prefiero hablar, al referirme al tema "patria", de un "mundo más inmaterial", como lo ha definido Egbert Daum: un lugar sin sitio fijo, encontrable allí donde hallemos paz y comprensión mutua, comunión de ideas y de valores, realización personal.

En cuanto a la contraposición evolución-revolución, claro que se trata de conceptos íntimamente relacionados. Las revoluciones siempre han pretendido ser la vanguardia de la evolución. Revolución no es más que el intento por acelerar la evolución. No es objetivo de este diálogo nuestro calcular cuál de las dos ha costado más vidas. Lo que sí está claro es que las revoluciones se arrojan el derecho de hablar por todos –y de matar– en nombre de la patria y del progreso, es decir, de la evolución.

**Carlos Alberto Aguilera:** Quizá, aunque con respecto a Schwarzkogler tu posición me parece muy conservadora. Si la muerte es elección propia no tengo nada en contra de ella, incluso me parece bien que una persona decida qué quiere hacer con su cuerpo, su vida o su patria, entendiéndola como reducto o esquizo/ocus personal. Y si esa opción es la muerte... bueno, entonces no hay mucho más que decir: no hay que agregarle catolicidad al asunto.

Por otra parte, me gustaría dejar claro que existen conceptos muertos, que ya no dicen nada, pero de los que es imposible salir: como agujeros negros en los que estamos dando vueltas tiempo tras tiempo, y uno de esos agujeros es precisamente el concepto sobre el que hemos venido conversando. Lo más beneficioso para ese agujero, o para los que estamos envueltos en determinada fenomenología de él, es someterlo a una crítica dura, radical, donde la ideología tradicional que lo respalda se borre y deje ver (flotar) todo lo que hay debajo: los muñecotes de palo que toda capillita tiene. Esta es la única manera de "ver" algo y a la vez de llegar a través de él a zonas de diferencia o sencillamente a otras ficciones. Ficciones donde el estudio del concepto mismo no sólo va a salir enriquecido sino todo lo que hay a su alrededor: ese "camino del pensar" del que hablaba Heidegger. De lo contrario estaríamos construyendo o ayudando a construir el escenario del crimen, y contra esto hay que estar avisado. Ya sabemos, es precisamente lo que quieren los espacios totalitarios.

Con respecto a Daum, no sé... Creo que es volver a dejarlo todo en un contexto binario: lo material/inmaterial, lo blanco/negro, lo vivo/muerto, tal y como se ha hecho siempre. Lo interesante, y es lo que he intentado fijar en diferentes momentos, sería una tercera vía, donde el concepto patria se recicle de muchas maneras y tome en cuenta incluso su desaparición. Nunca el animalito humano estará más feliz que cuando para nombrar una serie de pequeñas posesiones no tenga que mencionar para nada este concepto.

**José Aníbal Campos:** Finalmente estamos de acuerdo en que es preciso prevenirse contra el uso inflacionario del concepto "patria", sobre todo porque el

mismo, en la posmodernidad, comienza a tener tantos significados como personas hay. Creo que andamos por dos caminos diferentes en la deconstrucción de ese concepto: la negación absoluta y el ensanchamiento de esa noción, su hibridación o, lo que es igual a decir, su inevitable y futura disolución. Al fin y al cabo, ambas vías se complementan y entrecruzan. Creo que, por ahora, podemos hacer una pausa en este diálogo, por lo demás, infinito, como infinitas son las asociaciones y reacciones que provoca la palabra "patria".

[¿Inhumar o exhumar?](#)  
[Algunas reflexiones sobre el concepto "patria"](#)  
Carlos A. Aguilera // José Aníbal Campos

[SUMARIO](#)

## Carta a Buonaventura Rogelio Saunders<sup>5</sup>

En la calle hay jóvenes que gritan: «U-Ro-PA».  
Su patria  
es un territorio ficticio  
y vago  
lleno de exclusión.  
Los que vienen de otras partes, pasan a su lado  
con la cabeza hundida, temiendo ser vistos.  
Esa juventud en que confías  
mi querido  
Buonaventura,  
es la misma  
que morirá alegremente  
en 1914,  
vendada como Apollinaire.  
Eso lo supe  
bajando por los canalizos  
allende las sociedades secretas  
del Gaudeamus.  
Me veo cada vez más  
como un niño abandonado.  
Soy cada vez más temeroso.  
Siento que me rodean  
altos parapetos  
contra los que mi voz rebota  
y se pierde.  
El mal no está en los ojos  
de los gemelos  
sino en los ojos disímiles,  
abotargados por un nuevo estupor.  
Por una alegría  
sin niñas de ojos.  
Los trenes veloces  
de mañana



**llevarán en su seno el movimiento  
más rápido  
de la muerte.  
La muerte soleada  
que se mordisquea los dedos  
y deja un rastro de saliva de cáñamo  
en el cristal de la ventanilla.  
Gotean las alcantarillas  
y el lago sucio  
sigue intacto.  
Desde detrás de los ojos  
oigo la palabra efusiva  
de los amigos muertos.  
Veo la sacudida violenta  
de los cuerpos vacíos.  
Las grandes sábanas que restallan  
en el silencio.  
Creendo comprender, amigo  
Buonaventura, lo que nos rodea,  
henos aquí repitiendo  
antiguos pasos.  
Boquiabiertos como peces  
de asombrosa memoria  
y lejanos como niños  
que se soltaron  
con movimiento simple  
del brazo de sus padres.  
Ahora somos padres sin hijos.  
Este crepúsculo en llamas  
es la mirada fija  
que sepulta toda pregunta  
en el olvido de toda catástrofe.  
Aquello que no ha dejado de avanzar  
ondea en lo alto  
de los mástiles.  
Ríe en la sonrisa negra  
de los arlequines del alba.  
Los cuatralbos jinetes  
que no regresaron  
dictan a la arena el cansado horror  
que rebrilla en los adoquines  
de las catedrales.  
Lo hollado arranca de cuajo  
la cabeza del tiempo  
convertido en repetición  
perpleja.  
Ese discurso intermitente  
que oigo  
es la única huella  
del sentido.  
Esa compulsiva  
ráfaga o salivazo  
salidos de la boca del loco**

es el anuncio de un acontecimiento  
colosal,  
ya siempre pasado.  
Muerte del discurso  
en el advenimiento  
de la Dispersión.  
En el advenimiento  
del gran discurso  
donde no hay  
lugar para la palabra sino sólo  
para el desierto: los persistentes  
y duraderos granos sin fin,  
expandiéndose en el bamboleo futuro  
de los trenes,  
de poderosos veleros  
y máquinas gigantes.  
Oh gran máquina  
del cerebello, digo,  
mi querido  
Buonaventura,  
arrinconado  
con un pequeño libro  
con el que quisiera  
ingenuamente  
cubrirme la cara.  
Son las palabras  
de un loco, ya lo sabe.  
Dígame qué es lo que ve  
desde su ventana.  
¿No le parece  
que hay ahí afuera  
demasiada esperanza?  
Ese estruendo que se oye,  
¿no le parece demasiado prometedor?  
Toda persona sensata  
debería considerarse un habitante  
del Untergrund.  
Encandilado por la oscuridad,  
de la que soy indigno,  
palpo objetos perdidos  
y el engordado palimpsesto  
de mis errores.  
Ah, mi viejo Buonaventura,  
quién podría imaginar siquiera  
mi risa  
horrisona insonora  
escalón tras escalón.  
Esta sacudida sin espacio  
es lo único que todavía se parece  
al antiguo espejo,  
al irremplazable cráneo.  
Ella es mi aljaba y mi guía  
de un laberinto infecto a otro

mientras oigo en mis sienes el latido sordo  
de la violencia.

El sol, lo sé,  
calienta ya los aledaños,  
gran rueda dentada del artificio  
de la primavera.

Pero, como dirá un poeta  
moderno: "Es mejor sobre el culo  
que sobre los pies".  
Tal vez, mi querido Buonaventura,  
no será posible otra carta

**Barcelona, 23 de marzo de 2003**

[Carta a Buonaventura](#)  
[Rogelio Saunders](#)

[SUMARIO](#)

## SUMARIO

# El totalitarismo

## Alain Touraine<sup>6</sup>

Fragmentos de *Pourrons-nous vivre ensemble? Égaux et différents,*  
y de *Qu'est-ce la démocratie ?*

Traducción para *Cacharro(s)* de Carmen Fernández

Raymond Aron distinguió cinco elementos capitales en los regímenes totalitarios: 1. el monopolio de la actividad política está reservado a un partido; 2. ese partido está animado por una ideología que se transforma en la verdad oficial del estado; 3. éste se atribuye el monopolio de los medios de fuerza y persuasión; 4. la mayor parte de las actividades económicas y profesionales se incorporan al Estado y quedan sometidas a la verdad oficial; 5. una falta económica o profesional se convierte en falta ideológica y por tanto debe ser castigada por un terror a una vez ideológico y policial (*Démocratie et totalitarisme*, pp. 287-288).

[...]

Estos análisis nos orientan hacia una explicación más general; más allá del carácter arbitrario de un poder despótico o de la autoridad no controlada de una elite dirigente tecnoburocrática o una nomenklatura, el rasgo primordial del Estado autoritario es el hablar en nombre de una sociedad, un pueblo o una clase de los que tomó en préstamo voz y lenguaje. El totalitarismo merece su nombre, porque engendra un poder total en el que Estado, sistema político y actores sociales se fusionan y pierden su identidad y especificidad para no ser ya más que instrumentos de la dominación absoluta ejercida por un aparato de poder, casi siempre concentrado en torno a un jefe supremo y cuya potencia arbitraria se ejerce sobre el conjunto de la vida social. La modernidad a menudo ha sido definida por la secularización y diferenciación de los subsistemas sociales: religión, política, economía, justicia, educación, familia, etc. Lo propio de los regímenes totalitarios es destruir la secularización en nombre de una ideología que se aplica al conjunto de la vida pública y privada, y el reemplazo de la diferenciación de las actividades sociales por una jerarquía partidaria que hace del vínculo personal con el príncipe o el partido la medida del lugar que ocupa en la jerarquía social. Quienes combatieron al totalitarismo defendieron en general la independencia de una de las actividades que el régimen absorbe y cuya máscara lleva. Unos defienden al movimiento social o nacional en nombre del cual habla el poder totalitario; otros quieren salvaguardar la independencia de la religión, del derecho, de la familia, incluso del Estado.

[...]

Un régimen autoritario puede contentarse con aplastar, con reducir al silencio a la sociedad; en cambio, el Estado totalitario debe hacerla hablar, movilizarla, excitarla; se identifica con ella exigiendo que ella se identifique con él. En estricto sentido no hay Estado o sociedad totalitaria, pues en un régimen totalitario Estado, sociedad política y sociedad civil se confunden en un partido o en un aparato de poder todopoderoso. En otros regímenes, como los nacional populares latinoamericanos, esta fusión también existe pero es parcial, lo que hace tentador y falso a la vez llamar totalitario o incluso fascista al régimen de Perón en la Argentina o al de Velasco en Perú. Empero, allí donde un régimen autoritario no moviliza a la sociedad, donde su acción política y social es represiva antes que ideológica, como fue el caso de la dictadura general de Pinochet en Chile, es falso hablar de totalitarismo.

Los regímenes totalitarios no se reducen a la imagen que dan de sí mismos (la correspondencia perfecta del jefe, el partido y el pueblo), tan importante como la proclamada unanimidad es la denuncia constante del enemigo, la vigilancia y la represión, la transformación del adversario interior en traidor, a sueldo de los enemigos externos. Comités de la revolución, policía política, tropas de choque, militantes del partido, todos son movilizados constantemente en una guerra interminable contra un adversario que penetra las conciencias del mismo modo que manipula los intereses. La guerra está en el corazón de los regímenes totalitarios, que no tienen nunca la tranquilidad de los antiguos despotismos. Puesto que los totalitarismos son a la vez los herederos de los movimientos sociales y los creadores de un orden, y no terminan de devorar a los actores sociales de los que se pretenden descendientes y cuya existencia real procuran al mismo tiempo suprimir.

[...]

[...] El siglo XX conoció tres grandes tipos históricos de regímenes totalitarios. En primer lugar, los totalitarismos *nacionalistas* que oponen una esencia nacional o étnica al universalismo sin raíces del mercado, el capitalismo, el arte, incluso la ciencia, o a un imperio multicultural. Fue a partir de fines del siglo XIX cuando surgió este nacionalismo antimodernista, que reemplazó ampliamente la concepción racionalista y modernizadora de la nación impuesta por la Revolución Francesa. Los *fascismos*, cualesquiera sean sus especificidades, pertenecen a este tema general y su modelo atrajo a los nacionalismos autoritarios, corporativos y tradicionalistas de la Europa mediterránea o centro-oriental. El estallido del imperio soviético y la desintegración de Yugoslavia, determinan la creación de totalitarismos nacionalistas entre los que da el ejemplo más extremo, en la década de 1990, la política de purificación étnica del presidente Milošević, dirigente comunista reconvertido al nacionalismo integral.

El segundo tipo de totalitarismo debe aproximarse al precedente porque descansa también sobre un ser histórico, pero no se trata ya de una nación, sino de una *religión*. Lo cual puede acarrear un control aún más absoluto del Estado secta sobre el conjunto de la sociedad. La revolución iraní de 1979, que era en lo esencial un movimiento de liberación social y democrática, se tornó muy rápidamente –de manera acelerada, con el comienzo de la guerra con Irak– en un totalitarismo teocrático que encuadra a la población en una densa red de agentes de vigilancia, movilización y represión, los Guardianes de la Revolución; Gilles Kepel insistió con razón en el paralelismo de los movimientos religiosos autoritarios que se desarrollaron en los mundos cristiano, judío, islámico y, más recientemente, hinduista. Pero, como no es aceptable identificar una religión, cualquiera que esta sea, con tales movimientos, es preferible definirlos como regímenes políticos totalitarios antes que como movimientos religiosos.

El tercer tipo de totalitarismo no es subjetivista como los dos primeros; no habla en nombre de una raza, una nación o una creencia; al contrario, es objetivista y se presenta como el agente del progreso, de la razón y de la modernización. Los regímenes *comunistas* son totalitarismos *modernizadores* cuya meta es ser los parteros de la Historia. No son una nueva forma de despotismo ilustrado, porque exigen una movilización social y un discurso ideológico dirigidos contra un enemigo de clase identificado (en algunos países periféricos) con una dominación imperialista y colonialista que el comunismo combate en alianza con fuerzas nacionalistas.

Estos regímenes totalitarios, cualquiera sea su tipo, pueden obtener resultados económicos o culturales positivos durante un tiempo más o menos largo [...]

[...] Pero puede plantearse desde ahora la idea que será defendida en el último capítulo, a saber, que a largo plazo desarrollo y democracia son indivisibles, y que el totalitarismo es un obstáculo insuperable para la conformación de un desarrollo endógeno, puesto que impide la formación de actores económicos y culturales independientes y por lo tanto susceptibles de innovaciones. Los regímenes totalitarios, cuando no naufragan en la guerra que desencadenaron, se asfixian en su negativa a reconocer la existencia autónoma de la sociedad civil y la sociedad política. [...] Un régimen totalitario siempre es popular, nacional y doctrinario. Somete las prácticas sociales a un poder en el cual se encarna la idea que hace del pueblo el representante y el defensor de una fe, una raza, una clase, una historia o un territorio. Así como un régimen despótico impone la decisión del príncipe al pueblo, en el régimen totalitario el príncipe se dice pueblo y, cuando habla, afirma que la que se deja oír por su intermedio es la voz de éste.

Tenemos, pues, que el régimen totalitario no está dirigido por un Estado fuerte sino por un Estado débil, sometido a un partido, un jefe supremo y una nomenklatura. Destruye a la vez a ese pueblo cuya palabra confisca y al Estado cuya administración pública reemplaza por una clientela. Es cierto que el fascismo mussoliniano quiso un Estado fuerte; que el partido fascista fue un "partido de Estado"; que el militarismo japonés y el nacionalismo gran serbio exaltaron el poder estatal. Pero siempre fue alejándose del Estado de derecho liberal en nombre de lo que los alemanes llamaron el Estado de derecho nacional, que se ponía al servicio del pueblo, e incluso de la raza, como fuerza cultural -palabra que aparece a menudo en los discursos mussolinianos o las ideas de Gentile.

[...]

Es entonces preciso ensanchar la idea que nos hacemos del totalitarismo, la cual no se reduce a una forma de régimen político definido por el partido único, el poder sin límites del jefe supremo, el adoctrinamiento ideológico y el control político generalizado. El totalitarismo es la fundación, por parte de un poder autoritario, de un modelo de sociedad y cultura que le permite, en un período de secularización y racionalización mercantil, someter a todos los actores sociales, económicos, políticos y culturales, incluidos los científicos, a su voluntad hegemónica. En tanto que el despotismo impone a la sociedad la ley del Estado, el totalitarismo identifica la sociedad con el Estado y a éste con un ser histórico superior, de modo que la sociedad debe ser purificada, homogeneizada, integrada por él. Las categorías del estado y las de la sociedad se unifican entonces por completo. En consecuencia la noción de integrismo es sinónimo de totalitarismo y designa de hecho una cierta variedad de régimen totalitario; la definida en términos culturales y religiosos más que nacionales y étnicos. En todas sus formas, el totalitarismo es la destrucción del ser humano como Sujeto, y hace a la sociedad opaca a las esperanzas y las dudas del Sujeto Humano.

En un Estado totalitario no existen ni actores sociales autónomos ni reivindicación social, y ni siquiera lógica mercantil o ciencia independiente, salvo en la medida en que el poder totalitario demanda algunos recursos, técnicos o científicos sobre todo, pero también financieros, que sólo puede obtener si respeta de manera limitada las normas autónomas de funcionamiento de cada sector de actividad. El régimen nazi desarrolló ciertas esferas científicas, y sobre todo tecnológicas, de la misma manera que la teocracia totalitaria iraní utilizó a los especialistas petrolíferos, formados en grandes universidades extranjeras, y que el régimen soviético pudo crear una industria espacial, manejada con independencia de los marcos administrativos y militares corrientes.

Los regímenes totalitarios no se apoyan únicamente en la represión; son populares, es decir que movilizan las conciencias, generan una adhesión entusiasta y despiertan el espíritu de sacrificio de muchos adeptos, en particular de los jóvenes. Incluso el tema del sacrificio ocupa en ellos un lugar central, porque morir por un jefe, un dios o una nación, es la prueba más acabada de que la sociedad y sus pertenencias múltiples, sus sentimientos e intereses, han sido abolidos por completo en la obra redentora y sagrada del poder totalitario.

El totalitarismo no destruye únicamente la democracia, sino también a los movimientos y actores sociales, históricos o culturales, que sólo existen si las relaciones de dominación, propiedad o poder son combatidas, pero no negadas. Los movimientos societales de toda clase están inseparablemente vinculados a la idea de historicidad, vale decir, de autotransformación de la sociedad, porque es de esta acción transformadora que nace la concentración de los recursos, las inversiones – que no son únicamente económicas- y la voluntad contraria de poner esos recursos creados y acumulados a disposición de todos. En cambio un régimen totalitario reduce la historicidad al empleo de los recursos económicos o culturales en función de servir a la construcción y la defensa de una identidad mítica, limitada prácticamente a la justificación de un poder absoluto. La idea de pueblo siempre fue el disfraz de un Estado absoluto, y no es casualidad que los regímenes totalitarios (y luego autoritarios) de los países comunistas dependientes de la URSS, se hayan denominado “democracias populares”. Esto no significa que todos los populismos lleven en su seno un proyecto totalitario: en efecto, fue frecuente el caso de movimientos populistas o regímenes nacional populares, como los que durante mucho tiempo rigieron en América Latina, que hicieron estallar dominaciones oligárquicas y se revelaron finalmente como una etapa en el camino hacia la apertura democrática. Pero cuando el populismo responde a una crisis nacional, económica o política, está animado por la defensa de un conjunto natural que sólo puede ser representado por un líder carismático y procura destruir los cuerpos intermedios o los mediadores, los partidos políticos y los intelectuales. El populismo prepara entonces el camino al totalitarismo, como ocurrió en particular en Austria después de la Primera Guerra Mundial; o conduce a un régimen autoritario y nacionalista, como en Hungría durante el mismo período. Algunos elementos populistas pueden alimentar también regímenes más contrarrevolucionarios y neotradicionalistas que totalitarios, como los de Franco, Salazar o Pétain.

La fuerza de los regímenes totalitarios es tan grande que parecen al abrigo tanto de los movimientos populares de rebelión como de los complots llevados adelante en nombre de intereses económicos o tradiciones religiosas, militares o sociales. Así como la dominación de una clase siempre suscitó la resistencia y la rebelión de los dominados, el totalitarismo, e incluso formas más débiles de identificación de los individuos con la sociedad, la nación o la comunidad, debilitan y hacen desaparecer la capacidad de oposición. La caída de los regímenes totalitarios es consecutiva a la derrota militar o a la impotencia para hacer frente a

presiones militares o económicas procedentes del exterior; no se obtiene con la lucha esforzada de los levantamientos populares. Como el siglo XX estuvo dominado por regímenes totalitarios, ya no podemos creer en las teorías antiguas sobre los movimientos sociales, que los presentaban como la expresión subjetiva de la lógica objetiva del progreso, la ciencia y la modernización.

Si aquí es indispensable analizar el totalitarismo, es porque esta palabra no designa, como la del autoritarismo, un tipo de régimen político en oposición a los regímenes liberales democráticos. El totalitarismo es un régimen político que destruye *todas* las figuras del Sujeto, el Sujeto personal, el Sujeto político y también el sujeto religioso, porque la idea de un poder total no deja lugar alguno al principio de autonomía y recurso que es el Sujeto. No sólo tiene razón Hannah Arendt cuando no reduce el sistema autoritario a unas formas de poder y ni siquiera a unas de coacción y hace de él ante todo una ideología, sino que únicamente una condena verdaderamente moral puede permitir un análisis que dé cuenta de lo que destruye el totalitarismo: la dignidad del espíritu humano. Pierre Bouretz, en el mismo número de *Esprit* citado anteriormente [enero-febrero 1996] acierta al decir que los testimonios de Primo Levi, Jorge Semprún, Solzhenitsin o Vassili Grossman, nos hacen penetrar con más justeza en la verdad del totalitarismo que los análisis que lo reducen a una maraña de causas y circunstancias.

[...]

[El totalitarismo](#)  
[Alain Touraine](#)

[SUMARIO](#)



## SUMARIO

# Intelectuales y actores

## Alain Touraine<sup>6</sup>

Tomado de *Pourrons-nous vivre ensemble? Égaux et différents,*

Traducción para *Cacharro(s)* de Carmen Fernández

Ese desfase actual entre la nueva política en formación y los marcos ideológicos y partidarios de la vida política no es más grande de lo que lo fue, por un lado, (durante una gran parte del siglo XX), la distancia entre una vida parlamentaria dominada por la oposición de liberales y conservadores, clericales y laicos, monárquicos y republicanos, y por el otro, una industrialización capitalista que aplastaba a millones de trabajadores. Corresponde a los intelectuales minimizar esa distancia, cuando hoy, por el contrario, tienden claramente a ampliarla más que a achicarla, en la medida en que, en una fuerte proporción, se mantienen aferrados a las categorías de pensamiento y acción de una sociedad desaparecida.

Los intelectuales de izquierda hablan con frecuencia en nombre de un principio impersonal: la razón o la Historia, o bien elaboran una crítica tan radical que hace impensable la existencia de actores y cambios sociales. En cuanto a los intelectuales de derecha, se apoyan sobre todo en la idea de elección racional contra lo que más los preocupa, la exhortación a la identidad cultural, en la que advierten una amenaza tan grande como la que representó la invocación de la clase obrera para sus predecesores.

De modo que las iniciativas sociales que se multiplican por doquier, y defienden la diversidad cultural y la solidaridad en el mundo económico y técnico real, son demasiado poco sostenidas y analizadas por los intelectuales. Así, éstos corren el riesgo de pasar al costado de lo que debería ser su vocación: participar en la recomposición del mundo, impedir que se agrave la ruptura entre un universo técnico demasiado abierto y unos nacionalismos culturales demasiado cerrados y, de manera más positiva, reunir lo separado por la modernización occidental, y la oposición que impuso entre la modernidad y la tradición, la razón y el sentimiento, los hombres y las mujeres, dirigentes y dirigidos. Si los intelectuales mismos no deciden cerrar la herida del mundo, abierta hace algunos siglos y cada vez más grande, se arriesgan a ser alcanzados por la descomposición de las mediaciones sociales y políticas que ya no logran combinar el universo instrumental con el universo simbólico. Éste caerá entonces bajo la férula de las dictaduras comunitarias, mientras que la sociedad de masas no necesitará otros intelectuales que los que se pongan al servicio del consumo y la ganancia. Es urgente, por lo tanto, que los intelectuales propongan una representación del mundo, de sus cambios y de los actores que pueden transformar tendencias espontáneas de

defensa y afirmación del Sujeto en acciones conscientes y movimientos que, a su vez, vuelvan a dar sentido a la acción política. Lo que necesitamos con más premura son ideas, más aún que programas políticos o económicos, porque las prácticas están adelantadas a las teorías.

Durante demasiado tiempo, desde que se quebró la confianza de la sociología clásica en las instituciones, el pensamiento social estuvo dominado por dos ideologías cuya oposición, más que iluminar las caras opuestas de la realidad observable, manifestó la crisis de esa sociología. Mientras que una reducía la vida social a "aparatos ideológicos del Estado", según la expresión de Louis Althusser, es decir, a mecanismos de reproducción de las desigualdades del poder, la otra intentaba reducir la acción social a la búsqueda de elecciones racionales, llevando al extremo el pensamiento utilitarista. Ninguno de esos dos discursos podía percibir (y no lo hizo) las transformaciones de la opinión y las demandas, el surgimiento de nuevos movimientos sociales, organizados o no, las formas de la modernización que penetra hoy en todo el mundo, el cuestionamiento cada vez más frecuente de la racionalización y la civilización industrial, la afirmación hecha por las mujeres de que el Sujeto humano siempre es sexuado.

Afortunadamente, la reflexión filosófica recuperó un vigor que compensó el debilitamiento del pensamiento sociológico. La renovación del pensamiento es hoy obra de la filosofía política y moral más que de la descripción de las nuevas formas de producción, intercambio y distribución. Pero también el pensamiento sociológico, tras un eclipse, comienza a renacer, transformado. Dejó de ser el estudio de los sistemas sociales para concentrarse en la acción. Analizaba las condiciones de existencia y transformación del orden; hoy procura comprender cómo se forman los actores, cómo crean hombres y mujeres una nueva sociedad, cómo se mezclan vida privada y vida pública, cómo puede ser representativa la democracia, cómo se combina la unidad social con la diversidad cultural. Lo que da una nueva vida a una sociología cultural y política a la vez, que había sido tenida al margen por una sociología de la modernización encerrada en su creencia en el progreso. Y sobre todo, lo que mantiene a la sociología alejada de los discursos aterrorizadores, que quisieron imponer la idea de una historia sin Sujeto y reducir toda la vida social a la marcha del progreso, o al poder absoluto de un dios oculto, Estado o burguesía.

No es en el nivel mundial (como tampoco en el nacional, por otra parte) donde se forman las prácticas innovadoras, sino localmente, alrededor de apuestas concretas y cercanas o en relaciones interpersonales directas. Así como el movimiento obrero nació de la organización informal y las reivindicaciones en los talleres, hoy en día el renacimiento de la acción social se produce desde abajo, de donde provienen las iniciativas creadoras y liberadoras, lo que no significa, desde luego, que todo lo que viene de abajo sea liberador, sino que el espíritu de liberación consiste en defender y fortalecer la libertad y la dignidad de cada individuo.

Tal es la línea directriz de este libro: hay que partir del Sujeto personal y llegar a la democracia, y la comunicación intercultural es el camino que permite pasar de uno a la otra. Sin la libertad del Sujeto, sin su trabajo de recomposición del mundo, de búsqueda de la unidad entre los elementos que se separaron y opusieron unos a otros, no hay comunicación interpersonal e intercultural posible; la tolerancia pura y la aceptación de las diferencias no bastan para hacer factible la comunicación intercultural. Y la democracia estaría vacía de sentido si, más allá de las diferencias sociales y culturales, apelara únicamente a la unidad de la ciudadanía y la igualdad de todos ante la ley; sólo es real cuando permite la defensa de derechos sociales y culturales como formas concretas del derecho de ser Sujeto, es decir, de combinar una experiencia de vida particular con la acción racional para dar al individuo su libertad creadora. El Sujeto, la comunicación, la solidaridad, son

tres temas inseparables, del mismo modo que lo fueron la libertad, la igualdad y la fraternidad en la etapa republicana de la democracia. Su interdependencia dibuja el campo de las mediaciones sociales y políticas que puede restablecer la conexión entre el universo instrumental y el universo simbólico, y evitar así la reducción de la sociedad civil a un mercado o una comunidad cerrada sobre sí misma.

No podemos aceptar la separación de dos universos, el de la instrumentalidad y el de la identidad, sin correr los más graves peligros. Así como hay que poner término al pensamiento evolucionista, a la utopía peligrosa del reino necesario y próximo de la razón y el progreso, hay que hacer lo mismo con la descomposición amenazante del mundo. Si no comprendemos la necesidad de una recomposición del mundo o si fracasamos en su realización, experimentaremos muy pronto conmociones comparables a las que, durante la primera mitad del siglo que termina, opusieron al mundo llamado democrático (y que estaba enfermo de sus crisis económicas y su ausencia de justicia social) unos regímenes totalitarios que, en nombre de la lucha contra el capitalismo sin patria, impusieron el poder destructivo de dictadores que conquistaban el entusiasmo o el servilismo de las muchedumbres. Entre el capitalismo salvaje y los partidos portadores de proyectos totalitarios, construimos demasiado escasamente (y en demasiado pocos países) la democracia social.

Ningún movimiento social, ningún pensamiento contestatario, se satisfacen con denunciar un poder o una ideología; siempre llevan en sí la idea de una sociedad justa, pero esta idea puede asumir dos formas políticas opuestas. Puede plantear un principio radical de igualdad para suprimir el poder del hombre sobre el hombre, afirmar que todos los seres humanos son iguales en tanto que hijos de Dios o seres dotados de razón, ciudadanos o trabajadores; pero para imponer esta igualdad a una organización social siempre desigual, hace falta disponer de un poder absoluto fundado en la soberanía popular, expresada directamente o puesta en las manos de un dirigente carismático o un dictador elegido o aclamado.

La idea de justicia puede, al contrario, luchar por una limitación de todos los poderes en nombre del reconocimiento de derechos sociales definibles en términos de justicia y equidad, pero también de derechos culturales formulados en términos de identidad y diferencia. Es dentro de esta concepción, alejada a la vez del igualitarismo autoritario y de la reducción de la democracia a un mercado político competitivo, donde se sitúa este libro. También es dentro de esta concepción democrática, fundada en el respeto de los derechos humanos fundamentales, donde se inscribe el debate entre varias concepciones de estos derechos: la que reconoce una aspiración universalista en todas las culturas, la que insiste, al contrario, de manera historicista, en la especificidad de cada cultura, y la que defendí aquí, que define los derechos humanos como derechos del Sujeto a constituirse mediante la combinación de la particularidad de una experiencia cultural con el universalismo de la razón instrumental.

[Intelectuales y actores](#)  
[Alain Touraine](#)

[SUMARIO](#)

## Relatos

### Ángel Santiesteban-Prats<sup>7</sup>

Del libro *Dichosos los que lloran*

#### Hambre

Los sargentos recogen las bandejas vacías, tan limpias por las lenguas de los detenidos, que no hace falta fregarlas.

El sonido de la última puerta al cerrarse deja un silencio que los hace sentir más presos, y el aire, escaso y caliente, provoca asfixia.

Ningún detenido se atrevería ni siquiera a alzar la voz para evitar que lo lleven a la celda de castigo por indisciplina. Los sargentos caminan lentamente y se detienen a espiar tras las puertas y a escuchar qué hablan los presos cuando la abulia y el desespero por el encierro les provocan un febril estado de ansiedad que vuelcan en habladurías; luego, los guardias, los delatan con los instructores.

Cuando el silencio parece eterno, algún mecanismo sádico hace que la noche se detenga y dure más de lo acostumbrado; y llega un susurro, una palabra rechinando en las puertas de metales, resbalando en el piso como un vaso de agua; y los detenidos se asustan porque conocen perfectamente las voces de cada sargento, los pasos, la forma que dejan caer las botas mientras caminan, cómo carraspean y hasta sus ronquidos. Por eso, desde sus celdas todos quedan intrigados porque no pueden descifrar de quién es aquella voz, que escapa como un lamento. No es un sueño, alguien habla desde una celda y cada palabra pronunciada toma fuerza; primero no se puede escuchar qué dice, hasta que se entiende algo como un "tengo hambre", y todavía no se puede creer.

Los pasos de los sargentos pasan por delante de las celdas con prisa buscando, como perros con rabia, de dónde sale aquella voz; abren una ventanita, le dicen que se calle, pero el detenido habla, y por el orificio de la puerta se escuchan las palabras con más nitidez, "perdone sargento, pero no sé cómo soportar el hambre, no puedo aguantar, perdón mil veces, pero yo he sido siempre un hombre de buen apetito", los guardias siguen aconsejándole que mejor hace silencio, que si continúa le va a ir muy mal; el preso comienza a suplicar, y la súplica se convierte en llanto. Los sargentos le

advienten que después ya no va a poder hacer nada cuando él quiera parar, ahora está a tiempo; pero el detenido llora como un niño y pide perdón, nunca fue un hombre de problemas, nunca lo he sido, por favor, entiéndanme.

Se escucha el sonido del candado y luego de los cerrojos que abren con violencia, después el chirrido de las bisagras. El pánico del hombre crece, su llanto se acrecienta mientras las voces amenazantes de los sargentos lo interpelan; ruega que no lo golpeen, los guardias, que entonces se calle y se retirarán y no habría problemas; le insisten en que comprenda que le están dando más oportunidades de la que acostumbran, pero el detenido insiste en que no lo entienden, el problema radica en que no puede soportar el hambre, es algo que no está en él, no sabe cómo controlarla.

Se escuchan algunos golpes y luego el llanto. Los sargentos le preguntan si se va a callar finalmente, y el preso en su llanto indetenible explica que con un pedazo de pan viejo es suficiente, que un poco de raspa le basta, un pedazo de boniato también. Los guardias comprenden que ni siquiera los golpes lo harán callar y deciden llevarlo a la celda de castigo, el llanto se convierte en gritos de pánico, al chinchorro no, por favor, allí no. Y los sargentos forcejean para inmovilizarlo y poder trasladarlo. El detenido gira el cuerpo, lo encoge para luego estirarlo como un resorte y poder escapar de las manos de los carceleros, hasta que ya no puede hacer más movimientos y lo conducen a rastras por frente de las celdas. El preso va llorando y pide disculpas, no quiere que lo tomen como un antisocial, es un hombre bueno, pero de buen apetito, ése es su único delito. Al chinchorro no, tengo miedo, dice. Le quitan la ropa, como establece el castigo, lo echan dentro de la celda y la cierran; pero los soldados comprenden que no han hecho mucho, el detenido continúa pidiendo comida porque es un hombre de buen apetito, está convencido de que esa excusa basta para que lo comprendan.

Los sargentos abren la celda, le advierten que si sigue alterando el orden se van a poner muy furiosos. Pero nada hace que se calle, pide comida una vez tras otra. Un sargento entra desesperado y lo golpea muchas veces hasta darse cuenta que no se callará mientras tenga conocimiento. Otro soldado trae un juego de esposas para las manos y los pies y un poco de vendas para taponarle la boca. Forcejean un rato. Después cierran la puerta de un tirón y por los pasos de los sargentos, su resuello y la manera en que dejan caer las botas, deducen que están cansados. Vuelve el silencio, un silencio que habían olvidado por varios minutos.

Al amanecer, abren la celda de castigo. Nadie ha podido conciliar el sueño pensando en el hombre del chinchorro, en la humedad del piso bañado por esa gota de agua que inevitablemente cae desde el techo y choca contra su cuerpo; saben que es irresistible permanecer un día completo allí. Cuando le quitan la venda todavía llora, ahora con menos fuerza, pero aún se escucha claramente su voz: "tengo hambre, por favor, soy un hombre de buen apetito".

### El francotirador

El Rolo, a las cuatro de la tarde, va para el fondo de la prisión como todos los días. Se acuclilla detrás de un muro para que el posta que está en la garita no lo descubra, y comienza a manosearse con delicadeza, primero se escupe la palma de la mano para luego pasarla por su sexo dormido, que lentamente se va irguiendo, abandonando la modorra.

Hay otros edificios más cercanos, pero mantiene su mirada atenta hacia el que está a unos doscientos metros. No podría detallar el rostro ni de los que se asoman por los balcones, simplemente ve sus figuras que se mueven como hormigas. Y aunque bajen y suban muchas personas no se confunde, sabe exactamente cuál es la que espera.

A las cuatro y quince ya está excitado y los movimientos se tornan más rápidos, desliza su mano de un extremo a otro como si la pasara por un sable con doble filo y lo untara de aceite en la víspera de la batalla. Cinco minutos después la descubre cuando rebasa la escalera del segundo piso, porque los muros que rodean el penal no permiten ver la parte inferior del edificio. Según ella asciende los escalones, los movimientos del Rolo son acompañados con temblores, abre la mano y pone los dedos tensos como si fuera a sujetar un hierro al rojo vivo, luego lo toma y aprieta y la mano comienza un movimiento más ágil, desesperado, tratando de aprovechar al máximo la escena en el menor tiempo posible, se pasa la lengua por los labios mientras imagina que la besa y menciona un nombre cualquiera.

Aquella persona que casi no puede detallar, cuyo nombre ni edad conoce, sólo que es una lejana silueta de mujer que entra a su casa a las cuatro y veinticinco, le brinda, desde hace meses, la única satisfacción del día. Cuando ella cierra la puerta, el Rolo la llama, grita, su cuerpo se mueve con espasmos y se crispa; luego deja escapar varios quejidos que se van apagando como el llanto de un recién nacido. Y regresa a la galera con las manos en los bolsillos a esperar la tarde siguiente.

Cuando le preguntamos por qué siempre ha de ser ésa, por qué no otra, cuál es la diferencia, se queda pensando, levanta los hombros, la mirada va de un lado a otro sin saber qué busca, mueve la cabeza negando insistentemente y dice que no puede explicarlo, sólo sabe que ella es especial.

[Relatos](#)  
[Ángel Santiesteban-Prats](#)

[SUMARIO](#)

# Textilandia Albina

## Lorenzo García Vega<sup>8</sup>

*Para Rogelio Saunders*

### Una incruenta, aunque usual, ejecución

Teodoro, te doro, te adoro todo el circo, con truhanes, aunque pensándolo bien, quizá con un vulgar picadillo celeste. (?)

¿Qué es una docena de dragones, sino un mismito, respetable, cuento chino? Cuento chino más detestable en este momento: a esta detestable hora del mediodía, como que hay un reloj increíblemente viejo sobre una esquina que, ya hace años, se abolió.

"Todas las perras piezas están desnudas", dijo. Esta es una afirmación vulgar, y hasta licenciosa, lanzada como está, lanzada ahora, en el momento estúpidamente impropio.

Por lo que así con todas las tripas afuera, de la misma manera como está mi lengua, y como están mis palabras. Y lo que no deja de corresponder, por cierto, a este estar bajo una muñeca sin ojos que, hace ya mucho tiempo, no dejó de convertirse, toda entera, o encuera como efectivamente estaba, en un destartado cilindro de un color igual al de la Luna.

### Necesidad de lo práctico

Listo, dentro.  
Disponer de una ratonera,  
dentro de nosotros.

Para que cace -caiga-,  
lo negativo que viene de afuera,  
uniéndose a lo negativo que nos viene de dentro.

### ¿Nada más que una mata?

Una mata. Una mata rubia.  
Podada.

La mata se escondió, bajo unos meses.  
Nadie la vio, por supuesto.  
Increíblemente, después, se escondió en mi cuarto.  
A los amigos les escribí varias cartas, hablándoles de este asunto.

Entonces, parece que, por última vez, la mata apareció en la pantalla de la TV.  
Por última vez pero, por supuesto, cuando la pantalla no estaba encendida.

La vida ofrece variables.

### Inodora canción

Con tanta zoncera como la que hoy cruza por las nubes,  
resulta que el bobo es más bobo que nunca.

Una venda luce rara, si se la pega a un pie.

Añadiéndole una canción que emanaría de un gramófono. Pero el caso es que, ¿quién  
diablos, a estas alturas, se podría empatar con un gramófono?

Por lo que, por mucho que lo piense, no voy a llegar a ninguna conclusión.  
No, no voy a llegar.

### Matraca

Una matraca. La hacía sonar, en Semana Santa, el sacristán Crescencio.

¿Podré, actualmente, ser lo suficiente ingenuo? ¿Podré, diríamos, querer convertirme  
en aquella vieja matraca? Francamente, no lo creo.

### Seco, yo

Estoy más seco que... ¿Más seco que qué?

Una luna como una débil pupila. Pero lo inquietante es que no me canso de negarme a  
verla, aunque sólo sea un segundo.

### Soy esa nostalgia

La película muda en la que yo debería de haber participado como actor.  
¿Cuántas veces he pensado en eso?

### ¿Se trata de una rosa?

La ausencia de una rosa. Empecemos por ese manido tema.

Empecemos.

Después, anotaríamos los desperdicios.



¿Como cuántos desperdicios serían?

No me importaría, dentro de mi lamentable estupidez, volver hacer otro registro. ¿Qué les parece?

Virgilio Piñera –lo sé de buena tinta teosófica- se despide de nosotros, al pasar de un cuerpo astral, a otro cuerpo astral.

Editarme, entonces, en todos los colores.

Pues, otra vez más, yo no sé ni adonde estoy parado.

### La cruz del sur

Una Comedia Sagrada (al menos, pienso que podría ser así), donde una comadrita desfondada, en el tiempo de la sala de la casa de mi abuela. ¡Ha llovido bastante! Ha llovido bastante, desde entonces, pero no hay por qué quejarse; al fin y al cabo, uno no ha acabado de morirse del todo.

### Salto del sapo

Me voy escondiendo / vuelvo a aparecer. ¿Cómo un buzo? No lo creo, aunque si quieren que sea como un buzo, pues bien sí, entonces es como un buzo.

Lo que sí sé es sentirme mal. Nunca me siento bien.

O lo que veo es lo que veo: blanco. Aunque no sé por qué insisto en que lo que veo es blanco.

Un revólver quizá.

Una discoteca, ¡fíjense!: como a pedir de boca.

Pues ahorita vienen los bomberos.

Y, extraños niños picoteando, vastos termómetros.

O pudiera, quizá, decir que féretro, como para recrear la visión.

¿Lo que más me gustaría?: pues volver a ver aquel Hotel (Bristol, se llamaba), donde estuve en mi infancia.

O, con sólo ver unas hojitas, poder fingir que fuera (¿quién? yo, por supuesto) un alquimista.

Un alquimista, o hasta me conformaría con ser un simple maquinista.

Pues no soy un paraguas,

sino lo semejante a un paraguas,

probablemente mortal.

Y dicho y hecho entonces, como lo oyen.

Y así mismo. Entonces así mismo, tal como lo oyen.

### Nadie sabe lo que es un silogismo

Un día, después que los ángeles nos remiendan la cara, hablaremos sobre el paraíso. Mientras tanto... Había antes como un extraño, enloquecido silogismo, donde una palma, digamos, se conjuntaba con la noche (¿qué significaba eso?), pero ya todo (como si se pudiera hablar, al pasar un tren, sobre un manicomio; pero sin que, al final, se pudiera hablar sobre un manicomio) se perdió.

Es espantoso, entonces, cantidad de azogue o machacado granizo, de lo que casi es un manchón hueco: vacío grito intraducido.  
Pero, lo mejor, por ahora, es no seguir hablando.  
Lo mejor es, repito, no seguir hablando.  
Pues no hay -o, por lo menos en este momento, no lo hay-, para seguir hablando, el más mínimo motivo.

### Contado por un mudo

Ha sido así.  
Ese cartón, solo. ¿Peculiar?  
Un frasquito (¿un frasquito se puede parecer a un rasguño?) derramado cuando, precisamente, la pupila hecha, para sólo este instante.  
Pues también los palitos de la tendedera, y el sol.  
Y, precisamente, cuando arrecife es una palabra que, ahora, sin saber por qué, me resulta delirantemente absurda.  
Y esto -nada, ¿cómo diría?- poniendo polvo sobre polvo.  
¡Nada!  
Entonces yo me pongo, por prescripción facultativa a caminar, al igual que lo hago todos los días.  
Desde donde, entonces, he aquí que, ante uno mismo una fachada, la fachada de una casa que ya no debe existir. Una casa donde vivió una tía que ya murió, y que estaba en la calle Benjumeda.  
Pero esto, ¿para qué decirlo?, mientras también el miedo vuelve ininteligible lo que, parece, que podría ver pero no veo, sobre los zonzos dados que una sombra (¿dónde está esa sombra?) finge sobre una esquina inevitablemente sucia.  
Y ¿qué sentido puede tener todo esto? Y ¿qué sentido puede tener el momento contado por un mudo?

### Donde estoy

Es sólo una abeja, con un ruido (¿un rabo diminuto?) casi silencioso. Me aturde, lo confieso (quizá ya no sé ni cómo reaccionar). Una tarde de domingo, ésta de que estoy tratando ahora.  
Seca.  
Una seca tarde de domingo, en realidad, y con débiles ramificaciones. ¡En fin!  
Pero así que ahora, sin saber por qué, divago con una extraña madeja en que pudiera, mi madre, no estar muerta.  
Mi madre no estaría muerta, sino muy enferma; afectada por una fiebre mortal, y llevándome a entender que debo dejarlo todo, e ir hacia ella ahora, en este mismo momento.  
¡Es incomprendible! Como una mano que no fuera la mía, como una mano que pudiera ser un mapa; como unos ojos que no fueran los míos.  
Una abeja hoy. Una abeja casi muda, casi invisible, casi inexistente.  
Pero, además, esta pesada fábula, tan absurda, que en este momento ha caído sobre mi cabeza.  
Una sirvienta, la sirvienta de una película silente, ha postergado, y postergado su sesión de trabajo.  
La sirvienta pudiera ser que rodara por la escalera de lo que fue mi casa, en San Rafael 772. ¡Muchos años viví en esa casa!  
La sirvienta está muy nerviosa. Yo no entiendo nada.  
La abeja, y este domingo, ¡en fin!, como lo que va a quedar estancado.  
¡Estancado!

Porque, quizá Nada es lo que me espera. Porque también una pregunta: ¿la luz -no es de día- dónde podrá estar?  
Y también podría haber algunos, algunos que vinieran. Pero no creo que nadie venga. Así que esto fue así, hoy domingo. Lo hago constar, aunque no sé por que tengo que hacerlo constar.

Y en verdad les digo que, durante todo el día, yo no he dejado de parecer un bicho raro.

### Lo que pasó

¿Será el amarillento -aunque ya bastante desvaído- recuerdo de un andén?, ¿será, acaso, como una burbuja?  
Ese recuerdo -en la película silente- como romperla con una piedra pudo un niño, y eso cuando recibía, o quizá despedía, a una multitud de antiguos conocidos.  
O más bien diremos que un juego de colores, ¡una fruslería!, cuando se acercaban aquellas tropas arcaicas; aquellos oficiales, como soldaditos de plomo, de una película vieja.

¿Desde dónde lo vistes?

Marginal, filmicamente apartado en un arcón estaba yo, niño entonces, mirando desde un lado.

La película silente que abjuraba... ¿de qué abjuraba? Quizá había demasiada gente. Quizá los rostros se acercaban con picante obstinación...

¿Estaba, como en amarillo (lo dije antes: ya bastante desvaído), rodeado por mis familiares?

Y, cuando, por aquel entonces, hasta el experimento de una sombra parecía lo suficientemente estable. ¡Había que ver!

### El potaje de un sueño

Esa pausa - ¿cartouche que encierra un fracaso?- que bien ruido puede tener, o bien tener puede el silencio. Ese entreacto, en fin (y es raro que ahora, precisamente ahora, pueda yo verlo), donde se trataría (¿cómo dentro de un cinematógrafo de la década del 40?) de encontrarle su materia prima.

¡La materia prima de un entreacto!

Miro, es por la mañana, miro por la ventana para constatar que hay una extraña visión, ¿petrificado cartouche?, que en sus bordes contiene un agua oscura, agua lejanísima, pero ¿con cuál relato?

Pues quizá, también sospecho -aunque no sé por qué- lo semejante a victorianas lámparas - ¿espigadas damas, también junto a esas lámparas?-, con su toque, ectoplasmático o cremita.

Pero todo esto, a como sea, juntándose, revolviéndose, para así llegar a ser el potaje de un sueño.

¡Coño!, ¿no será que ya, viejo como estoy y en una Playa Albina, me estoy empezando a volver loco?

TEXTILANDIA ALBINA  
LORENZO GARCÍA VEGA

SUMARIO

# Una fotografía

## Lorenzo García Vega<sup>8</sup>

De: *El oficio de perder*

10

**Pero, ¿si no hay casa de la infancia, qué es lo que queda del pasado? ¿Quién yo era?**

**Una fotografía, queda una fotografía. Detrás de mí está el Paradero de Jagüey, detrás de mí está el Liceo de Jagüey. Debe de ser por la mañana, y debo de tener cuatro o cinco años.**

**Soy, en la fotografía, un niño serio. Tengo un sombrero de guano, estoy vestido con un overol, estoy chupando un biberón (es increíble, a mis años), y llevo en la mano una maletica de cartón.**

**¿Qué queda de ese retrato? Todo se ha perdido. Todo se ha perdido, y todo conscientemente lo voy perdiendo.**

**¡No quiero ver ese retrato! A veces no quiero ver nada de mi pasado. A veces no quiero ver ese retrato. No quiero.**

**¿Quién era yo?**

**Todo se ha perdido.**

**Quedan fragmentos, ruidos. Los fragmentos y ruidos que quedaron dentro de la casa, cuando se cerró la puerta en 1936.**

**No quiero ver ese retrato, ni quiero ver ningún retrato, pero como quisiera saber cómo fue la cabeza de oro de mi infancia, me acerco a esa fotografía, a ver qué pasa.**

**Soy, en la fotografía, un niño serio.**

**A veces, cuando creo que me acerco a los ruidos de esa casa cerrada de mi infancia, me entra el miedo. Es un miedo oscuro, como el miedo que se le tiene a los fantasmas.**

**Tenía en la fotografía unos grandes ojos, unos alucinados ojos. Era un niño, pero tenía, en la fotografía, unos ojos alucinados. El Liceo, el Paradero, detrás. La maletica, un sombrero de guano. ¿Tendría cuatro años?**

**A veces me da miedo, cuando pienso en aquel que fui, en aquel que ha muerto, y está dentro de la casa cerrada.**

**Como un alma en pena.**

**No me gustan las fotografías. No tengo ganas de ver las fotografías del pasado. Pero cuando me acerco, como ahora me acerco, a esa fotografía donde estoy con la maletica, y el sombrero de guano, algo me fija a la alucinación que tenían mis ojos.**

Esa alucinación de mis ojos tiene que haber estado en aquella partida de Jagüey de la que mis padres hablaban. Fue en mi prehistoria, parece que yo estaba muy enfermo. Fue en mi prehistoria y yo siempre he creído que tuvo que ser por la mañana. Mis padres me sacaron de Jagüey en uno de esos autos que había que darle *cranque* con un manubrio. Me sacaron para La Habana, porque estaba muy enfermo.

Mis padres, dijeron luego, llegaron a creer que yo no regresaría al pueblo. Mis padres, también, decían que yo estaba parado junto a la ventanilla, como viéndolo todo.

Viéndolo todo, con los ojos alucinados de esta fotografía que ahora miro. Tiene que haber sido con esos ojos, siempre lo pienso

Es que yo fui un niño heroico. Ya he hablado de eso. Saludé a las multitudes en un mediodía del pueblo.

También fui un niño lleno de miedo. Ya he dicho de aquellas noches Melanie Klein donde supe, con la orina, lo que era el terror.

El heroísmo y el terror. La apertura y el retraimiento. Mis alternativas.

Y quisiera saber lo que fue esa infancia que se quedó encerrada cuando se cerró una puerta.

Pero una fotografía, la fotografía con los ojos alucinados que ahora miro, tampoco, desgraciadamente, me puede dar ninguna respuesta. La fotografía, mi fotografía (¿mi fotografía?), tampoco me sirve. ¡Hay que ver!

Pero estuvieron mis padres. ¿Mis padres podrían aclarar...? Hay otra fotografía.

La fotografía de un día de *jira* al campo cercano a Jagüey. Hay un cobertizo y ellos están sentados en unos taburetes.

Mi padre, vestido con saco, corbata, y sombrero de pajilla (¿pero ¿a quién se le ocurre estar, en pleno campo raso, con ese atuendo?), tiene una mirada... ¿una mirada cómo?, una mirada lejana, escéptica, o como de quien averigua sin intentar averiguar del todo (Es una mirada, me temo, que quizá, también, yo algunas veces tengo).

Mi padre tiene unos treinta y pico *largos*. Es una figura demasiado madura, demasiado seria, para estar al lado de esa jovencita con trenzas que es mi madre (mi madre en la trenza tiene un prendedor chiquito, como una mariposita).

Mi madre mira con una sonrisa oculta, con una sonrisa *como de medio lado*. Una sonrisa oculta como todas sus cosas, que mi madre sacaba después, a solas, para mirarlas a su gusto, cuando nadie la veía.

Mi madre, con su sonrisa y sus cosas para sacar luego; parecía que todo eso lo tenía guardado en el cofre que sus lecturas de Amado Nervo le habían fabricado.

Pero ¿cómo he dicho que mis padres me podrían aclarar?

¿Cómo una fotografía me podría aclarar?

Esa fotografía también me asusta.

Parece que me asustan todas las fotografías del pasado.

Me asustan, no puedo verlas bien. Me asustan, ¿no sé cómo verlas? Ni aun cerrando esta casa del presente, en la Playa Albina, para quedarme a oscuras y ver, a través de las sombras, el pasado, puedo eliminar el miedo que me dan las fotografías.

No puedo. Me asustan.

Estoy con las sombras de la casa del presente, tal como recomienda el Krishnaji, tratando de mirar desde mis setenta años al pasado, pero con la fotografías no puedo.

Me asusta verme con la maletica de cartón, en esa fotografía donde está, como telón de fondo, el Paradero y el Liceo de Jagüey.

Me asusta, sobre todo, la fotografía de mis padres, esa pareja tan desigual.

Recuerdo. Hace muchos años leí un magnífico cuento de un narrador norteamericano donde el personaje, sentado en la luneta de un cinematógrafo veía, en la película, cómo sus padres se iban enamorando. El personaje, a medida que iba viendo como sus padres

se iban comprometiendo más y más, más y más se iba excitando. Hasta que llega un momento, en el cuento, cuando en la película el Papá le propone matrimonio a la Mamá, que el personaje, levantándose de su luneta, a gritos empieza a pedirle a sus padres que no lo hagan, que no se comprometan.

Gritando, pues, creo recordar que tienen que sacar al personaje del cine. Y ahí, me parece, se terminaba el cuento.

Pues bien, yo ahora, metido en la casa en sombras y recordando el cuento, también me pongo (uno hace cosas increíbles cuando nadie lo ve), casi a gritos, a pedirle al fotógrafo que no haga la foto. ¡Es increíble! ¿Qué pensaría el Krishnaji de esta irracional conducta, desde este presente albino hacia el pasado?

*¡No, no!*, puedo gritar ante la fotografía, como gritaba frente a la película el personaje del cuento.

*¡No, no!*, yo me rebelo frente a esa foto.

Pude ser un niño heroico. En la época cuando los Notarios otorgaban la inmortalidad, yo saludé a las multitudes, desde la azotea de mi casa, en Jagüey Grande.

Fui heroico, y mi cabeza de oro, en Jagüey, fue una cabeza feliz, pero como ya, desde ese entonces, estaba en estado latente (y en espera de volver a irrumpir) ese infierno húmedo de mis noches con orina Melanie Klein, no he podido nunca dejar de sentir que esa fotografía, la fotografía de mis padres, nunca se debería de haber hecho.

Una fotografía que no debió de existir. Una fotografía que me da miedo.

En la foto, esa mirada, casi tristoná, de mi padre, no es para sentirse seguro. Mi padre, pese a su gran figura, no me pudo apoyar. Siempre que pienso en él aparece, como telón de fondo, el espectáculo de sus sudores, de su sangre (las hemorragias de la enfermedad que lo llevó a la muerte). Por lo que me sospecho que él pesa, en mi inconsciente, como lo fuerte que, en el fondo, está tocado por la debilidad.

Hay un tren (me alucina lo que digo) en que voy con mi padre a la caída de la tarde. Veo que la noche se aproxima, veo que las luces se encienden en ese tren. Es un recuerdo como del inconsciente, es un recuerdo que no es recuerdo. ¿Tendría yo tres, cuatro años? Hay un momento en que el tren como que gira, o como que entrara en otra dimensión. Me padre saca una almohadita y se duerme. La cosa me parece tan enorme que no la puedo asimilar.

Y mi padre, en la fotografía, puede ya tener, sentado en el taburete, esa figura señorial que más tarde, en 1936, tuvo en su escaño de la Cámara de Representantes, pero mi padre también, desde esa fotografía, tiene esa mirada como de despego (¿de tristeza?), que lo hacía aparecer como quien estaba bastante lejos.

Una mirada, entonces, como para no dar seguridad ninguna.

Una mirada que también tenía, la última vez que lo vi.

Era en 1939, y como mi colegio de los jesuitas estaba en vacaciones de Semana Santa, yo me iba para Jagüey.

Me fui a despedir de mi padre. El estaba en una Clínica, convaleciente de una peligrosa enfermedad de la que parecía haber salido bien. El estaba sentado en un sillón, en un portalito, con su habitación de enfermo como fondo.

Me despedí. Atravesé un patio. Entonces algo me dijo: "Míralo, porque no lo vas a ver más".

Me viré. Lo vi por última vez. Y él también me estaba mirando, pero con la mirada de aquella fotografía que una vez se había hecho con mi madre.

La fotografía como para detenerla a gritos, tal como quiso hacer con la película el personaje del cuento norteamericano.

Y mi madre en aquella fotografía. Mi madre con sonrisa, y mirada, como de joven lectora del folletín romántico.

Mi amigo Manuel Díaz Martínez, diez años menos viejo que yo, o sea, nacido en el cabalístico año 1936, también tiene una fotografía de su madre.

Una fotografía, por eso él dice: "...el retrato en que apareces con mi padre/, sonriente y tímida, joven como la esperanza/, decidida a encontrarme en el fondo de tu amor". Pero, con melancolía no puedo dejar de leer esos versos, pues sé que de ellos me separa una gran distancia. Y es que yo quisiera, a gritos, pedirle al fotógrafo que no hiciera la fotografía.

¿Mis padres, qué podrían aclarar? Grito ante ese retrato. Esa foto no debió de existir.

Mi padre demasiado lejano. Una mirada que puede ser la mía. Mi padre no podía darme seguridad.

Y mi madre, con su trenza, y su como escondida sonrisa de lectora de Amado Nervo, no podía ser como la madre cantada por el amigo Manuel Díaz Martínez.

No podía serlo.

Mi madre no podía ser la joven como la esperanza, y donde uno pudiera encontrarse en el fondo de su amor.

No, eso no podía ser así.

Mi madre procedía de un mundo bastante tenebroso (origenista, como yo era cuando escribí mis *Espirales*, no supe escribir sobre esto). Procedía de ese sórdido mundo campesino con miedo a los bandoleros, miedo a las tempestades y..., sobre todo, miedo a esa gran figura del Cuje (el Cuje, ese delirante símbolo de mis *Espirales*, también hecho pedazos), o sea, al Gran Padre Macho campesino, figura siempre al borde del incesto (aunque en este caso, el borde no traspasó a la persecución de las sobrinas)

Mi madre en esa foto. La foto que me da miedo.

Al salir de Casimbalta, la finca donde había nacido, y llegar a Jagüey, mi madre, por mucho tiempo, no se atrevía a atravesar la línea del tren.

Ella, y tampoco sus hermanas, por mucho tiempo se atrevieron a cruzar la línea.

Una línea que dividía al pequeño pueblo de Jagüey Grande en dos partes. Una cosa absurda. Pero por mucho tiempo, mi madre y sus hermanas, al llegar hasta la línea, no se atrevían a cruzarla.

Pero ¿qué fue eso? ¿Por qué mi madre, y sus hermanas, se detenían ante esa idiotez?

Pudiera, con mis lecturas psicoanalíticas, intelectualizar la cosa y dar una respuesta.

Pero, en verdad, yo no tengo respuesta. Yo no sé lo que pasó. Yo no sé nada. Por eso me da miedo la foto.

No sé. Hay muchas cosas que no sé.

No puedo entender ni las bromas, o lo que fuera, de mi madre.

Por ejemplo, se cuenta que en mi prehistoria yo le decía a mi padre *Papá*, y a mi madre la llamaba por su nombre. Se cuenta que mi padre se reía de esto, y que mi madre se molestaba de que yo no la llamara *Mamá*.

Pues bien, un día (día que debe estar registrado entre las más sombrías páginas de los Anales de mi Inconsciente) en que yo, el niño prehistórico, solo con mi madre, alegremente hablaba de *Papá*, oí aterrado o avergonzado (o ambas cosas a la vez), que mi madre me gritaba que cuando llamara a mi padre no lo llamara con el nombre de *Papá*.

A *Papá* no se le puede llamar *Papá*, dictaminó *Mamá* con sus trenzas fotográficas, con su imposibilidad de cruzar la línea de tren, o con su sonrisa de lectora de Amado Nervo.

Y, por supuesto, como yo era un jodido niño edipiano, que ya en mis primeros tres meses había tenido las terroríficas meadas Melanie Klein, yo no pude ya más nunca

llamar a mi padre no sólo como *Papá*, sino tampoco como Lorenzo (tal como él se llamaba), ni como nada.

Sólo le pude decir *Tú*, cuando estaba frente a mí, y cuando no estaba frente a mí (y esto, aun con mis setenta años me sigue sucediendo), sólo podía designarlo como *El* (o sea, tal como se designa al Dios de Kierkegaard)

No sé. Hay muchas cosas que no sé. Pero lo tremendo de esto es que, si volviera a reencarnar, no quisiera otra madre que la que tuve.

Ella, con su ternura del folletín Amado Nervo, me hizo un fanático de ese heroísmo que consiste en tener un oficio de perder.

Ella tuvo cosas inolvidables, como pasarme a mano en una libreta los poemas del Trilce de Vallejo, o como asegurarme de que lo único que valía la pena era ser un poeta.

Ella, aunque no era la joven llena de esperanzas de Díaz Martínez, tenía como una mariposita de prendedor, en su trenza.

Pero mi madre no pudo tocarme. Cuando me tocaba lo hacía ligeramente, con la punta del dedo (aunque no sé por qué me extraño de esto, pues yo también, toda mi vida, me la he pasado tocando, ligeramente, y con la punta del dedo).

Pero termino ya este 10. Pues como se ve, mis padres tampoco pueden aclarar lo que fue la cabeza de oro de mi infancia. Es lamentable.

[Una fotografía](#)  
Lorenzo García Vega

[SUMARIO](#)



## SUMARIO

# **La Devastación: Conversación con Lorenzo García Vega**

Carlos A. Aguilera<sup>9</sup>

Conversación grabada el 30 de octubre de 2001 en *Playa Albina*, Miami.

*Reducida constantemente a fantasma por críticos y mapólogos de adentrofuera de la isla, la obra de Lorenzo García Vega (Jagüey Grande, 1926) ha ido recuperando poco a poco el espacio donde toda ficción no-estatal debe moverse. Con una escritura "mala", contrasublime, neurótica (a la manera de Gombrowicz, Macedonio o Gertrude Stein, aunque peor...) sus libros son el entrecruzamiento entre un archivo polémico: Lezama, la Revolución, la República, y una obsesión-de-sí-mismo que lo hace pensarse siempre desde un espejo que se repite. Esto ha hecho que a través de los años haya ganado una buena cantidad de enemigos y que sus últimos libros, los más interesantes que esté confeccionando sotto voce un escritor, permanezcan inéditos y con pocas posibilidades de publicación dentro de un mundo que se rige más por el nombrecito que dan ciertas editoriales que por la calidad o diferencia de obra. De ahí que su escritura, en un momento en que Cuba llama la atención por su condición política de circo, pueda pensarse como una variante de fuerza, una de esas fuerzas que hacen a un escritor inactual y saludable (Nietzsche), una de esas fuerzas que echan por tierra todo lo que se convierte en LiteraturaNación.*

—Su libro más polémico ha sido sin dudas *Los años de Orígenes*. Podríamos comenzar precisamente por ahí, ¿qué acepta, qué niega Lorenzo García Vega del libro que publicó a finales de los años 70?

—Yo no quiero hablar de *Los años de Orígenes*. En *Los años de Orígenes* mis puntos de vista son todavía los de un origenista: cuando con pasión se arremete contra algo ese "algo" todavía se mantiene dentro de uno... Pero pasados los años me he sentido muy alejado de ese libro, tan alejado que ya no podría volver a escribirlo; aunque esto no quiere decir que me retracte de lo dicho en él, sigo afirmándolo, sólo que me siento en otro plano.

A mí me gustaría comenzar al revés, hablando de lo último que estoy escribiendo. Y el motivo de que quiero empezar por el final tiene sus razones. Una de las cosas que a mí actualmente me obsede es la implosión. Implosión donde voy regresando hacia atrás. Creo que estoy actualmente en un momento totalmente implosionado e intento que esto se refleje en lo que escribo. Lo intento, por ejemplo, en ese libro que ya me está costando bastante trabajo: *Una devastación en el hotel San Luis*, que es como te he dicho el libro en el que vengo trabajando hace más de un año.

— ¿UD. vivió en el hotel San Luis?

—Yo nunca viví en el hotel San Luis, ni entré en él. Pasaba y lo veía. Siempre me atrajo su cierto anacronismo, su destartalo...; parece que sospeché desde el primer momento que ese hotel iba a ser el sustrato de una devastación. Además, en ese hotel vivía un personaje destartalado, devastado de nacimiento, a quien llamábamos Alegría (ése era su apellido). Alegría fue compañero mío en el colegio de los jesuitas y siempre me alucinó por ser verdaderamente lamentable (una manera de ser lamentable donde parecía resumirse lo huesoso, lo feo y lo pobretón). Alegría vivía en el hotel San Luis con sus padres, a quienes veía cuando el ómnibus del colegio pasaba. Ellos me parecían también tremendamente destartalados; destartalados y devastados como el hijo. Ahora, de todo esto lo que me interesa decirte es que toda la vida me ha obsesionado Alegría. Él es un personaje que puede caer bien bajo eso que le gustaba teorizar a Macedonio Fernández: el como inexistente en estado puro. No creo que Alegría haya tenido nunca un idilio, que nadie se haya enamorado de él. Creo que únicamente pudo haber sido un masturbador, pero un masturbador casi para echarse a llorar o producirle a uno verdaderos terrores. Y fíjate, curiosamente, cuando yo me fui a ir de Cuba me encontré con que la persona que me tenía que dar los últimos papeles en el Ministerio de Justicia era Alegría, quien se había hecho abogado como yo.

— ¿Tiene este libro sobre el hotel San Luis otro origen?

—Una devastación... tiene también como origen otra obsesión mía: un personaje que conozco en mi infancia en el central Australia y creo se llamaba Tokol —en las *Espirales del Cuje* yo le puse así mismo, aunque ya no recuerdo si le creé un nombre ficticio o si efectivamente se llamaba así—. Era un mulato húngaro a quien veía pasar muy serio, sin reírse; un hombre bajito que estaba absolutamente loco, pero loco pacífico. Yo creo que nació en el mismo Central Australia. Según se contaba, y eso a mí siempre me alucinó, Tokol había sido un lector tremendo. Había leído tanto que se volvió loco y escribió una novela histórica que se llamaba *Memorias del Central Australia*. Esa supuesta novela la publicó en una editorial en La Habana que se llamaba Editorial siglo XX. La novela, por supuesto, como obra de un loco es absolutamente disparatada. Tokol pretende historiar el Central Australia pero en medio de eso lanza, por ejemplo, un capítulo sobre el cometa Halley u otras cosas por el estilo. Un verdadero collage. Desgraciadamente, esa novela no es buena. Lo del cometa Halley era puramente periodístico y las demás cosas en la novela puras basuras. Pero eso bastó para que un niño que viviera en el Central Australia, como vivía yo, se pudiera alucinar. Y por eso creo que una de las causas de que haya sentido siempre locura por el collage se debe a esa novela mala del mulato húngaro. Creo que toda mi vida me la he pasado queriendo reescribir las *Memorias del central Australia*; corregirle la plana a Tokol, que fue el maestro mío en ese sentido...

Entonces la obsesión mía con esta novela sobre la devastación en el hotel San Luis es volver a traer a Tokol. Intentarlo de dos maneras. Una, tratando de hacer el tipo de novela que él hizo, o sea, la novela disparatada hecha por un loco y en forma de caleidoscopio. Otra, la novela mala en estado puro. Ahora, como no soy novelista y me percibo como chapucero no sé si lo voy a lograr.

—Por lo que cuenta, este libro está ligado a una serie de personajes que tienen que ver directamente con una relación delirante entre concepto y vida. ¿Existe en *Una devastación en el hotel San Luis* algún personaje que encarne directamente el fracaso y la romantiquería cubana?

—Sí, un hombre del que supe en la década del 30 y se llamaba Juan Ignacio. Este hombre significa para mí el personaje absolutamente fracasado, el hombre sin atributos a lo cubano, el personaje inexistente, el individuo que nunca va a triunfar. Sólo sé de él lo que me contaban mis tías —yo era un niño en aquel momento—, pero era sin dudas un personaje del romanticismo de la década del 30: un lector de *El caballero audaz*, de *El punto negro* de Eduardo Zamacoey... Él se casó con una mujer, y a mí me

alucina ese capítulo del folletín que es su matrimonio, que no se sabe si a él le interesaba, si le tenía lástima, si eran de la familia... Y al poco tiempo la mujer muere tuberculosa y detrás muere él. Entre las tantas cosas que se relacionan con ese Juan Ignacio están los Aires Libres en La Habana. Los Aires Libres eran uno de los espectáculos más lamentables, escasos, feos que pudieran verse en la Cuba de aquellos años. Eran todas esas aceras llenas de orquestas femeninas y mesitas al aire libre que quedaban frente al Capitolio, donde ahora está la Academia de Ciencias. Orquestas que a mí me alucinan porque más que el kitsch son el ejemplo de un destartalo estereotipado, solidificado, compuesto por mujeres sin ningún atractivo. Y sin dudas, todas estas cosas me están llevando a querer escribir una novela mala, con ese personaje Juan Ignacio vestido siempre de saco y corbata dándole vueltas a cada una de estas orquestas con mujeres que para qué hablar...Otra de mis obsesiones es la canción *Júrame* que cantaba Mujica... Sí, ésa es otra de mis obsesiones.

—Una de las palabras que más UD. utiliza para describir y satirizar el mapita histórico-social cubano es *destartalo*. ¿Pudiera definirla brevemente?

—No se trata de un *destartalo* al que se le pueda dar una entonación romántica, de denuncia, o un *destartalo* que pudiera considerarse como perteneciente a cierta manifestación realista, sino otra cosa: algo *per se*, algo... cómo carajo te puedo decir esto. Y curiosamente es un *destartalo* que uno a mi afición hacia la alquimia, porque lo alquímico trata de trabajar la materia y a mí lo que me gusta en el *destartalo* es su materialidad pura, su textualidad pura, su posibilidad de manipularlo concretamente. Esto resulta enloquecido por supuesto; tengo conciencia de las delirancias que digo o no logro expresar bien y ése es uno de los problemas que tengo con *Una devastación en el hotel San Luis*. Y tantos problemas estoy teniendo con esta "novela" que después de rehacer varias veces lo que he escrito, ahora estoy intentando hacerla como si fuera el diario de un viejo loco que entre otras cosas intenta ser como un alquimista: un alquimista que escribe un diario...

—...un diario...

—Creo que si hay un género donde me puedo ubicar —yo no me siento muy ubicado en ningún genero, y cada vez tomo más conciencia de eso; por ejemplo, no me siento un poeta... una vez lo dije en Venezuela en un Congreso adonde me habían invitado y lo tomaron como humildad— es el diario. Yo he sido un diarista toda mi vida; y ésa es mi obsesión: testificar, dar testimonio de lo que me está sucediendo. Y *Una devastación en el hotel San Luis* es un ejemplo. Con todo lo disparatado, lo delirante que es: un mulato húngaro, una alquimia, unos personajes imposibles, unos Aires libres... yo lo que intento a pesar de todo es seguir testificando. Testificando en el *destartalo*.

—Sus libros parecen patinar constantemente sobre trozos-de-recuerdos y desarticulaciones de ellos mismos. ¿Pudiéramos hablar ahora de el *Oficio de perder*, su libro de memorias inédito, y de cómo se inserta en toda esa maraña que es su escritura?

—El subtítulo de estas memorias son *No mueras sin laberinto*. O sea, he querido construir el laberinto mío y creo que un autor de memorias o un hombre que está hurgando en su pasado más que ofrecer un mundo resuelto lo que hace es ofrecer su caos y dejarlo sin resolver. Yo, por supuesto, no he logrado llegar hasta mi laberinto, aunque..., no sé..., después de haber terminado mi libro he presentado como ciertas claves que pudiera encontrar y desde entonces me ha venido la urgencia de expresar esas piezas sueltas que me han quedado. Quizá me está sucediendo como a ese cirujano que al terminar de hacer una operación se le quedan las tijeritas dentro del

cuerpo del paciente y la emprende de nuevo con otra operación. ¿Será así lo que me está pasando? ¿Me habré dejado unas tijeritas dentro del laberinto hasta el cual no he acabado de llegar? No sé, vamos a dejar esto. Yo con mi expresión me enredo mucho. Cuando era niño y me traían un juguete a mí lo que me gustaba era conseguir un martillo para ver lo que tenía dentro. Y esto es lo que yo quisiera hacer también en una entrevista: traer un martillo y...

— ¿Pudiéramos pensar entonces que *Vilis* forma parte de esta obsesión suya de darle con un martillo a todo para ver cómo funciona?

—Lo que ha sido una constante en mí es la búsqueda de los últimos elementos de mi imaginación, que siempre me ha interesado más que hacer una cosa “bella” o bien escrita. Más que la frase completa buscar el residuo, ese residuo que creo también les interesaba a los alquimistas.

*Vilis* está hecho exclusivamente con sueños míos. Yo tenía o tengo al lado de mi cama una libretica donde anoto lo que sueño...

— ¿Lo que cuenta de Retamar es la descripción de un sueño?

—Sí, he soñado dos o tres veces con Retamar. Lo único es que a veces retoco un poquito lo que sueño. Pero *Vilis* es casi todo material en estado puro. Un material al que le di una forma: una estructura: una ciudad imposible donde hay determinados barrios. Lo mismo se pasa de un barrio de Madrid que a otro barrio de otra ciudad o a otro. Hay una clínica en *Vilis*, la clínica de la Inmaculada Concepción, donde hay un esquizofrénico que forma tremendos escándalos. Ese personaje cuenta los cuentos míos: los sueños más locos que he tenido y los sueños que he tenido con mi madre. Es decir, en *Vilis* lo que hice fue darles a mis sueños un escenario de teatro y ponerlos dentro de los barrios de una ciudad inventada.

—En este mismo libro UD. habla del *zuihitzu*, que vendría a ser como la técnica literaria por excelencia de *Vilis*. ¿UD. cree que su obra puede leerse desde este concepto, desde esta “colección de fragmentos, anécdotas, anotaciones [y] observación de cosas curiosas”?

—Yo lo que soy es un *colachero*. Eso es verdaderamente lo que a mí me alucina: hacer *collages*. Claro, todo tiene riesgos, y tengo el riesgo de *colachizar* demasiado, pero teniendo a eso; además, me siento como en casa *colacheando*.

—Hace unos momentos UD. me decía que escribir el *Oficio de perder* lo había ayudado a entender ciertas cosas. ¿Puede ser más puntual con respecto a eso?

—Por ejemplo, esto mismo que inició la conversación: el asunto de Orígenes. Después de haber escrito *Los años de Orígenes* me di cuenta de que ese libro era esencialmente un libro origenista, un libro que continuaba la pasión por lo que podía significar ese grupo... Y es que me puse a hurgar en mis memorias, en mi laberinto, y toqué eso que siempre me había separado del mundo de *Orígenes*. O sea, llegué a tomar conciencia de que no pertenecía a ese grupo. Hasta el último momento del libro, que como sabes termina con la frase: *Lezama, nosotros no lo olvidaremos nunca...*, soy más origenista que nadie, y creo esto formaba parte de una confusión. Yo siempre soñé a *Orígenes* como lo que ustedes están haciendo en *Diáspora(s)*. La soñé como una revista de juego y la leí de esa forma. Creía que nuestra meta era ser grandes jugadores. Pero ya no quiero polemizar sobre eso. No quiero ser ortodoxo ni heterodoxo, ni que me clasifiquen. Lo principal es que ya no me siento vinculado. Y eso lo explico bien en mi autobiografía. Considero que por carambola o porque en Cuba estábamos jodidos o porque era un mundo donde eran pocas las opciones, tuve que optar por lo que no era lo mío. Imagínate: un individuo joven, introvertido, neurótico, al borde del electroshock, que no sabe ni cómo va a escribir (a mí me costó mucho trabajo escribir),

se encuentra con Lezama Lima, el grupo *Orígenes* y le abren las puertas, ¿qué iba a hacer? Cuba no era Francia donde había cuarenta lugares con grupos diferentes... Fue casi una fatalidad. En estos momentos cada vez estoy más convencido de que yo no tenía mucho que ver con ellos, y creo que toda mi búsqueda se dirigía hacia otra cosa, incluso hasta en los puntos en que coincidíamos. Por ejemplo, en determinado momento todos estábamos buscando el pasado cubano; más que buscando inventando el pasado cubano, y en ese punto sí tuve una identificación con los origenistas. Ahora, no puedo menos que criticar esa identificación, pues esos cotos de mayor realeza y esa grandilocua expresión de un pasado cubano me dan, ya, un poquito de pena. ¡Qué se le va a hacer!

— ¿Cómo se siente entonces ante un libro como *Espirales del Cuje*?

—Me siento muy ambivalente. Me pasé años y años sin volverlo a leer, con un terror tremendo a abrir el libro porque temía al ridículo o a la exaltación o al romanticismo idiota o al nacionalismo que detesto. Cuando estaba haciendo el *Oficio de perder* Carlos Victoria que venía a mi casa todos los meses y al que iba leyendo lo que iba escribiendo (a mí me gusta que alguien me oiga, pocas veces he tenido esa oportunidad) me dijo: Lorenzo, UD. debe volverse a leer las *Espirales del Cuje*. El se leyó el libro, me hizo una serie de observaciones que me parecieron muy interesantes y a partir de esas observaciones volví a leerlo. No me reconcilié totalmente con las *Espirales...* pero creo que hay cierta visión cubista del campo cubano y cierta manera de acercarme a la pobreza y a lo más escaso que no me disgusta.

— ¿Y *Cetrería del Títere*?

—*Cetrería del títere* ha sido uno de los complejos más fuertes que he tenido. Como parece que todos los autores deben rechazar un libro supongo que ya debo sentirme contento pues rechazo un libro mío de juventud. Confieso que le tenía miedo a *Cetrería...*, le tenía terror, pero no quería romper con él, había algo muy endemoniado entre ese libro y yo. Entonces se lo di a Carlos Victoria, quien me ayudó mucho en ese sentido, y digo me ayudó porque tú sabes que Victoria hace una literatura completamente distinta a la mía: realista, etc., y entonces su visión me interesaba por lo diferente que podía ser; y su opinión me ayudó mucho, ya que a partir de ahí me pude dar cuenta de que a pesar de que en *Cetrería del títere* hay páginas y páginas ininteligibles, hay cierta línea que ya tiene que ver con lo que he hecho después y en ese momento estaba tratando de encontrar. Cuando escribo *Cetrería...* no tengo antecedentes ni consecuentes al tipo de expresión que estoy buscando. Es decir, por el aislamiento en que hago este libro me meto en un berenjenal bendito, y la única respuesta que tengo es Antón Arrufat que escribe en *Lunes de Revolución* que yo soy el hombre más disparatado del mundo, que escribo unas líneas que lo mismo se pueden leer de izquierda a derecha que de derecha a izquierda, y no sé cuantas cosas más...Y es que en *Lunes de Revolución* hubo dos testimonios definitivos sobre mí: el de Antón Arrufat y el de Heberto Padilla, quien fue haciendo las críticas más severas que se pudieron hacer sobre cada uno de los integrantes del grupo *Orígenes* hasta llegar a mí y decir: bueno, ya de éste ni hablar. Todos los de mi generación estamos conscientes de que este hombre no existe. Es lo más malo que se ha podido dar en el mundo... Eso dijo Padilla, y si bien es verdad que él rectificó después aquí en la Playa albina: rectificó y se disculpó, hay cosas que la gente de *Lunes de Revolución* hicieron a algunos escritores que fue imperdonable, ya que en ese momento esta gente tenía el poder y entonces tú no podías siquiera contestarle. Las canalladas que escribían sobre ti no sólo podían tener consecuencias en el plano de la valoración literaria oficial sino política; o lo que es peor, podían hacerte aparecer como el idiota de la familia...

— ¿Ese artículo es donde Arrufat también dice que su *Antología de la novela cubana* es un disparate?

—Yo estoy de acuerdo en que hacer la *Antología de la novela cubana* era un poco disparatado pero eso tenía un sentido: la Dirección de Cultura decidió hacer una serie de ediciones sobre los diferentes géneros literarios. A mí me encomiendan, como siempre, lo más jodido, y me lo encomiendan no porque yo les interesara sino porque Lezama fue el que me sugirió. Las de los otros géneros: poesía, cuento, teatro no salen nunca y la única que salió fue la mía, entonces aparezco como un aerolito, un idiota, haciendo el disparate aquel de la antología de la novela con la que yo tampoco simpatizaba mucho.

— ¿No se publicó una también del cuento?

—No, ésa del cuento sale después y la hace Salvador Bueno, pero no tiene que ver con esto. Estas ediciones las decidía Lezama y a Lezama hubieran tenido que fusilarlo antes que le encomendara a Salvador Bueno que hiciera una antología.

— ¿Entonces?

—Entonces para darle más razones a Antón Arrufat la hice sin saber nada de la novela cubana. A mí la novela cubana me interesó siempre tres bledos, como la mayor parte de la expresión cubana, y esa antología la hice de la forma siguiente: primero Lezama me dijo: Mira, prefiero que la hagas tú (yo le había dicho: Lezama, usted sabe que yo no sé ni una palabra de esto), sí, pero insistió Lezama, prefiero que la hagas tú a que la haga un profesor; y entonces llamé a Labrador Ruiz con el que agarré una borrachera mayúscula como siempre hacíamos cada vez que nos reuníamos y le dije: mire Labrador, yo no sé un carajo de esto de la novela, así que me hace falta que me ayude... e hicimos una lista para la antología sin que yo hubiera leído a muchos de los que ahí estaban. Aquí es cuando descubro a Ramón Meza, cosa que los canallas cada vez que han podido han ocultado; incluso, una vez hicieron en Casa de las Américas un evento sobre el descubrimiento de Ramón Meza y a mí no me invitaron. No me invitaron, ¿te imaginas?

Ahora, no te voy a negar que con mi *Antología de la novela cubana* tengo cierto complejo de culpa por haber sido un poco disparatado como lo fui en *Cetrería...*, pero un individuo que descubre a Ramón Meza en medio de ese mundo de profesores y señoronas que nunca se dieron cuenta de nada debió haber sido respetado. Pues esto fue un hecho generacional, ya que en el momento en que publico a Ramón Meza todos están de acuerdo en que se ha hecho un descubrimiento. Y lo descubro alrededor de camajanes, de viejos de porquería, de comemierdas que se pasaron toda su vida jodiendo con el pasado cubano y nunca se les ocurrió leerse a ese hombre y si lo leyeron lo leyeron mal.

—Calvert Casey en su libro de ensayos reconoce el estudio y el descubrimiento que UD. hace de Ramón Meza...

—Calvert Casey es el único que reconoce mi trabajo en un momento muy difícil para él, ya que todo el mundo le da la espalda y Mario Parajón fue el único que le pidió colaboración para la revista *Cuba en la Unesco*, que es donde originalmente publica ese ensayo del que tú hablas.

—Lorenzo, ahora que UD. menciona las críticas que se lanzaron contra *Orígenes* desde *Lunes de Revolución*, me gustaría que hablara un poco sobre uno de los libros más controvertidos que se ha escrito en la isla sobre la relación historia-nación-literatura: *Lo cubano en la poesía*. ¿Cómo fue que UD. leyó ese libro en su momento?

—*Lo cubano en la poesía* más que leído fue oído, ya que como sabes son las conferencias que pronunció Cintio en el *Lyceum*. Ese libro era como la Biblia del origenismo. Aunque claro, entre ellos el mismo Lezama, rechazaba la ñoñería, los sacramentalismos y las arbitrariedades de Cintio en sus enjuiciamientos. No estábamos de acuerdo con él en muchas cosas, pero era un ambiente difícil porque un país tan cerrado donde por todas partes te daban palos casi te obligaba a adoptar una actitud militante.

— ¿Esa "actitud militante" no hacía entonces que se tapiñaran los unos a los otros?

—Nadie se puede imaginar lo que fueron aquellos años. Ahí sí Cintio podrá decir que era una labor heroica. Estuvimos excluidos de una forma tremenda. Cuando tú publicabas un primer libro sabías que no habías hecho nada. Era como si pertenecieras al cristianismo primitivo. Yo fui como tú sabes, en 1952, con veintitantos años Premio Nacional de Literatura, eso fue igual que si me hubieran nombrado barrendero público número uno. No le importaba a nadie. Yo me hice abogado para ver si lograba un puestecito y sobrevivir. No porque me interesara trabajar como abogado o cosa que se le parezca, sino porque sabía que iba a ser siempre una persona marginada que escribiría unos libros que tendría toda la vida que publicar yo mismo y de los que nadie haría ningún comentario. En ese sentido éramos como unos comemierdas heroicos, hasta que llega la Revolución y toda la gente de *Lunes...* de los que esperábamos reconocimiento, y al revés, nos combaten implacablemente y consideran casi lo peor que ha habido en Cuba. Nos apartan.

— ¿Cuando llega la Revolución UD. a qué se dedicaba?

—Cuando llega la revolución soy un don nadie. Como he escrito varias veces, consigo un puestecito a partir de un amigo mío que es el yerno de una figura política en Cuba. A mí no se me menciona para nada, incluso, el puesto que consigo porque se congelan los salarios en esa época no me alcanza ni para vivir. En un momento determinado, que era uno de los sueños que tenía y por eso había estudiado la carrera de Filosofía y Letras: ser profesor, me llaman para que sea profesor de Literatura cubana en la Facultad de Educación. A los dos o tres días soy vetado de este nuevo puesto sin explicación alguna, y lo que es peor, a partir de ahí me doy cuenta que en Cuba nunca podré trabajar de esta manera. Me consideraban un personaje de segunda clase y los personajes de segunda clase apenas tenían oportunidad en Cuba. No es un secreto y lo he dicho mil veces, que de los originistas en los primeros años de la revolución el único que simpatizaba con la revolución era yo. *Orígenes* fue el grupo más contrarrevolucionario que ha parido madre desde el comienzo hasta el final. Yo discrepaba fundamentalmente con ellos en eso, pero eso sí, siempre me negué a hacerme miliciano o a participar en otras cosas para obtener privilegios.

— ¿En que año específicamente sucede esto?

—1965 ó 1966 aproximadamente.

— ¿Considera UD. que la Revolución de 1959 forma parte de esa *liason* romántica entre folletín y política tan propia de Cuba?

—El romanticismo político fue una cosa entrañable, para usar otro término de Cintio, en todo cubano durante muchos años. Yo soñé, a mi manera ya que era muy tímido y estaba muy jodido para meterme en cosas de esas, con un comunismo romántico. Todos teníamos el sueño de enfrentarnos al imperialismo... Ahora, lo más curioso, y la

historia es tan complicada que es mejor no meterse en ella, es que los únicos que no eran románticos en sentido político eran la gente de *Orígenes*, ya que todos eran unos reaccionarios conservadores que no creían que se pudiera cambiar nada ni soñaban con cambio alguno. No les interesaba Rubén Martínez Villena ni nada que tuviera que ver con lo político. Todo eso lo han inventado después. Ni a Lezama le interesó nunca Rafael Trejo, y si fue a esa manifestación de la que tanto ha hablado sería por equivocación o curiosidad. Cualquiera que haya conocido a Lezama sabe que nunca le importó Rafael Trejo, ni a nadie de *Orígenes*...

— ¿Participó UD. del curso délfico o de algo parecido con Lezama?

—Yo le debo mi primer libro *Suite para la espera* a Lezama, porque si hay alguien que dio un curso délfico, el famoso curso con el que han jodido y comemierrado tanto, fui yo. Soy la única persona que se leyó completa la biblioteca de Lezama. Recuerdo que una vez le dije, dentro de estos complejos que uno tiene con respecto a la formación intelectual de uno: Lezama, pero yo no he podido viajar, no he podido estar en el extranjero nunca... y él me dijo: Veguita —él me decía Veguita—, pero tuviste como maestro a la principal figura de la literatura cubana. Ni te quejes de eso ni te hacía falta haber ido a ninguna parte. La principal figura de la literatura española e hispanoamericana soy yo y yo fui tu maestro. Así que tuviste completa la cosa.

— ¿Qué tiempo duró este curso?

—El curso délfico fueron dos años. Dos años en los que Lezama me prestó libros todas las semanas. Comenzamos con el Conde de Lautreamont, él me dijo: por aquí hay que empezar. Después Proust. En el momento que conocí a Lezama casi no tenía lecturas literarias. No había querido hacer lecturas de ese tipo hasta no tener una persona que me orientara. Tenía algunas lecturas de filosofía, de otros géneros... Ahora, eso sí, Lezama al ver mi repudio no trato de insistirme nunca con tomismos ni catolicismos endemoniados...

— ¿Conoció a Virgilio Piñera?

—A Piñera no lo vi nunca. No tuve relación con él. Y en los años 50, el tiempo de *Ciclón*, estábamos peleados todos. Era una lucha casi a muerte con ellos (los de *Ciclón*), así que no recuerdo ni haber coincidido con él. En la década del 50 yo estaba inserto dentro de la órbita del grupo *Orígenes*; todas mis reacciones estaban dentro de esa órbita. Se trató de una de las décadas más espantosas de la vida cubana. Fue el horrible pasado cubano en estado puro, tanto política como social o moralmente, y frente a eso yo estaba de espaldas, metido en *Orígenes*.

—Uno de los libros suyos que más se ha leído en Cuba y que de alguna manera ayudaron a "descubrir" su obra fue *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas*, un poema que problematizaba y reafirmaba la poesía que UD. había hecho hasta ese momento. ¿Puede decirme algo de la escritura de ese libro?

—*Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas* es un libro que escribo posteriormente a mis *Poemas para penúltima vez*, ese libro que recogía toda la poesía mía hasta el momento. Era como si yo hubiera dado por terminado todos mis textos poéticos, pero no fue así: volví con las *Variaciones...*: un texto que respondía a mi obsesión o vocación por el diario. Él mismo es un diario llevado rigurosamente a la poesía. El poeta que me influyó fue Gherasín Luca, el francés. Intenté hacer una cosa autobiográfica a partir de mi obsesión con el 1936 y con la situación que hablo del



dentista en la calle San Lázaro. Todo como dándole vueltas continuamente. Cuando lo escribí yo no podía ser muy buen crítico del libro. No tenía muy clara mi relación con el texto que había escrito. Tú sabes que hay libros que uno escribe y está dispuesto a defenderlos hasta lo último. Con éste, yo no sabía bien qué hacer.

—Como esta conversación ha girado más bien al revés, me gustaría hacerle la pregunta que generalmente los entrevistadores colocan al principio. ¿Cómo fue el mundo donde creció Lorenzo García Vega?

—Mi infancia se desarrolló con el fracaso de la revolución del 33. Ese es el mundo mío. Nazco con todo el romanticismo de la revolución: Rubén Martínez Villena, Julio Antonio Mella, etc., y fui testigo de la mierda enorme en que terminó eso. Yo lo cuento en mi autobiografía: mi padre era representante a la cámara en el año 36 y entonces en un momento determinado en mi casa está la amenaza de que Batista va a dar un golpe de estado y va a disolver el congreso; nosotros pensábamos que íbamos a tener que regresar a Jagüey Grande sin un solo centavo, y entonces llama por la tarde Agustín Acosta, el poeta y jefe del partido gubernamental, a mi casa y dice a mi padre: No hay problemas, Lorenzo, la embajada americana ha dado órdenes de que no se puede dar un golpe de estado. Y entonces, imagínate, ése fue el mundo en que yo me moví: el de la isla rodeada de mierda por todas partes.

—Para terminar, ¿desea agregar algo más?

—No, ya he hablado como una cotorra.

[La Devastación:](#)  
[Conversación con Lorenzo García Vega](#)  
Carlos Alberto Aguilera

[SUMARIO](#)

## SUMARIO

# Crónicas de un reencuentro

Carlos M. Luis<sup>10</sup>

Tomado de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana* número 21/22

A su llegada a New York en 1970, después de un año de estancia en Madrid, Lorenzo García Vega mostraba todos los indicios de una crisis. La crisis con la que tenemos que bregar aquí (de las otras nos da buena cuenta en sus numerosos escritos autobiográficos) forma parte de una experiencia que presencié lo que podemos llamar «la deconstrucción del origenismo». Esa deconstrucción se llevó a cabo en pleno New York dentro de un clima cultural cargado a su vez de cambios, profundos algunos, superficiales otros. Me estoy refiriendo a las famosas décadas de los sesenta y los setenta, que presenciaron cómo toda una escala de valores (políticos, sociales, éticos, religiosos, estéticos) se vieron puestos en tela de juicio. La crisis, pues, que Lorenzo mostraba a las claras coincidía con otras a nivel mundial y esto nos ayudó a comprender mejor el clima donde se desarrolló eso que más tarde se tradujo en un libro que levantara ronchas en las filas del origenismo ortodoxo: *Los años de Orígenes*.

¿Qué había ocurrido para que Lorenzo me confesara, en medio de una sombría taberna neoyorquina llena de personajes ebrios, su desilusión con el origenismo y con Lezama en particular? Debo añadir que esa confesión fue hecha con lágrimas que no pudo contener y que revelaban, a su vez, los conflictos que aún lo desgarraban internamente. La génesis de eso que pasó forma parte de una historia llena de vericuetos emocionales que nos obligaría a remontarnos tiempo atrás, cuando en plena república Lezama se había convertido en el abanderado de una *renovatio* que utilizaba a la poesía como arma de combate. O más bien de protección, si se quiere, contra la imbecilidad reinante que lo rodeaba. Pero eso es otra historia, historia que por lo demás ha continuado siendo tema constante de nuestras conversaciones tanto en New York como en Miami. Los eventos que brevemente nos toca relatar aquí tuvieron lugar, como expuse antes, en una ciudad que, dado su cosmopolitismo, se prestaba para hacer otra suerte de incursiones que tanto Lorenzo como yo aprovechamos en la medida de nuestras posibilidades.

Volvamos entonces a su llegada a New York. En primer lugar, mientras se enfrentaba a sus conflictos con Orígenes, su curiosidad por todo lo nuevo lo llevó a lecturas y a encuentros que sedimentaron en él una visión de las cosas que se ha visto reflejada en su obra escrita a partir de aquella época. Se trataba de participar en un *melting pot* cuyos ingredientes principales fueron los siguientes: Freud, Marcuse, Norman O. Brown, Ernest Becker, Karen Horney, las cajitas de Joseph Cornell, las muñecas de Hans

Bellmer, el pop, Paul Tillich, Huber Benoit, el zen, Edward Hopper y tantas cosas más que formaban parte de la atmósfera intelectual que nos rodeaba.

A New York, y también vía España, habían llegado su amigo de la infancia Mariano Alemany y su esposa Isabel. Junto a ellos, y nuestras respectivas esposas, Lorenzo y yo compartimos toda una suerte de inquietudes que iban desde las puramente intelectuales hasta la indagación de nuestras neurosis. Lorenzo, por su parte, también trataba de llenar un vacío en sus lecturas. Años de estalinismo habían impuesto en Cuba una cerrazón que sometió a toda una generación a un divorcio con lo que se venía haciendo y pensando en otras latitudes. Mientras que ese proceso se llevaba a cabo, otro, simultáneamente, manejaba sus hilos conductores llevándolo a exponer su desencanto con Orígenes. De manera que si la República había sido un fraude y la revolución otro peor, el origenismo no se quedaba atrás. El tejido de esas desilusiones constituyó también la trama de los intercambios que casi a diario llevábamos a cabo, pues Lorenzo se vio sin un pasado y frente a un futuro incierto. Esa fue, quizás, la génesis secreta de un libro que tantas furias ha provocado en los origenistas y sus acólitos, así como aplausos en las generaciones más recientes de escritores. Pero antes de entrar en la génesis «visible» de *Los años de Orígenes*, sería bueno también dar testimonio de las piruetas que Lorenzo tuvo que dar en un mundo intelectual que le fue hostil desde los comienzos. Me refiero, primero, a un mundo manejado por profesores cubanos, arribistas en su mayoría, que sistemáticamente le cerraron las puertas (en New York y Miami); y segundo, al de los profesores de «izquierda», que también lo censuraron en varias universidades por tratarse de un intelectual exiliado de la revolución cubana. Al ser rechazado por la fauna profesoral, Lorenzo tuvo que entregarse a labores de diversa índole, ajenas a su personalidad, de las cuales da buena cuenta en sus escritos. Participé directamente en las diversas peripecias por las que siempre hay que pasar para obtener un trabajo, peripecias que en el caso de Lorenzo fueron de lo cómico a lo grotesco. Tanto en la Doubleday, librería donde yo trabajaba como manager, como en la Librería Francesa, donde tuvo que enfrentarse con un español diminuto en tamaño y carácter, Lorenzo, sencillamente, fracasó. Su episodio como portero de Gucci ha sido relatado por él con lujo de detalles. Después trabajó en una compañía de seguros con más éxito y así fue dando tumbos de un lugar a otro subrayando siempre la curiosa suerte de un poeta no favorecido por los que manejan el poder, los mismos que ahora corren detrás del primero que se declara disidente en Cuba. No cabe duda que, como dicen los estadounidenses, es importante estar *in the right place at the right time*.

Pasemos ahora a otro episodio del cual fui testigo. Me refiero a los hechos que le dieron telón de fondo a su famoso libro, ya mencionado antes. *Los años de Orígenes*, como toda obra creativa, tuvo un comienzo específico en el tiempo y en el espacio. Como ya dije al principio, Lorenzo no pudo contener lo que llevaba por dentro en relación a un grupo del cual él formó parte y específicamente en relación con su figura principal: José Lezama Lima. La complejidad de su relación con el autor de *Paradiso* no es el tema a tratar aquí (aunque continúa siendo objeto de nuestras conversaciones), pero sí cómo esa complejidad encontró su salida en un mundo que le fue propicio. Ese mundo, el mundo newyorkino, sofisticado y snob (tan bien reflejado en los films de Woody Allen) se manifestaba a veces en sus *cocktail parties* a donde acudía la intelectualidad y sus satélites para emborracharse y hablar, de paso, de «lo último» que ocurría en el cotarro cultural. Fue, entonces, en uno de esos *parties*, donde se desarrollara el escenario pop que sirviera como telón de fondo para *Los años de Orígenes*. El *party* en cuestión comenzó en una de esas noches de bares cuando reunidos, mi esposa y yo con un grupo de amigos, decidimos continuar la noche en el *brownstone* que un ejecutivo gay de la Doubleday compartía con su aman-te. Sucedió además que se me ocurriera llamar a Lorenzo y a Marta para que se sumaran al mismo, lo cual, curiosamente, Lorenzo aceptó a pesar de su naturaleza poco gregaria. La fiesta resultó ser, para él, un elemento catalizador: allí en medio de un decorado rococó, de personajes neuróticos, de

homosexuales exquisitos, de alcohólicos, etc., se tramó el folletín deconstructivo de Orígenes. Es decir, la forma externa de su presentación, ya que internamente Lorenzo tenía concebida la obra que habría de dar fe de sus experiencias origenistas. Pero como participe de la fiesta, puedo dar testimonio que frente a la mirada de Lorenzo, siempre inquisidora, pasó un espectáculo lo suficientemente transgresor como para que él pudiera invitar imaginariamente a los origenistas empacados y barrocos a participar en la rumbantela. Y así, junto a una Finita García Marruz, pudimos ver a Jacqueline Susan (escritora best seller y cursi de aquel momento) contorsionarse al ritmo del rock. Yo me preguntaba qué se le había metido en la cabeza a Lorenzo para crear semejante aquelarre. Me parece que en aquella época Lorenzo necesitaba de unas ceremonias (a la manera que Nietzsche había anunciado después de *La Muerte de Dios*) que lo liberase de ciertas imágenes que aún lo perseguían. La fiesta en cuestión le sirvió entonces como un anticuerpo para esas imágenes de un pasado cargadas de una solemnidad que en el fondo escondían una actitud falsa ante la vida.

Lo que he acabado de relatar parece que subraya un destino indisolublemente unido a unas experiencias que continuaban gravitando sobre su persona. Curiosamente la memoria de ese pasado lo ayudó a liberarse del mismo. El proceso fue lento y yo diría que hasta doloroso teniendo en cuenta los vínculos estrechos que unían a Lorenzo al poeta de *La Fijeza*. Pero al mismo tiempo, día tras día, en un New York difícil y atrayente, fueron cayendo una tras otra las capas de unos recuerdos que constituyeron el fárrago de ese pasado que Lorenzo tuvo que exorcizar.

Los años transcurrieron, murió Lezama (fui yo quien le llevé la noticia en uno de esos días grises a su apartamento de Jackson Heights) y continuaron las lecturas y las conversaciones. Víctor Batista, quien había fundado la revista *Exilio* (donde Lorenzo colaboró y yo formaba parte del consejo de redacción), decidió suspender su publicación en una noche lluviosa mientras que al mismo tiempo nos leía una carta elogiosa hacia la revista de un profesor de lenguas de Mozambique. La vida neoyorquina se había tornado dura y Lorenzo intentó buscar su suerte en otras latitudes: Chicago, Miami (donde abrió una librería que pronto tuvo que cerrar sus puertas) y después Caracas. En la capital venezolana, tras una experiencia surrealista en una institución de carácter científico, tuvo que resignarse a volver a Miami (la Playa Albina de sus relatos) donde aún reside. En Miami volvieron las eternas peregrinaciones por diversos centros culturales para encontrar un trabajo, siempre con el mismo resultado negativo. Los que se preguntan ahora qué hacía Lorenzo trabajando en un Publix cargando mercancías deben saber que a esa situación lo llevaron algunos de los más distinguidos directores culturales miamenses. Marta y yo, por nuestra parte, dimos por terminada nuestra estancia en New York y nos trasladamos al albinismo. En Miami se resumieron, casi a diario, nuestros encuentros, y las conversaciones que habíamos sostenido en New York volvieron a continuar. Pero Miami es otra experiencia como otro es su paisaje. Los años han transcurrido haciendo los estragos que concluyen en la vejez: Lorenzo con dos infartos y yo con un cáncer prostático vamos construyendo y deconstruyendo lo que fue nuestro pasado y lo que significa nuestro presente. No puedo hablar por él, de manera que solo me queda dar fe de lo que su compañía durante todos estos años ha significado. Sin ella, mi existencia se hubiese visto empobrecida en más de una forma. Gracias a su incesante interés por todo lo que signifique renovación he podido encontrar «un compañero de viaje» en lo que también forma parte de mis curiosidades intelectuales. Otros nombres han aparecido: Joseph Beuys, John Cage, Marcel Duchamp, Fernando Pessoa, el insondable mundo de los sueños, Colon Nancarow, Samuel Beckett, Meredith Monk, Morton Feldman, etc., sumados a los que habíamos frecuentado en New York. Pero el pasado, «lo que nos pasó», continúa siendo el objeto de nuestras indagaciones. Orígenes ha quedado atrás como un punto clave de nuestra existencia. Precisamente porque lo fue, todavía tenemos que explorarlo, sobre todo ahora que, tanto en Cuba

como en otros lugares, se ha intentado elaborar toda una delirante ideología a su alrededor.

Hoy, al terminar estas páginas, en una calurosa mañana miamense, sé que habré de encontrarme con Lorenzo por la tarde, para dar nuestras habituales caminatas, y que me espera sabe Dios qué tema, o sabe Dios qué incursiones por nuestro interior. Saborear el anticipo de ese encuentro es mi mejor forma homenaje.

[Crónicas de un reencuentro](#)

Carlos M. Luis

[SUMARIO](#)

## SUMARIO

# La escritura en falta Rogelio Saunders<sup>11</sup>

Un delirio moderno, nuevo en la literatura cubana y al mismo tiempo tan antiguo como la invención llamada "literatura cubana" (si hay un laberinto, es la misma varia *invenzione*: invención del país, invención de la literatura, invención del cerebro).

Lorenzo García Vega habla de la "mala expresión" y de una novela "rigurosamente mala". Qué gran reto. Un casi insoportable (o insostenible) descaro. (Lo insostenible: qué gran reto.) Encararse con lo Risible así, de buenas a primeras, sin más. Pero pronto se comprende que no hay alternativa. No hay otra alternativa que ese mal relato, sea lo que sea. Relatar el relato, fugar la fuga, relacionar la relación. Eso es lo formidable, lo "moderno". Ese atrevimiento que está también en Miles Davis: atreverse, aunque signifique desafinar. Y: oigan bien esto caballeros: desafinar, lo nunca visto. Por que: ¿cómo puede haber música sin Afinación? Del mismo modo: ¿cómo puede haber arte sin el Arte? (Así, pues, lo que plantea el jazz no es cosa de juego. Es decir: no es el jazz lo que está en juego, sino el arte. Y así también es el arte lo que está en juego en la novela "rigurosamente mala" de García Vega.)

La intención no dicha de abolir (el siendo que anula) el metadiscurso (la Literatura). De ser la carne de eso mismo sin futuro (la carne misma de eso sin futuro). Lo fabuloso no es el futuro, sino eso que no tiene futuro (sin fascinación). Para mejor ver-no ver. Para mejor relatar (cálculo de entropía). Con eso, siempre hay literatura. (O mejor aún: fundación sin fundamento: vísceras.)

Así es como puede ser "bueno" lo que es "malo", lo que no tiene remedio. Lo irremediable, lo que tiene que ser, la caída libre. El relato de lo Irremediable se vuelve inevitabilidad de lo escrito. O dicho de otra manera: lo importante no es "hacer Arte", sea lo que fuere, si no relatar lo Inevitable (dar con ello, no se sabe cómo).

O puede decirse también así:

Si esto es, esto también es. Si el jazz es música, esto también es literatura. ¡Muchacho: tienes que tener algo que decir! Todo sigue en el fondo al viejo estilo. Pero este "qué decir", entiéndase, no es cosa de elucubrar. Es cosa vaga e intensa que raya el papel, que raya la literatura, que lasquea el arte (que lo niega todo en el mismo acto en que de nuevo lo funda, en medio de un islote raso. Es la gallina que escarba y saca a la luz los papeluchos húmedos. Lo habíamos olvidado, pero resurgió). Es pues así y siempre será así: sin futuro y sin pasado. Sin salida y en fuga.

La literatura como límite, llegado al límite de la literatura (al vigente: ¿a quién diablos le importa la literatura? que Joyce vio con su gran ojo de Homero). Ahí y entonces: el límite. La gallina que escarba y saca a la luz los papeluchos húmedos. El dedo hinchado del loco-cuerdo que resbala por el cristal y dice: «¡Si lo sabré yo!». Sí-No, loco-cuerdo, uno-cero. ¡Si lo sabré yo!

Lo clínico y lo literario. El relato como el único lugar posible. Como el único modo posible de dar cuenta de aquello, clínico-literario, loco-cuerdo. La duda, la divergencia, el no ha lugar. (No: la duda no es razonable.) Hay que tener cierto oído para oír eso, pero está ahí, entre lo cierto y lo falso.

La escritura como esquizografía: las arenas. Si hubiera una Escritura... Tratan de convencernos y de aplastarnos cada día con eso, pero... caramba, si fuera tan fácil. Siempre aparece un modesto genio que nos deja sin empleo, sin nuestro querido fuego del hogar, a ti o a mi, el hombre del periódico. ¡Diablos: quiero estar en alguna parte! Pues como decía: no hay sino escrituras. Este vasto sueño confuso y la gran precipitación.

Pero, de cualquier modo, no hay ninguna "legitimidad" a priori. Y sobre todo: no hay forma de cobijarse, ni en el "Arte", ni en la elucubración. Escribir no es elucubrar: es relatar el relato. Es mirar la gallina que picotea y no poder decidir si se está mirando la gallina que picotea o se la está inventando, si existió alguna vez una gallina que picotea y si lo que uno está mirando es efectivamente eso y en última instancia dónde diablos está uno y saber —de esto no cabe duda— que a uno le están creciendo los ojos. Así Lorenzo García Vega.

Ingenuidad consustancial que se lleva, en fuga, la sustancia (el "punto que vuela" lezamiano)

¿Qué diferencia esa ingenuidad de la de un José Soler Puig? La punzada esquizoide que inflama y transparenta lo idiosincrásico sin abandonarlo en ningún momento. Hinchado como las venas del cuello, toca fondo. Locura que rechina y que, rechinando, lasquea la pulpa de lo ingenuo-provinciano. Lo provinciano e ingenuo se vuelve lo nunca tan contingente y nunca tan consustancial.

Llegado a este punto, lo ingenuo es colmo y no azoramiento o humildad. Ha madurado por completo y actúa como lo que es. ¡No se le puede echar a un lado sin más! El centro, soberbio, es puesto en duda por la periferia. Y esta duda es más que fundamental: saca del juego a ambos, centro y periferia. No hay centro ni periferia: hay sólo lo que es (esto sin remedio, esto escriturario-inevitable).

Le lección moderna es la lección de Schönberg y de Gould: adiós a la tónica dominante. Curiosamente, había algo en la cultura cubana (no digo propio o único de ella) que ya conllevaba esa lección. Por lo que se ve en Lezama, estaba ya en Ramón Meza. Yo lo veo en "Aire frío", de Virgilio Piñera. Eso de que la periferia se vuelva no se sabe cómo fundamental. Algo más arriesgado que el Kafka de Deleuze, con el que tiene una afinidad no de profundidad, sino de abolición jerárquica.

Se observará que hay algo en Lezama tremendamente "radical" (y por partida doble): la irrupción del habla del poeta, que no deja lugar a ninguna "objetividad" (irrupción que, de no ser genial, sería el colmo de la ignorancia), y la insoslayable ingenuidad lezamiana (ante la que Julio Cortázar vacilaba perplejo). Ambas cosas incomparables y nuevas.<sup>1</sup> (Nada tan difícil de medir como lo incomparable; nada tan difícil de comprender como lo nuevo.) Pero lo nuevo es sólo lo que tenemos delante de los ojos pero que no sabemos mirar. Y ahí está también García Vega (deleuziano: homenaje a deleuze) y su esquizografía. El delirio habla y, sin más, es eso que no hay que llamar arte (ay, mallarmé). Lo que se trata de evitar, pues, es el arte en tanto

<sup>1</sup> Se preguntará por qué no menciono al Aduanero Rousseau. Pues porque no se trata de ningún Aduanero Rousseau, sino de lo que está ahí en tanto eso que está ahí. Verlo como lo que es y juzgarlo en tanto lo que es.

soberbia que corre el peligro de volverse una forma altamente sofisticada de Kitsch (y al revés: encarar el Kitsch como lo que el arte no puede eludir). ¿Esto suena "demasiado" irreverente? Aquí Joyce se reirá siempre de Beckett y su alta lógica ilógica. (¿Por qué? Porque sabía lo que él no parecía saber: que oponer a la muerte del arte lo imperecedero de la legitimidad era recaer en lo risible propio de lo moderno, genio aparte.) Llegado a un punto, lo que parecía imposible se vuelve posible: el tono menor se vuelve elegible. Por que: si esto surge hasta la exageración, también aparecerá aquello. Y mejor aún: lo "artístico" no está en el Arte (es decir: en la forma, en la destreza autoritativa, el rápido centelleo técnico). No. Será difícil decir no, pero hay que decir: no. Pero, siendo así: ¿dónde está el arte? Pregunta de gran relevancia hoy (año 2002) en que el arte no parece estar por ninguna parte mientras que el Arte con mayúsculas sufre una desconocida hipertrofia. La superproducción en sí misma a gran velocidad en circuito cerrado ha volatizado la relevancia.

Pero, ¿acaso no es Lezama el representante por excelencia de lo Trascendente? Apartémonos de su juego de lenguaje (de su stock de juglar con un sombrero de hormigas) y tratemos de oír el impulso (el pulso o ruido de fondo): la risa lezamiana. ¿No oyen cómo Lezama se ríe todo el tiempo? Cómo sufría y cómo reía. Y así sufre y ríe también Lorenzo García Vega. Lo que impulsa no es discernible (si lo fuera, ¿para qué existiría la literatura?). Ni qué decir tiene que la literatura es siempre el relato del esquizo. (Aunque también puede decirse: relatar es siempre un acto esquizofrénico: de fuga: en fuga y sin salida: sin salida y en fuga). Relator relatado. El relato se relata. La relación se relaciona. Relatar la fuga: eso imposible de discernir, sea en la mala escritura, en la mesa de operaciones o si uno se cae de una ventana, como Chet Baker. (Ese sí-y-no de lo esquizofrénico, carne de lo diario, aire frío de lo cotidiano, donde lo trágico y lo risible se sustituyen al infinito). Así también en Glenn Gould y en Schönberg. Así en Lezama Lima y en García Vega.

Ahí pues es donde está el arte como pregunta, como la pregunta que es. Sí, pues: qué es el arte. Texto que interroga y pregunta fecunda. (Mejor sin duda que aceptar sin más lo que parece infinitamente ser y que nunca es.) No elucubración pero tampoco mito. Tocar la melodía detrás del hormiguero. Sacar la cabeza por la claraboya y ver otras cabezas saliendo por las claraboyas. Equivocarse, qué otra cosa iba a ser. Pero no mitologizar la equivocación, sino correr ese riesgo, sin más. Sin remedio. Esperar aerolitos y ver caer carbones.

No hay nada digno en equivocarse, como no hay nada digno en ser pobre. Pero tampoco indigno. AH: cómo voy a dar cuenta de esta cabeza, mi querido Félix Krull.

Así pues: no hay ninguna Literatura. Pero la cabeza (el dolor de cabeza) sí persiste. Y así también persiste (persevera) lo irremediable. Todo lo que tiene que ser dicho está por ser dicho. Y, siendo únicamente duda, temblor del ojo que crece, infuturo y sordo rallar perennemente en fuga sin salida, no deja lugar a dudas.

Noviembre de 2002

[La escritura en falta](#)  
Rogelio Saunders

[SUMARIO](#)



## SUMARIO

# El hombre más independiente de Europa

## Peter Sloterdijk<sup>12</sup>

La presente conferencia, "Der unabhängigste Mann in Europa", pronunciada en Weimar, el 25 de agosto de 2000 en ocasión del centenario de la muerte de Friedrich Nietzsche, fue publicada en versión original en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung* del 28 de agosto del mismo año.

Traducción de Fernando La Valle

La ruptura de Nietzsche con la antigua tradición evangélica europea permite percibir que, a partir de cierto estadio de la Ilustración, las funciones indirectamente eulógicas del discurso ya no pueden ser aseguradas por compromisos relacionados con el deísmo y la educación protestante. Aquel que busque todavía un habla que permita al hablante suscribir *every human excellence*, o al menos, asegurarse una participación en los más altos destinos, deberá desarrollar a partir de ahora estrategias de lenguaje que vayan más allá del eclecticismo jeffersoniano. En lo que toca a las comunicaciones de la modernidad, ya no es suficiente con la mera evasión de penas por medio de la difusión de comprometedoras noticias sensacionalistas; y tampoco basta la simple propagación de apocalipsis furibundos y amenazas moralizantes que comprometan a cada orador ante un público de impronta secular o humanista. Quién podría darse por aludido hoy por un orador como el Jesús de Marcos 9:42, alguien que cree correcto decir: "A quien escandalizare a uno de estos pequeñuelos que creen en mí, más le valdría que le colgaran al cuello una rueda de molino de las que mueven los asnos y lo arrojasen al mar." Un comentarista del año 1888 se contentó con señalar: "¡Qué evangélico!"

Las tijeras no pueden salvar ya la autoestima del hablante por medio de la difusión de la buena nueva, pues incluso el resto del Evangelio se revela como algo que apenas resiste el examen. Ni siquiera la desmitologización podrá volver a ponerlo en pie. Demasiado turbias, demasiado sospechosas, son las fuentes a partir de las que inician su vuelo los bellos discursos, con su universalismo rencoroso y su amenazante buena voluntad. Aun en caso de ser posibles todavía en absoluto las buenas nuevas, y si los presupuestos de la difusión se consumaran en una cadena de la suerte, unas y otros deberían ser redactados de nuevo, llegar a ser lo bastante nuevos como para evitar similitudes penosas con viejos textos que se han vuelto inaceptables, pero seguir siendo lo bastante similares como para volverse verosímiles, al menos como continuaciones formales del bagaje evangélico recibido. Por ello, ocurre por primera vez que la refundición de un discurso que sea predicable para el predicador a partir de la expectativa de beneficios se logra por medio de la subversión de las formas anteriores. Pero Nietzsche no quiere ser apenas un parodista del Evangelio; no desea sólo unir a Lutero con el ditirambo y cambiar las tablas mosaicas por las zaratustrianas. Se trata para él mucho más de colocar en un orden completamente nuevo las relaciones

de los credos y el encadenamiento de las citas de autoridad, pues va implicado en ello el examen de la diferencia entre una profesión de fe y una cita. El autor de *Zaratustra* quiere renovar desde sus bases la fuerza eulógica del lenguaje, y liberarla de las trabas que le fueron impuestas por el resentimiento de impronta metafísica. Esta intención resuena en la frase en que Nietzsche asegura a su amigo Franz Overbeck, "...que con este libro he superado todo lo que ha sido dicho hasta ahora con palabras..." Y es también presupuesta cuando afirma ante el mismo corresponsal: "Ahora soy, con toda probabilidad, el hombre más independiente de Europa."

El apogeo –o mejor, el espacio de operaciones– de esta independencia es el resultado del conocimiento que, ya desde los días de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche fue logrando a partir de un agresivo ejercicio que llevó a cabo sobre su propia persona. El autor de *La gaya ciencia* se había convencido de que el resentimiento es un modo de generación de mundo, hasta aquí el más poderoso y nocivo, incluso. En todo lo que hasta el momento recibía los nombres de Cultura y Religión se encontraba la impronta decisiva de dicho modo: todo lo que durante una era supo presentarse como el orden moral del universo lleva sus trazos. De aquí resulta el final catastrófico que cae sobre el pensador como un conocimiento de siglos: que toda palabra signada por la metafísica gravita en torno a un núcleo misológico; las doctrinas de sabiduría clásicas son esencialmente sistemas de discursos malintencionados en relación con el ente en su totalidad. Cumplen la calumnia del mundo de parte de los que han llegado demasiado tarde, y tienen como meta la humillación de toda posición ligada con la autoalabanza. No es necesario extenderse aquí sobre la significación de que Nietzsche haya colocado al apóstol Pablo junto con Sócrates y Platón como el genio de la inversión, y aún menos sobre la circunstancia de que Nietzsche desvíe la atención de la gravedad de la operación paulina, para disponer su enmienda como eje de una historia del futuro. Ante este escenario el autor de *Zaratustra* se dispone a formular el primer eslabón de una cadena de mensajes de los que ha sido eliminado el falso metafísico. Con respecto a esta maniobra, Nietzsche conoce a ciencia cierta su posición epocal; sabe que la desarticulación del inminente torrente de palabras del resentimiento y la nueva canalización de las energías eulógicas son un hecho "de la historia del mundo"; pero también comprende que operaciones de tal orden de magnitud requieren mucho tiempo; considera como parte de su martirio el no poder contemplar las consecuencias de su pensamiento capital: "Espero tanto de mí," escribe con leve autoironía en mayo de 1884 a Overbeck desde Venecia, "que, con ingratitud, me pongo en contra de lo mejor que he hecho hasta ahora; y cuando no llego tan lejos que milenios enteros hagan sus más altos votos en mi nombre, entonces es ante mis ojos como si no hubiera logrado nada." En septiembre del mismo año, hace la siguiente confesión ante Heinrich Köselitz: "*Zaratustra* tiene por lo pronto la falta absolutamente personal de ser mi 'libro de edificación y aliento' –por otra parte, oscuro y secreto, y motivo de risa para todo el mundo."

Un "libro santo", un "libro edificante", un libro de la independencia y el autodomínio, un verdadero "libro de las cimas", un "quinto evangelio": las etiquetas de Nietzsche para *Zaratustra*, su "hijo" literario, surgen, como el texto mismo, de un fondo de tradiciones lingüístico-religiosas, que son transformadas para la ocasión. El fundamento esencial para la admisión renovada de tales fórmulas se encuentra más allá, sin embargo, de la esfera retórico-paródica. Nietzsche da a entender que el concepto de evangelio como tal, fue llenado hasta ahora con ejemplos falsos, pues en la tradición cristiana fueron difundidas como buenas nuevas aquello que según su valor y figura, sólo podía representar un triunfo de la misología. La vieja cuadratura de los evangelios no es a su modo de ver otra cosa que un manual para un malintencionado hablar del mundo por parte de los abogados de la nada, los ultrajados, los vengativos y perezosos; se coloca a la vez como escrito propagandístico del resentimiento, que convierte a las derrotas en éxitos, y disfruta de la postergada venganza como si se

tratara de impulsos idealistas, lejos y por encima de la dura realidad. La arrogancia de Nietzsche se funda en la certeza de que recaía sobre él la tarea de interrumpir el *continuum* milenario de la propaganda misológica. Para el completo complejo de imposturas metafísicas, rige la observación de *Ecce homo*: "Ha acabado todo «impulso oscuro», precisamente el hombre bueno era el que menos conciencia tenía del camino recto... Y con toda seriedad, nadie conocía antes de mí el camino recto, el camino hacia arriba: sólo a partir de mí hay de nuevo esperanzas, tareas, caminos que trazar a la cultura –yo soy su alegre mensajero..."

El evangelismo de Nietzsche significa por consiguiente: saberse en oposición a los poderes de inversión de milenios, en oposición a todo lo que hasta entonces se llamó evangelio; ve en eso su destino, tener que ser un alegre mensajero, "como nunca lo hubo". Esa es su misión, destruir la competencia comunicativa de los envenenados. El quinto "Evangelio" –Nietzsche pone sólo el sustantivo, no el adjetivo numeral, entre las comillas, y le adjunta como variantes las expresiones "Poesía" o "Algo para lo cual todavía no hay nombre"– deberá ser un evangelio de contraste que no tenga como contenido a la negación como liberación de la realidad, sino a la afirmación como liberación para la totalidad de la vida. Es un evangelio de la ya-no-más-necesidad-dementira, un evangelio de la negentropía o de la creatividad, y por consiguiente, bajo el presupuesto de que sólo pocos individuos sean creativos y capaces de acrecentamiento, un evangelio de minorías, o aun mejor: un evangelio "para nadie", un envío para destinatarios no identificados, porque no existe todavía una minoría, por pequeña que sea, que pueda aceptarlo directamente como su mensaje. No es casual que, durante los meses y años críticos que siguieron a la publicación de las tres primeras partes del *Zaratustra*, Nietzsche haya señalado con una melancolía auténtica y ficticia al mismo tiempo que no tenía ni un solo discípulo.

Esta comprobación será sólo aparentemente contradecida por el hecho de que el nietzscheano giro "vitalista" del pensamiento se revelaba ya claramente para asimilar las nuevas palabras de la afirmación de la vida; por otra parte, la consideración en términos históricos del hecho de que, poco después de la muerte de Nietzsche, se instaló una ola de interés que convirtió a *Zaratustra* en profeta de moda, y a la "voluntad de poder" en contraseña de escaladores, tampoco llega a desmentir la tesis de que no hay ni podría haber para este "Evangelio" destinatarios adecuados.

La base para esto ha de ser buscada en la economía interna del mensaje nietzscheano, que exige un precio incomparable, y aun imposible de pagar, para acceder al privilegio de su anuncio. El quinto Evangelio pone a sus receptores en gastos tan elevados, que a fin de cuentas sólo puede ser recibido como una mala noticia. No es casual que impulsara a sus primeros pregoneros en el sentido de su desolidarización con la humanidad histórica y presente. La rara renovación nietzscheana de las energías eulógicas en el sentido de una corriente de discurso alternativa, desemboca en la propuesta de seguir hablando de un evangelio que se erija sobre las ruinas de un disangelio –la expresión encuentra su origen en el mismo Nietzsche, que tanta atención había prestado al mensaje de Pablo; a ella se refirió Eugen Rosenstock-Huessy, quien caracterizó a los grandes intérpretes de la realidad del siglo XIX, Marx, Gobineau, Nietzsche y Freud, como los cuatro disangelistas de la desespiritualización moderna... Un poco más desapasionadamente, hoy nos referiríamos a ellos en todo caso como los fundadores de los juegos de discurso sobre lo real. Su propia vida era en efecto el "experimento del cognoscente", y sus sufrimientos el costo de su inteligencia. Era imposible para el autor suponer en esto la posesión de una vía de salida que compartiera con lectores contemporáneos; e incluso menos le estaba permitida la idea de que podría encontrar alumnos que quisieran aprender sus lecciones en condiciones similares. De ahí las insistentes observaciones de Nietzsche respecto de su fatal soledad; de ahí la helada mirada al mundo como "un portal hacia mil desiertos, vacío y frío". De ahí también la desconfianza hacia aquellos que se atrevían a darle lisonjeras

palmaditas en el hombro. Lo que cuesta el nuevo mensaje, queda ilustrado por el Zaratustra del "Convaleciente", cuando tras el encuentro con su "pensamiento más abismal", se desploma a fuerza de asco y desencanto, y al despertar se debate siete días entre la vida y la muerte. La verdad tiene, "en verdad", la forma de una enfermedad mortal: es un ataque al sistema de inmunidad aletheiológico, que coloca al hombre en el punto geométrico de la mentira y la salud. La paradoja económica de la buena nueva nietzscheana consiste en caer en la cuenta de que la primera, inaudita mala nueva, necesita ser compensada con una todavía improbable movilización de energías creadoras; el concepto de superhombre es la apuesta por la lejana posibilidad de tal compensación: "Tenemos el arte, para que, ante la verdad, no nos vayamos a pique"... Lo que significa: tenemos la vislumbre del superhombre, para poder soportar la condición humana. Tal proposición surge como anuncio de aquello, por lo que produce espanto. Esta es la razón por la que el *Zaratustra* completo debía adoptar la forma de un extenso preludio: en términos descriptivos no se trata de otra cosa que de la vacilación del mensajero ante el proferimiento del propio mensaje.

Cuando se quiere, en todo caso, tener un acceso menos oneroso al nuevo privilegio de proclamación, pasando por alto aquel espanto y toda reserva experimental -y ésta es la forma que ha adoptado en gran medida la historia de la edición nietzscheana en los movimientos antidemocráticos, e incluso en sus reelaboraciones por parte de la democrática crítica de la ideología-, se separan las recién adquiridas funciones eulógicas de la conveniente Ilustración previa, y su trabajo de negación, con lo cual toma la palabra "evangelio" sus comillas, es decir su modernidad e ironía. Nietzsche era consciente del aspecto absurdamente costoso de su empresa, y dudó a menudo respecto de si la recuperación de una posición evangélico-eulógica a partir del nihilismo consumado tendría sentido desde un punto de vista tanto existencial como de mera sensatez. En 1884 escribe a Malwida von Meysenburg: "Tengo cosas en mi alma que pesan cien veces más que la *bétise humaine*. *Es posible* que, para todos los hombres por venir, sea yo una fatalidad, la fatalidad... y consecuentemente, es *muy posible* que enmudezca un día, de amor a los hombres [*Menschen-Liebe*]!!!!" Recordemos el triple signo de admiración tras esta alusión a la posibilidad cercana del enmudecer. A toda elucidación del mensaje nietzscheano habrá de responder con la pregunta de cómo fue posible que la proclamación prevaleciera frente a sus obstáculos interiores. Esto vendría como una elucidación respecto a cómo, en el balance del factor disangélico contra los motivos evangélicos, los últimos podrían tener más peso: en torno a esta revisión habría incluso que revisar la cuenta misma, desde el punto de vista de su corrección immanente. ¿No están acaso todos los indicios a favor de la idea de que en Nietzsche la mala nueva goza de clara ventaja respecto de la buena, mientras que todos los intentos de dar a esta última la preeminencia se fundan en impulsos momentáneos y autohipnosis pasajeras? Sí, ¿pero no es Nietzsche precisamente por esto el pensador paradigmático de la modernidad, en la medida en que ésta se define a partir de la imposibilidad de sobrepujar a lo real con enmiendas contrafácticas? ¿No se define la modernidad por una conciencia precoz de estados de cosas atroces, contra los cuales los discursos de las artes y del derecho presentan siempre apenas una compensación y unos primeros auxilios? ¿Y no ha dejado de ser la alta voz del mundo contemporáneo eficaz en eso mismo, cuando tuvo que admitir la ventaja de los infames?

En lo que a Nietzsche respecta, él sabía muy bien que por mucho tiempo él mismo seguiría siendo el único lector emocionado de *Zaratustra*; su quinto "Evangelio" es, como dijo más o menos correctamente, "oscuro y secreto y motivo de risa para todos", y esto no sólo por su precocidad. No se puede concebir cómo podía un documento así, que todo divulgador posterior debía inmediatamente librar de su ridiculez, convertirse en punto de partida de una nueva cadena eulógica, cadena en que llevar la voz cantante se volviera el premio de una competencia más o menos

afortunada. Ninguna tijera puede salvar a los cantos de Zaratustra para el juego victorioso y palabrero de la Ilustración estándar. Suponiendo que Nietzsche supiera esto desde un principio (y a favor de esta suposición juegan los datos biográficos, así como los literarios con que contamos), ¿qué podía hacerle creer, sin embargo, que a partir de él se iniciaba una nueva época del discurso positivo? ¿Cómo quería dar el paso de lo ridículo a lo sublime, de lo sublime al aire libre, y quién podría haberlo seguido? Para dar respuesta al enigma, debemos examinar más de cerca la ética nietzscheana de la amplitud de miras.

El que quiera conocer de cerca la teoría y praxis de la generosidad nietzscheana, debe también –o sobre todo– concebir “sueños de grandeza” junto con Nietzsche, bajo el supuesto de que sea éste un título adecuado para la desacostumbrada capacidad de este autor, de hablar en la más alta de las voces de sí mismo, su misión y sus escritos.

Aquí quisiera proponer la hipótesis de que el narcisismo de Nietzsche no es tanto un fenómeno relevante de psicología individual, sino que marca más bien una cesura en la historia lingüística de la vieja Europa. Básicamente, no es otra cosa que la revelación de la naturaleza del autor y del discurso literario. El discurso-acontecimiento que lleva el nombre de Nietzsche, tiene como particularidad el hecho de que en él se palpa la escisión, característica de la alta cultura, entre la buena nueva y la autocelebración, develándose con ello lo que un autor es y hace. Lo que se presenta aquí de una vez por todas, es la economía de los discursos eulógico y misológico, y su fundamentación en el tabú de la autoalabanza. Un examen del contexto de la metafísica y crítica de la moral de Nietzsche puede aportar elementos para una identificación de este vuelco repentino: en dicho contexto, se vuelve transparente el orden embustero en que la eulógica indirecta tiene su base. Ahora bien, si se verificara que esta separación de la alabanza de uno mismo no es otra cosa que una postergación obrada por el resentimiento, habría que entender el atentado de Nietzsche contra la discreción como un acto de revisión, acto a través del cual la moral antiegoísta resultaría contradecida de modo casi rabioso. Hay que retroceder hasta la mística medieval para encontrar fenómenos al menos lejanamente comparables. Espectaculares y dolorosos como son, restituyen la posibilidad de plantar conexión lo más directa posible entre el yo y la ponderación. Lo que Nietzsche tiene en mente, no es un júbilo atolondrado vuelto sobre sí mismo como puro *Dasein*: mantiene con toda su fuerza la idea de que el *Dasein* debe ganarse su júbilo, o mejor, acrecentarse en él. Cuando la vida se ha elevado demasiado hasta sus más altas posibilidades, puede desplegarse finalmente y de modo análogo la autoalabanza: una vez más, es la obra la que alaba a su autor, quien, en concepto, ha de desaparecer a su vez en la propia obra. Y es precisamente esta misma concordancia el escándalo –el buen discurso ilimitado de la propia riqueza, esta autocrítica jubilosa a partir de hechos consumados, esta completa disolución de la vida en disposiciones luminosas, que permanecen como obras de la palabra: constituyen el antiescándalo, respecto de aquello que Pablo llamara el escándalo de la cruz, y con el que había de ser logrado el bloqueo de toda conexión entre el yo y la alabanza. Nietzsche había entendido que el fenómeno dominante e irresistible en la cultura del mañana sería la necesidad de diferenciarse de la masa. Tenía presente de modo inmediato que la materia de que debería estar hecho el futuro, se encontraba en la exigencia de unicidad, de ser distinto y mejor que otros, e incluso que todos los otros. El tema del siglo XX es la relación con uno mismo, en un sentido tanto sistémico como psicológico.

La constatación, empero, de que la poética nietzscheana haya superado las reglas de la eulógica indirecta, y haya vuelto intercambiable la autoalabanza por la alabanza del otro, da a ver sólo el estrato superior del terreno. En un nivel más profundo, también la palabra afirmativa de Nietzsche queda comprometida por la alabanza de lo ajeno, pues alaba al no-yo y lo celebra como nunca antes había sido

celebrado. Se dedica solamente a una ajenidad [*Fremdheit*], que es más que la otredad [*Andersheit*] de la otra persona. Se ofrece a una ajenidad que atraviesa al hablante mismo, a la ajenidad que lo penetra y lo posibilita –su cultura, su habla, sus educadores, sus enfermedades, sus infecciones, sus tentaciones, sus amigos. Celebra en sí una abundancia de ajenidad llamada mundo. Lo que Nietzsche siempre expresaba sobre estas magnitudes, se transforma en autoalabanza de lo ajeno. "...como mi padre (soy yo), ya muerto, como mi madre, vivo yo todavía..." De tal modo, el autodesprendimiento de Nietzsche debe ser buscado entre los niveles manifiestos de autoalabanza, en su apertura a lo ajeno-interior, en su desmesurada mediumnidad, en una idiotez nunca compensada del todo.

Quizás podamos permitirnos la observación de que alcanzó como autor la cima de la lengua alemana y de la sintaxis europea. En su cima como cantor pudo experimentarse como *organon* de un universo que busca autoafirmarse en individuos. Como filósofo habría sentido un júbilo temprano, de haber llegado él mismo a compilar y editar en un volumen su teoría de la voluntad. Pero sabemos que otros lo hicieron por él, utilizando el nombre del autor para el mercado, y esto en contra del mejor saber del autor, que vuelve siempre sobre el punto en sus escritos; punto consistente en la noción de sistema provisorio, que anula una hipotética base para la enseñanza: no hay ninguna voluntad, con lo cual, tampoco voluntad de poder, voluntad es sólo un modo de hablar, hay sólo diversidad de fuerzas, discursos, gestos, y su composición bajo la dirección de un yo, que se afirma a sí mismo. Justo aquí contradice el autor sus marcas, y sus declaraciones se hacen explícitas. Quizás no podamos hacer nada mejor en el centenario de su muerte, que repetir estas declaraciones, que ninguna edición futura podrá volver a coartar:

"Es preciso mantener la superficie de la conciencia –la conciencia es una superficie– limpia de cualquiera de los grandes imperativos. ¡Cuidado incluso con toda palabra grande, con toda gran actitud! [...] En mi recuerdo falta el que yo me haya esforzado alguna vez, –no es posible detectar en mi vida rasgo alguno de lucha, yo soy la antítesis de una naturaleza heroica. 'Querer' algo, 'aspirar' a algo, proponerse una 'finalidad', un 'deseo' –nada de esto lo conozco yo por experiencia propia. Todavía en este instante miro hacia mi futuro –iun vasto futuro!– como hacia un mar liso: ningún deseo se encrespa en él. No tengo el menor deseo de que algo se vuelva distinto de lo que es; yo mismo no quiero volverme una cosa distinta. Pero así he vivido siempre". Este idilio del autor responde al idilio del mediodía de Zaratustra, la ovación yaciente ante la tierra consumada:

*"Como uno de esos barcos cansados, en la más tranquila de todas las bahías: así descanso yo también ahora, cerca de la tierra, fiel, confiado, aguardando, atado a ella con los hilos más tenues.*

*"¡Oh felicidad! ¡Oh felicidad! ¿Quieres acaso cantar, alma mía? Yaces en la hierba. Pero ésta es la hora secreta, solemne, en que ningún pastor toca su flauta.*

*"¡Ten cuidado! Un ardiente mediodía duerme sobre los campos. ¡No cantes! ¡Silencio! El mundo es perfecto".*

Con esto dice el autor que él mismo deja de ser autor. Donde el mundo se consume en un todo que no es posible despertar, no hay ya más autor. Dejémoslo en su antiguo mediodía. Debemos representarnos al autor cesante como a un hombre feliz.

[El hombre más independiente de Europa](#)  
Peter Sloterdijk

[SUMARIO](#)

Naformátováno: Španělština  
(Španělsko, mezinárodní řazení)

[SUMARIO](#)

**inéditos**

Změněn kód pole

Naformátováno: Španělština  
(Španělsko, mezinárodní řazení)

Naformátováno: Španělština  
(Španělsko, mezinárodní řazení)

## Seis poemas Pedro Marqués de Armas<sup>13</sup>

en el cine Universal (iba a decir  
cinema) o junto al zócalo  
de segunda enseñanza  
pájaros vimos bajo  
cielo raso

alguno voló fuera  
sobre las marquesinas  
alguno al morral  
pitando

cada vez  
menos

horqueta dijimos  
horchata  
luego otra cosa

(a partir de "El queso y los gusanos"  
relato de Carlo Ginzburg sobre un campesino hereje llevado a la hoguera en 1601)

para Menocchio el molinero  
el alma era un hueso grande dentro  
por eso no lo llevaron  
al "bello prado claro"  
sino a la cámara de tortura  
y le fueron tirando las coyunturas  
y le fueron tirando hasta que lo abrieron  
pero no le encontraron nada dentro  
no le encontraron nada  
lo mismo que una tumba  
perfectamente vacía.

esas gente que  
como buscando apoyo  
walker (evans) captó  
no existe  
es pie forzado  
paso de la realidad  
al ojo del trípode  
a la peana de barbería

### Crimea

dicen que dijo K. al dejar la estancia  
bajando a trompicones la escalera  
(del prostíbulo) el vómito a punto  
hasta caer en brazos de la corista

### Por última vez psicología

Bajo doce lamparones  
(wagnerianos)  
Rof Wolf dice *ganga*  
*ganga* y yo me voy quedando  
dormido en la sola  
insoluta lengua  
alemana

### Akademie

Al salir  
olvido el paraguas barato

Cuando la caravana llegó al confín  
asomó la plaza, despejada  
sin el poder de la movilización  
y, aunque no retiraron  
el altoparlante  
ni las banderas que  
obscenamente...,  
pudimos verlo:  
el detalle

### (Reloj, 1913)

[Cinco poemas inéditos](#)  
Pedro Marqués de Armas

[SUMARIO](#)



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

Francisco Morán<sup>14</sup>

Capítulo V de "Guardarropías del deseo: los escondites del modernismo". 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)** ha publicado en tres números el Capítulo V  
(Tercera parte y final)

### 4 Las amistades peligrosas

#### 4.1 Amistades crepusculares

La sentimentalización de la amistad a fines del siglo XIX proveía suficiente espacio para el enmascaramiento de las relaciones entre los sujetos masculinos, o, incluso, para la confusión. Hay que considerar, en este sentido, la creencia generalizada de que el apetito sexual del hombre era incomparablemente mayor que el de la mujer.<sup>2</sup> Todo esto habría de suscitar, igualmente, una presión psicológica que se expresaría en una ansiosa auto-vigilancia. Sin embargo, esa vigilancia no resolvía el problema. Los hombres pasaban ahora más tiempo juntos. Las actividades profesionales, las sociedades, los clubes, los gimnasios, los cafés, se multiplicaban incesantemente y, o atraían a un público exclusiva o mayoritariamente masculino, o se constituían en espacios (sexualmente) diferenciados. Aunque muchas sociedades admitían a una clientela tanto masculina como femenina, solían realizar actividades, o tener locales especialmente destinados a las señoras y a los caballeros. Algo similar se observaba en muchos hogares, sobre todo en los de las clases privilegiadas. De esta segregación emerge una sostenida ansiedad. No nos extrañe entonces, que Havellock Ellis comenzara su tratado *Sexual Inversion* (1897) cuestionando el carácter congénito de la inversión sexual, y afirmando que, por el contrario, "[s]exual attraction between persons of the same sex, due merely to the accidental absence of the natural objects of sexual attraction, is, on the other hand, of universal occurrence among all human races". La sugerencia de Ellis es que la ausencia del sexo opuesto parece inducir la homosexualidad.

Quizá fuera José Martí –de entre todos los modernistas hispanoamericanos– quien mejor manifestara las zozobras de la amistad que, continuamente, tenía que redefinir su territorio. A propósito de Emerson, afirma:

*Amaba a sus amigos como a amadas: para él la amistad tenía algo de la solemnidad del crepúsculo en el bosque. El amor es superior a la amistad en que*

<sup>2</sup> Krafft-Ebing nos dice que el hombre es quien tiene un apetito sexual más fuerte, pero que la conciencia sexual estaba más desarrollada en la mujer.

*crea hijos. La amistad es superior al amor en que no crea deseos, ni la fatiga de haberlos satisfecho, ni el dolor de abandonar el templo de los deseos saciados por el de los deseos nuevos.*

La extrañeza de la primera declaración obliga a introducir en el discurso la parcelación correspondiente: amor-amistad. ¿Cómo podría uno amar "a sus amigos como amadas" sin que, en el espejo del deseo, las imágenes no confundieran sus bordes respectivos? Puesto que esto resultaba imposible, la única solución era, por lo tanto, desplazar el material explosivo del deseo, desactivarlo. El amor se circunscribe a una economía de la reproducción: su función consiste en crear hijos. En cierto sentido el amor y el arte son sinónimos: crean. Una vez que el deseo es *aislado* del amor, hay que distanciarlo también de la amistad. Pero aquí nos encontramos con algo verdaderamente curioso. Martí puede sugerir qué es el amor –un taller donde se crean hijos–, pero sólo puede definir la amistad en sentido negativo, es decir, por aquello que no es. ¿Por qué –en un contexto que buscar delinear nítidamente las fronteras entre el amor y la amistad– no se puede definir, o no se nos puede decir *qué* hace la amistad? Quizá la razón de ello esté en la zona crepuscular y boscosa en que se la imagina. Sucede, sin embargo, que el crepúsculo y el bosque se niegan a los afanes del poeta agrimensor. Ellos son, en efecto, disolventes de fronteras. Ahora bien, el texto de Martí plantea otra contradicción. Si "[l]a amistad es superior al amor en que no crea deseos," esto significa reconocer, entonces, el vínculo entre el deseo y el amor. Tenemos que volver a repetir, pues, la pregunta inicial: ¿cómo puede uno amar "a sus amigos como amadas" sin que, en el espejo del deseo, las imágenes no confundan sus bordes respectivos, sin que el abrazo que damos al amigo no sea arrastrado, a su vez, al escozor, a los erizamientos del deseo? Esto es lo que nos sugiere George Mosse al referirse a las distinciones entre homoerotismo y homosexualidad en Inglaterra:

*There were those, especially in England, who saw in sexual relations between men the logical consummation of friendship; but they were a tiny minority. Eroticism was difficult to banish from the ideal of friendship. More often than not, it was combined with a quest for sexual purity. Homoeroticism might encourage platonic love, while homosexuality was perceived as exemplifying the baser instincts of men. Nevertheless, the line between homoeroticism and homosexuality was never firmly drawn, and homoeroticism was for the most part conceived as a danger and a challenge to accepted norms.*

Es en el contexto de esta especie de erótica de la amistad en el *fin de siècle* occidental donde quisiera leer una página de la biografía de Casal que ha permanecido casi intocada, que ha escapado, podríamos decir que inmune, de prácticamente todas las lecturas sobre Casal: su amistad con Enrique Hernández Miyares.

#### 4. 2 "Qué compañía la chispa errante de su errante verde"

En La Habana, en cualquiera de sus calles animadas por la multitud que entra o sale de las tiendas, o a los cafés, o que simplemente flanea por la ciudad, pudo tener lugar el encuentro de Casal y Hernández Miyares:

*Casal y yo nos conocimos un día, hace muchos años, cuando el bozo nos sombreaba incipientemente los labios. Nos conocimos de ser presentados, de darnos la mano; porque hacía mucho tiempo antes que nos conociáramos de vista.*

*Cuando yendo por una acera, me pasaba por el lado, yo lo miraba como diciéndole iquiero ser tu amigo! Y él me miraba a mí –generoso y más apasionado– como queriéndome contestar iya lo soy tuyo! Pero seguíamos caminando, cada cual por rumbo opuesto, y, siempre, como yo volviese la cara para verlo por la espalda, me encontraba con sus ojos claros que habían tomado la misma determinación.*

*Y aquel día que nos dimos la mano, con verdadera efusión, nos contamos uno al otro, tratándonos de usted, todas estas circunstancias, y cuando me hubo recitado de memoria una rimilla mía y yo le declamé con entusiasmo una de sus primeras estrofas, habíamos llegado al final de la escalera de mármol, donde ya nos tuteábamos, cogidos del brazo, contentísimos de haber anudado simpatías mutuas, ofreciéndonos todo lo que poseíamos, aparte de la amistad: libros, periódicos, grabados, fotografías... ¡qué se yo! el tesoro de los años juveniles, aumentado con el entusiasmo y el fervor de ricos gustos y ensueños literarios.*

El fragmento citado pertenece al artículo "Julián del Casal," de Enrique Hernández Miyares, con el que la edición conmemorativa de *La Habana Elegante* (29 de octubre de 1893) encabezó su tributo póstumo a Casal, y que reproduce el tomo dos de las *Obras Completas* de Miyares (1916). El lugar preferencial –en *La Habana Elegante*– del texto de Miyares no debió asombrar ni tomar por sorpresa a ninguno. Había sido él el amigo más cercano e íntimo de Casal, y era, además, el *director*. Pero esta visibilidad contrasta notablemente con el retraimiento de la nota introductoria que –para la edición póstuma de *Hojas al viento*– escribió también Miyares. En esta ocasión se impusieron la brevedad y el anonimato. El elogio del poeta, medurado, sólo al final da paso a la emoción personal que, no obstante –repito– permanece anónima por el temor de "profanar su memoria con vana ostentación". Al negarse a poner su nombre –y más; al apostrofar al ausente– Miyares se desentiende de su persona, de la biografía atada a ella por la temporalidad, y entra, solidariamente, en el mundo del no-ser de los muertos. Considerándose a sí mismo no más que "un admirador de Julián del Casal, un hermano, un compañero," no necesita firmar porque el poeta "sabe quien las ha escrito y ha llorado escribiéndolas; y eso le basta". No hay, pues, en verdad, ningún anonimato, pero el saber queda confinado a la complicidad, a algo que quiere ser tan personal como intransferible. Todos sabían quien había escrito la nota, ¿por qué teatralizar, entonces, la presencia? Pero es que se trataba justamente de eso, de teatralizar la pasión, de (re)presentarla para sí y para los demás en un escenario que era a la vez íntimo y público, cerrado y abierto: el prólogo al libro póstumo del amigo más querido. Pareciera que la muerte de Casal, rompiendo la delicada membrana que lo separaba de la noche, hiciera despertar a Miyares, y lo pusiera –una vez más– frente al "recuerdo imborrable de [los] ojos claros relampagueantes, que infundían cariño y lástima, tristeza y espanto".

Hay que volver, entonces, al lugar del primer encuentro, a la primera mirada, cuando todavía ninguno de los dos tenía un nombre, sólo un cuerpo, y eran por eso dos sombras que venían de la muerte –como escapadas del seno de la madre– avanzando hacia un deseo desconocido. Hechizados por la muerte, nos aproximamos a la escena del encuentro de Casal y Hernández Miyares. Basta acercar el ojo para sentir el soplo del deseo, la animación de la ciudad, la compleja articulación de miradas que obligan a codificar el flirteo. He dicho acercar, pero me apresuro agregar que la distancia que esta escena impone a nuestro deseo no es por ello menos importante, menos necesaria. Necesitamos las dos cosas, lo mismo para (dis)frutar la delicia del momento, que para habitar su pérdida.

¿Qué es lo que dispara el deseo en ese cruce de sujetos en la calle? Sí, la mirada, desde luego. Eso ya lo sabíamos. ¿Qué más? La distancia, el vacío que abren la prohibición, la vigilancia policial, la predicación religiosa, la vertiginosa

rapidez con que circulan los rumores en la ciudad, a través de las paredes, por entre los restos de las comidas, hasta alcanzar, confusamente, la forma de una confidencia, quizá de una delación. Ese desasosiego levanta una valla ante las exigencias de satisfacción inmediata del deseo, pero le confieren también la ritualidad del disimulo, la voluptuosidad de un movimiento de cabeza, de un volverse, como una contraseña dada antes de entrar en combate, antes de que el otro desaparezca guiando el carro, envuelto en llamas. ¿Cuántas vueltas a la ciudad, frente a los muros donde se agolpaban los curiosos, tuvieron que dar – simulando desinterés–, mientras el tiempo emboscaba su prudencia hasta ponerlo al uno frente al otro, y, no obstante, rajados por la masividad de la distancia. ¿No dice Walter Benjamin que “[t]he erotic life is ignited by distance”? Distancia y cercanía en los cruces callejeros que se repiten día a día. La distancia no los deja aproximarse, pero al pasar por el mismo lugar, a la misma hora, se acercan. Como en los torneos medievales, los escarceos eróticos del sujeto urbano tienen lugar, al mismo tiempo, en la cercanía y en la distancia. “On the other hand [insiste Benjamin] there is an affinity between nearness and sexuality”.

Hay algo extraño en esos paseos en que un joven se cruza con un desconocido en una calle, no una, sino muchas veces. A aquello que quizá había ocurrido por azar, se le impone un destino, se le comunica un deseo, una voluntad participativa. Por otra parte, cada uno de esos encuentros escenifica al mismo tiempo, la presencia y la pérdida, el abandono, es decir, la muerte.

“Andar es no tener lugar,” afirma Michel de Certeau, añadiendo: “Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio. El vagabundeo que multiplica y reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social de la privación de lugar”. En esta *retórica del andar*, el orden espacial y político de la ciudad compite con el deseo del *flâneur*, con el de los caminantes que transforman “en otra cosa cada significante espacial”. La intervención activa de éstos –en la selección y manejo de esos significantes– implica la creación de una discontinuidad que “compone ‘sesgos’ espaciales ‘raros,’ ‘accidentales’ o ilegítimos.” Mas no hay que olvidar que en la reescritura de los significantes de la ciudad operan, al unísono, las prohibiciones y los deseos. Además, los sujetos que caminan por la ciudad interactúan con los espacios, los reescriben (entran a, salen de, cruzan por, pasan entre), y también se intersectan y se reescriben unos a otros como objetos de deseo / repulsión / indiferencia. Por entre esos imprevisibles itinerarios del deseo, zigzaguea el ojo, su arquería también imprevisible.

Según Miyares, Casal y él se conocían de vista, o sea, a través de las celosías del ojo, y de las mazmorras de la mirada: “el bozo nos sombreaba incipientemente los labios,” nos dice. Estamos ante los encuadres del deseo: los labios, la espalda, la conversación entre dos cuerpos que, no azarosamente, empiezan a frecuentarse, a buscarse el uno al otro. No podemos disfrutar la caza sin los desvíos a que obliga el obstáculo. Acosándolos, el ruidoso ajeteo de La Habana. Si se reconocen fácilmente es porque los dos llevan las caras pintadas.

Miyares se vuelve “para verlo por la espalda,” pero ya Casal se había volteado antes y lo interpelaba con las exigencias de “sus ojos claros.” No es posible no ver en estas maniobras otra cosa que no sea la (a)tracción de un cuerpo por el otro: los primeros impulsos nacen de la fricción de la mirada sobre la superficie de los cuerpos, sobre la plancha caliente de la resistencia que los separa, haciéndolos más deseables, más secretos. Se trata, además, de un ritual erótico cuyo incentivo está, primero, en el obstáculo, y, después, en la ascensión gradual a la delicia: encuentros en la calle-presentación-efusivo estrechón de manos-se marchan a casa de Enrique-se cogen del brazo-intercambian regalos. En este contexto llaman la atención los movimientos de cierre y apertura del texto. Al principio lo vemos abierto a la seducción, al juego cómplice de las miradas. Nótese

que, inicialmente, Miyares no tiene ningún reparo en decodificar la mirada para nosotros, o, cuando menos, en sugerirnos una lectura: "yo lo miraba como diciéndole ¡quiero ser tu amigo! y él me miraba a mí –generoso y más apasionado– como queriéndome contestar ¡ya lo soy tuyo!" Al llegar "al final de la escalera," ya "cogidos del brazo," todo lo que sigue queda codificado. El intercambio de los "libros, periódicos, grabados, fotografías," no termina –interrumpida por un ambiguo "¡qué se yo!"– sino en un manojito de frases y lugares comunes, evidentemente ambiguos, aconsejados por la mascarada y los armarios del estilo: "el tesoro de los años juveniles," aumentado con el entusiasmo y el fervor de ricos gustos y ensueños literarios." En la medida en que nos movemos del espacio público –la calle– al espacio privado –la casa– el texto se va cerrando, se vuelve casi secreto. Pero aquí, en la incumplida promesa del texto, en el portazo con que se cierra al deseo que él mismo había suscitado, es donde debe comenzar –no concluir– nuestra lectura:

*Por una paradoja que sólo es aparente, el discurso que hace creer es el que quita lo que prescribe, o que jamás da lo que promete. Lejos de expresar un vacío, describir un defecto, lo crea. Hace lugar al vacío. Con esto, abre huecos; "permite" un juego en un sistema de lugares definidos. "Autoriza" la producción de un espacio de juego (Spielraum) en un tablero analítico y clasificador de identidades (Certeau).*

Sólo nos queda la escritura cavernosa agujereada por los vacíos y por el exilio de sus fantasmas. Pero allí, en la ciudad y en la casa arrancadas del mapa, en la frialdad de la escalera de mármol, y en la aridez del espacio de la escritura – donde no hay más que simulacro– es que pueden diseminarse nuestros ojos en la imagen volada del sueño. La habitación donde Casal y Miyares se encontraron por primera vez permanece, es cierto, cerrada, y yo no puedo habitarla. Puedo, eso sí, (des)armarla, (re)componerla, esparcir sus restos, jugar con sus silencios, (des)entumecer su espacio.

El cuerpo, sus esquirlas, son apenas entrevistados. En el tumulto de la calle y en el de la escritura, lo único que cuenta es la mirada. Y el ojo nunca es célibe. La sexualidad de Casal –la que podemos recuperar nosotros– sólo se manufactura detrás de ese vidrio de aumento del deseo que es el ojo. El ojo es el que desea, el que hace. A ese deseo resiste la espalda del otro. "Darle la espalda" a alguien no es más que ofrecerle una resistencia. Por eso, cuando Miyares se vuelve, ahí están los ojos fijos, desafiantes, de Casal. La mirada callejera basta para desviar al cuerpo de sus deberes productivos, de las precauciones recomendadas por la policía y los médicos. En eso consiste un saber particular que en La Habana llamamos hoy *tener calle*. En ese desvío con que la mirada vagabunda y halconera descuartiza nuestras buenas intenciones, es donde hay que buscar la acumulación de la sexualidad del sujeto, la declaración de su gusto y la intensidad con que la escribe sobre un cuerpo. Con sólo un arponazo el ojo puede salirse con la suya.

La amistad de Casal y Miyares se expresa con tales reclamos de exclusividad, y de manera tan posesiva, que resulta casi impensable que no hubiese originado comentarios, rumores: "Al otro día me fue a buscar a casa; al otro día yo lo fui a buscar a él; y entonces se inició una amistad estrecha, íntima; una confraternidad, una comunión de ideas, de propósitos, y aún de finalidades" (Miyares).

Gustavo Duplessis parece aludir a ello cuando comenta que Casal "se hizo amigo íntimo de Enrique Hernández Miyares, amistad apasionada cuyos comienzos narra este último con emocionadas palabras", agregando más adelante: "[c]omo sucede a todos los que se niegan a rendir temprano culto en los altares de Venus, la amistad tomaba en él rasgos apasionados, según puede deducirse de la

descripción que del encuentro de ambos hace Enrique Hernández Miyares y de su ferviente admiración por el alma hermana de Juana Borrero". Duplessis sugiere claramente que la apasionada amistad de Casal y Hernández Miyares se produce como un *desvío* del amor heterosexual. Es por esto que la inclusión de Juana Borrero hace aún más sospechoso su comentario. Duplessis hace una evidente distinción entre la amistad de "rasgos apasionados" (Miyares-Casal) y la "ferviente admiración" (Casal-Juana Borrero). Agrega, pues, el nombre de Juana sólo para paliar la sospecha que él mismo había arrojado sobre la amistad de Miyares y Casal.<sup>3</sup>

Pero volvamos al encuentro de Miyares y Casal. La seducción les ha impuesto un desplazamiento, les ha dado una direccionalidad física a sus existencias, y, en el momento mismo del hechizo, los ha transformado en apariciones, en ligamentos de lenguaje capaces de reanimar la conversación de los cafés, o de provocar la risa burlona de los que enarcan las cejas cuando descubren, en el agua rizada de los espejos, el fervor del tiempo compartido, la realeza del tiempo pulido por la compañía.

No obstante, Miyares insiste con un énfasis desmesurado en la unidad de sus espíritus. La necesidad física –verse, pasar tiempo juntos–, o pasa a un segundo plano, o termina por espiritualizarse. Sin embargo, es tan fácil comprometer la reputación, emborronar, con la fijeza de la mirada, los límites del territorio de la Ley, debilitarlos, tornarlos deseantes: "Poco después ya yo tenía cierta participación y mando en 'La Habana Elegante', y, como era natural, a mi lado siempre, en las columnas de este añejo periódico del que ha salido el alma, comenzó a darse a conocer como poeta genial desde el primer día". No es sólo la comunión de ideas lo que los suelda, es, más que nada, la cita apremiante, la desviación que toda compañía exige, especialmente si está predestinada al vértigo del *absoluto*.

Pero, si los esfuerzos de toda escritura se dirigen a disimular o a desafiar una ausencia; si el papel en blanco es –por definición– el lugar de la carencia, de la muerte, entonces, en el caso del texto que nos ocupa, esto se vuelve más obvio. A Miyares lo seduce la seducción misma, la ausencia última, esa tremenda nostalgia que es la *muerte*. El ojo encuadra su objetivo, lo apresa, y lo ve desaparecer. El *click* de la mirada es el *click* de una pérdida que nos seduce, que nos obliga a

---

<sup>3</sup> Tenemos que considerar que, de todos los académicos de su tiempo, Duplessis parece ser el único que menciona el término homosexual en conexión directa con Casal. Ahora quisiera detenerme en este otro comentario suyo que se refiere a la época en que Casal empieza a darse a conocer –probablemente hacia 1885, año en que se inicia su colaboración con *La Habana Elegante*: "Su nombre comenzaba a ser conocido. Además, una atmósfera misteriosa le rodeaba, haciendo de él una figura interesante. Sus claros ojos relampagueantes de visionario y sus anchas ojeras hacían sospechar a sus amigos literatos que Casal, como Juan Jacobo Rosseau, no necesitaba de la mujer sino que le bastaba evocarla. Su timidez o su indiferencia ante las mujeres más bellas, una María Cay, por ejemplo, ayudaban a construir la sospecha de los placeres solitarios. Sin embargo, que Casal fue una víctima ideal de una "estatua de carne" –como ha dicho bellamente Manuel de la Cruz– resulta algo tan evidente como el hecho de que jamás nos atreveremos a identificarla con un nombre [...] Más indicado que hablar del "misterio del amor" de Julián del Casal resultaría, pues, disertar sobre su "misterio sexual". La entrada del discurso en lo sexual está marcada por lo misterioso. A partir de aquí nos moveremos en la ambigüedad, la sospecha, y la insinuación. Con elegancia, pero sin titubeos, emerge la sombra de la *masturbación*. Esta sospecha es tan fuerte, que, además de en las *ojeras*, vuelve a aparecer, ya más explícitamente, en la referencia a los *placeres solitarios*. Pero no debe olvidarse que al hablarse de la actitud de Casal ante las "mujeres más bellas" se implican dos alternativas muy diferentes una de la otra: timidez o indiferencia. En el caso de tratarse de lo segundo, tenemos que pensar que, aún si Duplessis sólo tiene en mente la masturbación, ésta probablemente no nos llevaría a un objeto de deseo femenino. Más interesante y sugestiva encuentro, sin embargo, su seguridad de que Casal hubiese sido la víctima ideal de una "estatua de carne" cuyo nombre jamás nos atreveremos a decir. Porque aquí no se trata ya de no saber, sino de un miedo a decir.

voltearnos. Ese gesto expresa una nostalgia, anticipa la muerte a la manera de Orfeo, quien –calcinado por una descarga de felicidad– no confía en la bondad de los dioses y se vuelve, sólo para ver desaparecer a Eurídice en el seno de las regiones infernales. Basta pasar una página, voltear una fotografía, y alguien, o algo, se nos muere entre las manos. “Acababa de verlo,” dice Miyares al referirse a la repentina muerte de Casal, sin acertar a darle sentido a la tragedia, pero, por eso mismo, sin darse cuenta de que esa es la lógica de todos nuestros encuentros, es decir, de todos nuestros desencuentros, de todas nuestras miserias. Barthes sabía que “la vida está hecha así, a base de pequeñas soledades”. Aunque sería mejor decir, de pequeñas muertes, de pequeñas instantáneas, de fotografías en las que el objeto amado se nos vela apenas miramos a otro lugar.

Hacia apenas unos días, quizá unas horas, que la mirada de Casal había adquirido las prerrogativas de lo oculto: “Empiezo a darme cuenta de su muerte.” ¿Cuánto tiempo va a tomarle, ese darse cuenta? Todo el tiempo. No sólo todo el tiempo que le resta por vivir, sino todo el tiempo. Porque ese “darse cuenta,” que en su forma reflexiva sugiere el conocimiento que llega por sorpresa, sin que lo llamemos, es conocimiento de muerte. Tendrá, pues, que transformarse en sudario –es decir, en escritura frente al pabellón vacío de Dios– abismarse, intentar la peligrosa aventura de seducir a un muerto, de mantenerlo vivo, hechizado por el deseo que exhalan los requiebros, los estertores del lenguaje:

*¿Qué me resta por decir? Un cuento fantástico a lo Poe, que anda de boca en boca por la ciudad. Yo recibí fuera de La Habana la noticia seca y rudamente, por teléfono; corrí hecho un loco a su casa y me abalancé a un cadáver que no era el suyo por rara coincidencia, sino de otro joven que vivía en el mismo hotel.*

*Acababa de verlo; todo el día habíamos estado juntos; él, más contento que nunca, creyéndose en vías de la más completa curación; yo... con más fe que él, la tenía puesta en verlo bueno y sano otra vez azotar las calles, como un beodo, porque andaba siempre mirando al cielo y tropezando con la tierra...*

*¡Amigos! Los que me quedan. ¿Me queda alguno? No dejéis de creer que lo quise como a un hermano, como a un maestro, como a un padre, como a un hijo.*

.....  
*¿Qué he dicho de Casal en estas líneas? Apenas he escrito algo; necesitaría un libro, porque sé su vida entera, día por día, hasta que ha muerto virgen de pasiones viles, herido por el rayo de la hada inexorable.*

*Los que lo amaron, que me amen; los que lo envidiaron que me odien; porque puedo alardear de que Julián del Casal yace en dos tumbas: en la de mármol que encierra sus despojos, y en mi corazón, que guarda la esencia sutil de su alma pura, sus más recónditos secretos, como en urna sagrada.*

1893

No nos engañemos. Miyares no ha hecho más que entrar en el círculo de los encantamientos donde la sexualidad queda suspendida, arracimada en el placer definitivo que consiste en tocar el pellejo de la sombra. La muerte nos confiere ciertos derechos, pero impone también obligaciones, impuestos que hemos de pagar, misteriosamente, a la mano invisible. La seducción vacía al objeto amado de todo cuanto no sea nuestro deseo. Pero la aventura más peligrosa sigue siendo la de seducir a la Muerte, suspender nuestra existencia, definitivamente, entre los paréntesis de la presencia y de la ausencia, bajar a los infiernos. Por otra parte, el estruendo del dolor, de la pérdida, nos confiere una no menos estruendosa visibilidad, nos expone al escrutinio de los que, como sólo ven pasar el cortejo, permanecen serenos, vigilantes, dispuestos a inmovilizarnos en un diagnóstico, en una sentencia, en un nombre. Es la ausencia del objeto amado la que nos saca de

nuestras casillas y nos descarrila. Sólo en el descarrilamiento, en el amasijo de los hierros retorcidos, es que la máquina se nos revela como un cuerpo deseante y, por lo mismo, sujeto a las bancarrotas de la pérdida. Por eso es que hay que apresurarse a levantar algunos diques de contención a ese cuento "que anda de boca en boca por la ciudad" e insistir, una y otra vez, en que Casal ha muerto "virgen de pasiones viles," ¿de su pasión vil? Se trata de una curiosa jugada retórica, sobre todo si tenemos en cuenta lo que implica la afirmación de Barthes de que, "en todo hombre que dice la ausencia del otro, lo *femenino* se declara: este hombre que espera y sufre está milagrosamente feminizado". Notemos, sin embargo, que Miyares no está pronunciando, exactamente, un "discurso de la ausencia," no, al menos, desde la requerida articulación de un "yo, siempre presente, [que] no se constituye más que ante tú, siempre ausente (Barthes)." Por el contrario, ese yo está asumiendo un peligroso programa que no ha dejado de cumplirse entre nosotros: lo que nos dice es que, él también, se ha acostado en la tumba, se ha abismado en el yo-nunca-más-del-otro. El discurso –seducido al fin por el silencio, por el polvo– no tiene más remedio que callar. El sujeto que hablaba ha desaparecido –hechizado por el ritual de la ausencia– tras el muerto. Nos vamos todos tras [dirá Lezama] "la errante chispa de su verde errante." Ese "verde errante," en perpetuo movimiento, es nuestro deseo: "Nuestro escandaloso cariño te persigue / y por eso sonríes entre los muertos." Tanto el yo (y aún el *nosotros*) como el tú, son cazadores ambos, fugitivos, y están involucrados, atrapados, en la misma labor de duelo, en las tretas y maquillajes de la seducción. Persecución, caza, errancia, escándalo. La muerte de Casal –más aún que la de Martí– es la que pone, por fin, las cartas sobre la mesa. Nos vuelve improductivos porque nos torna deseantes. Por eso es que la crítica vacila, retrocede, cuando se acerca al sexo de Casal: sus acantilados, sus pantanos, las veleidades de su kimono, nos seducen, nos escenifican, nos devuelven a nosotros mismos como lo que somos: *máscara*. En todo caso, la mudez que la sexualidad de Casal nos impone, marca el lugar de nuestra fascinación con esa sexualidad. Su vacío llama, seduce a nuestro lenguaje, a nuestra mirada. ¿Para qué nombrar una sexualidad que está tan escandalosamente inscrita en *nuestro* deseo? ¿Para qué ser redundantes? ¿Para qué buscar *pruebas* cuyos morados estandartes están a la vista de todos? Llegado el momento de desembalsamar esa sexualidad, retrocedemos. Es mejor no tocarlo y seguir dando vueltas a su alrededor. Por eso el testimonio de Miyares –enmarcado como está por el deseo y por su negación– resulta tan apasionadamente sospechoso. Nace, arranca del *performance* de la seducción, y lo cierra su negación. Y sin embargo, ¿no insiste en que supo la vida de Casal "su vida entera, día por día"? ¿Cómo podía gritar tan escandalosamente su pasión posesiva sin que al mismo no se agrietara la "virginidad" de los dos?. La obvia codificación de los momentos de intimidad, así como el malestar que el texto experimenta frente a su propio deseo, permiten –y aún exigen– una decodificación, una lectura *queer* de sus ansiedades, de su itinerario. Además, si el encuentro en la calle nos permite sentir, olfatear los dispositivos represivos, también nos permite presenciar como –a pesar de esos dispositivos que imponen silencio– los sujetos disimulan, hablan, se entienden, y entienden.

### Coda I

No hay que volverse, y eso lo aprende Casal antes que Miyares. Como cronista de *El País*, debe comentar los últimos sucesos del mundo elegante. Esta vez se trata de la boda de Enrique Hernández Miyares, de "un compañero de mi juventud," murmura el cronista. La ceremonia había tenido lugar –aparentemente en la Catedral– el sábado 29 de noviembre de 1890. "Respecto a la que ha elegido por compañera, si no he tenido la dicha de conocerla hasta ahora, me parece que la



conozco hace muchos años, porque así como a través del ojo de una llave, según Víctor Hugo, se ve un siglo, del mismo modo a través de una frase se conoce un alma”, expresa Casal (énfasis mío). Nosotros, claro está, no entendemos nada. ¿Qué frase?, ¿a qué se refiere? Por otra parte, ¿cómo podemos entender que mientras Miyares se jactaba de saber su “vida entera [la de Casal], día por día,” y de guardar “sus más recónditos secretos,” éste, en cambio, no supiera siquiera el nombre de su prometida? ¿Por qué Casal, que se deshace en elogios de la novia, no menciona su nombre, ni siquiera una sola vez, especialmente si consideramos que no era eso lo acostumbrado? Más aún; en la misma crónica se ocupa de otros dos enlaces de sociedad: el de la señorita Rosa Montalvo y Chacón, con el Sr. Dr. Alfredo Coffigny, y el de María Luisa Hernández Armenteros, con el señor don Ramón de Peñalver y Montalvo. No solamente menciona los nombres de ambos cónyuges, sino que le da preferencia al de la dama. Enigmáticamente, mientras asiste a la ceremonia y se nos pierde entre el grupo de invitados, comenta al ver “cambiar de estado” a Enrique: “me ha parecido que cambiaba también algo de mí mismo” (énfasis mío). ¿Qué es ese algo suyo que ha cambiado? No lo sabemos, pero entre los regalos enviados a casa de los novios se destaca “un biombo japonés, de seda roja y negra, bordado de grullas de oro, con ojos de esmeraldas, que picotean flores monstruosas”. El regalo del amante de las torturas lleva, al hogar de los recién casados, un perfume infernal, de templo a la vez que de lupanar: en el deseo del espacio estético proliferan flores monstruosas, *flores de éter*. Mientras tanto, por entre los halagos a la novia, los parabienes a los recién casados, y los inevitables comentarios de sociedad, se infiltran los rumores de la última recogida de pederastas en La Habana. Los novios se alejan en un “lujoso carruaje.” Casal se nos pierde en la noche habanera de ese sábado de 1890, no sin antes dejar, en el álbum de bodas de la crónica, esta extraña observación acerca de la compañera de Enrique: “Su hermosura unida a su elegancia, la habían convertido en una de las sirenas irresistibles de nuestra sociedad y debo felicitar a mi amigo que se ha dejado cautivar por sus hechizos”. A diferencia de Ulises, Enrique no le pidió a su compañero (así lo llama Casal, *su compañero*) que lo atara al mástil de la resistencia, y se dejó seducir –nótese la amarga ironía, la ambigüedad– por la sirena. En verdad que había cambiado de estado: de las miradas clandestinas en la calle, a las formalidades del matrimonio burgués; del brazo de Casal, al de la novia; de la mirada verde, luciferina, al canto de la sirena. Una pérdida por otra; un infierno por otro. También Casal, al volver la cabeza, podía haber dicho aquella noche: pero, si “acababa de verlo...”

### Coda II

Ya habíamos visto que, para Virgilio Piñera, “Casal es el primer poeta cubano moderno, no tan sólo modernista,” modernidad que estaría dada por la concentración de la voz poética, y, como consecuencia de ello, por “la autonomía del poema.” En este sentido, Piñera no duda en considerar a Casal “como un ejemplo, el único entre los del siglo XIX, de poeta concentrado”. A ello se debe que la influencia de Casal haya alcanzado a todos los poetas cubanos importantes del siglo XX, y a que continúe, todavía hoy, siendo una presencia viva, una necesidad, una urgencia. Tenemos que añadir a la justeza de la apreciación piñeriana –no porque no lo implique, sino por una cuestión de énfasis– el juicio de Cintio Vitier: “Vivió [Casal], por primera vez entre nosotros, la pasión excluyente, absoluta, de la poesía”. No debemos interpretar esta afirmación, sin embargo, en el sentido de una experiencia de la poesía al margen de la experiencia vital, de la vida, es decir, como retiro del mundo, sino todo lo contrario. Con Casal, la poesía se torna destino, y vivir significa pasar la vida por el molino de la poesía, transformarla en

*otra cosa. Casal consigue concentrarse, ensimismarse hasta tal punto que, finalmente, se nos pierde, desaparece, para resurgir en la leyenda de su propia imagen, convertido ya en deseo, en nuestro deseo. La poesía cubana moderna nace de una orfandad, de la nostalgia de la mirada verde de Casal.*

A Darío le han correspondido, mayormente, los homenajes académicos, las conferencias y los simposios internacionales. A Casal, en cambio, le ha correspondido un lugar mucho más modesto, y, por lo general, dentro del territorio de la Isla. Pero ese lugar ha sido, simple y llanamente, el de la poesía, el de los poetas; ni siquiera puede decirse que tenga un lugar preferente en la política editorial, en la crítica, o en los sistemas de enseñanza del país. Casal es y no podía ser otra cosa que una devoción... de los poetas. Todas las huellas de Casal insisten en borrarse; todos los homenajes, en reducirse a la intimidad del cariño, a la obsesión personal. No sabemos dónde están sus restos. De la casa donde nació sólo queda un puñado de ruinas. Cuando al conmemorarse el Centenario de su muerte quisimos colocar una tarja en el panteón donde había sido inhumado, y otra en la casa donde había muerto, tuvimos que conformarnos con un poco de calamina porque el bronce que el viceministro de cultura nos había prometido, nunca apareció. Pero, mientras más se nos esconde, más nuestro escandaloso cariño lo persigue.

Ahora bien, la modernidad de Casal está incrustada también en el cuerpo, en la fijeza de la mirada. Con Casal el cuerpo adquiere, por primera vez, una inusitada visibilidad en la cultura cubana. Hasta él ninguna escritura había sido, entre nosotros, más física, ni había estado más sujeta a la decadencia, a las úlceras, a la mortalidad del cuerpo; ninguna escritura había sido, tampoco, tan escandalosamente deseante. Considerando esto último que acabo de decir, quisiera detenerme en el siguiente en el siguiente poema de Piñera:

“Naturalmente, en 1930”

Como un pájaro ciego  
que vuela en la luminosidad de la imagen  
mecido por la noche del poeta,  
una cualquiera entre tantas insondables  
vi a Casal  
arañar un cuerpo liso, bruñado.  
Arañándolo con tal vehemencia  
que sus uñas se rompían,  
y a mi pregunta ansiosa respondió  
que adentro estaba el poema.

Dejando a un lado la característica ironía piñeriana –el poema fue escrito en 1976– la magnificente imagen de Casal nos lo muestra ensimismado, esto es, metido dentro de sí mismo, arañando un cuerpo liso, bruñado. Está entregado a la “pasión absoluta y excluyente” de la poesía, pero, no menos también, a la del cuerpo. La noche que lo rodea lo protege de cualquier distracción. El encono con que las uñas arañan el cuerpo liso y bruñado revelan la resistencia de ese cuerpo. El poema está enterrado en el cuerpo, y es un cuerpo liso, bruñado, que resiste. El hallazgo del poema pasa por una resistencia que hay que vencer, por un cuerpo que hay que atravesar con las uñas. Arañar, desgastar. La erótica del cuerpo y la erótica del poema. El poema del cuerpo y el cuerpo del poema. Dentro del cuerpo que araña Casal, vuela –ciego y clarividente a la vez– el pájaro de Piñera. La modernidad los sorprende persiguiéndose, arañando el mismo cuerpo,

rompiéndose las uñas contra el cuerpo liso y bruñido del deseo, mirando una resistencia, confabulados en una misma seducción, ardiendo en el mismo Infierno.

“Lo sexual en Casal es perentorio y decisivo,” recordemos que había dicho Lezama. Develemos, entonces, lo que sigue: “Así el buitre, hijo de Tifón y Echydna, que le roe fijamente el sexo, cuando en el mito clásico era el hígado la víscera nutritiva”. Pero, la importancia de lo sexual aquí no está en la sustitución misma, sino en lo que ello implica. Lezama se refiere a uno de los versos de *Horridum Somnium*, poema que cierra *Nieve*. Como estamos ya en vías de resumir el capítulo –y la disertación– no importa si, una vez más, repetimos algo que consideramos importante; como por ejemplo, que Varona había expresado –en un tono bastante amenazador– que “[s]i en [sus] manos estuviera, no repetiría Casal descripciones como la de su cadáver en “*Horridum Somnium*”. ¿Por qué este poema perturba tanto a Varona y lo saca de sus casillas? ¿Qué cuerda tan terrible es ésa que Casal ha tocado en *Horridum Somnium*?

Digamos, para empezar, que el título del poema es engañoso. Ni sueño, ni, por lo mismo, pesadilla. Desde el primer verso, nos enfrentamos a la visión recurrente que llegaba, que se repetía, en “noches de insomnio pasadas”. En la visión infernal, Casal siente “deshacerse [sus] miembros, / Entre chorros de sangre violácea, / Sobre capas humeantes de cieno, / En viscoso licor amarillo / Que goteaban [sus] lívidos huesos.” El cuerpo se deshace, se desintegra, pero, es precisamente en ese instante que alcanza su fijeza, reproduciéndose en la pulsión de su deseo: “De mi cráneo que un globo formaba / Erizado de rojos cabellos, / Descendían al rostro deforme, / Saboreando el licor purulento, / Largas sierpes de piel solferina / Que llegaban al borde del lecho, / Donde un cuervo de pico acerado / Implacable roíame el sexo”. En la medida en que el impulso de la escritura se precipita hacia su propio fin, se dramatiza la destrucción del cuerpo, cuya imagen gravita hacia el sexo roído continua, incansablemente. La imagen del cuervo que le roe el sexo a Casal se superpone a la de Casal mismo, arañando –y rompiéndose las uñas en el intento– el cuerpo liso y bruñido, en el poema de Piñera. En el cuervo y en Casal presenciamos la misma vehemencia, la misma concentración, o ensimismamiento si se prefiere. La escritura y la sexualidad se reafirman como deseo vehemente y obstinado en el acto de romperse las uñas, tanto como en el deseo ensimismado del cuervo que roe el sexo. En el verbo roer se (con)funden perturbadoramente el castigo de la Ley y el Deseo. ¿Qué es lo que propulsa el ansia del cuervo? ¿No es acaso la prohibición, pero también la obsesión con el falo terco que no cesa de crecer, de (re)producirse, de levantar la cabeza? Arañar, roer; ambos implican una resistencia, una solidez refractaria que se opone al deseo, y que, al resistirlo, lo estimula, concentrando su energía. La incorporación del mito prometeico dramatiza la resistencia con que choca el deseo, pero, también, la imposibilidad de reducirlo. Creo que esta poderosa imagen – una de las más intensas imágenes eróticas [si no la más] del modernismo – desafía cualquier intento, o cualquier justificación de posponer la discusión de su signo, o su rotunda visibilidad. La sexualidad de Casal hay que situarla lo mismo en el movimiento represivo de los discursos positivistas de su tiempo, que en las sucesivas, incontenibles oleadas del deseo que los resisten. Como afirma Dulce María Loynaz, Casal le “deja el alma a los antiguos vates, con su ración de lirios y de cirios, pero el cuerpo es cosa suya”.

[“Flores de éter”o la nacionalidad etér\(eo\)-sexual de Julián del Casal](#)  
Francisco Morán

[SUMARIO](#)

SUMARIO

## **Cartas a Leandro** Ramón Díaz-Marzo<sup>15</sup>

Fragmentos de la novela homónima publicada por CubaNet, Coral Gables, Miami, 2001

### Brujos

Querido hermano Leandro:

Para el fin de año, a modo de limpieza contra la guerra secreta entre vecinos que existe en mi edificio (brujería), he comprado velas y flores para defenderme. Es muy posible que aquí en el edificio tenga enemigos gratuitos. Pero aunque no los tenga, el tableteo de poderes maléficos es tan intenso en esta víspera de los Reyes Magos, que si me pongo a comer mierda, pudiera recibir alguna herida espiritual invisible, por carambola. Si no tuviera pruebas para tomar estas medidas significaría que en verdad me estoy volviendo loco. Pero esta mañana, al abrir la puerta de mi habitación, he hallado en la parte del pasillo que se corresponde con mi puerta, aunque más hacia la zona del ascensor, varios trozos de excremento. Además, la parte de la escalera estaba orinada.

Hace días que la mierda permanece allí. Los vientos del invierno la han secado y nadie la recoge. Si los vecinos están esperando a que yo la quite del camino, tendrá que venir (dentro de cien años) el nieto de Eusebio Leal y llevarse la mierda a un museo con el rótulo: documento histórico. Esos excrementos pudieran estar trabajados. Así que los recoja quien los cagó.

Si yo fuera poeta, le dedicaría una oda a la mierda que permanece frente a mi puerta. Esa mierda es un símbolo nacional, una metáfora cubana.

### Basco

Querido hermano Leandro:

El maestro Basco me dijo:

–Los estados depresivos son muertos que nuestros enemigos nos envían o que uno recoge en la calle.

Él, antes de acostarse, se desnuda ante el espejo y unta su cuerpo con cascarilla. Por la mañana, antes de salir a la calle, hace lo mismo: cascarilla de la cabeza a los pies. También me confió que hoy se consultó con el Babalao, quien le espantó 10 muertos. Y me afirmó que las enfermedades son muertos que se acomodan en el organismo. Ellos se establecen, se aferran al cuerpo y no hay ebbó que los haga salir. El Maestro Basco tiene 70 años y dice que los vecinos de la calle Villegas, colindante con su estudio, lo someten diariamente a un bombardeo ininterrumpido de brujerías. Dice que son "enviaciones" de muertos oscuros traídos

de la parte del cementerio donde entierran a los asesinos que han sido fusilados en cautiverio.

Basco ya no permite que nadie entre en su estudio. Recibe a sus amigos y visitas en el portal, después que, temprano en la mañana lo ha baldeado con orina acumulada durante la madrugada. Una vez al mes prepara una mezcla de su orina con un trozo de sus heces fecales; mezcla que diluye y esparce por el portal y la acera de la calle. Dice que la mierda es un imán para atraer dinero. Es decir, para que los turistas vengan al estudio y le compren sus tallas en madera.

### La secta

Querido hermano Leandro:

De mi anterior misiva se desprende que en ésta continuaría el relato de cómo la Secta me contactó a través del pretexto de ocuparme postales de relajo. Pues también te había dicho que del mismo modo que las telenovelas van narrando una historia capítulo a capítulo, así también yo haría con mis cartas. Y es cierto. Pero el motivo de mi encuentro con la Secta sería incomprendible, si antes no te narro otros hechos que no por menos relevantes carecen de importancia.

Mucho antes de que los brujos me individualizaran, ya por falta de información, ya por culpa de mi naturaleza inclinada a la ingenuidad, tuve un amigo que me inició en el clandestino oficio de vender maní tostado en cucuruchos de a diez centavos. Vender maní, en el año 1976, no sólo era un desafío a la dictadura, sino un grito de libertad. Ese grito implicaba unos preparativos tan meticulosos y secretos que virtualmente podrían calificarse de una conspiración para tumbar al Gobierno.

En este proceso, el primer eslabón era el guajiro que en una parcela enmascarada de su terruño cultivaba (como si fuera marihuana) las matas de vaina. El segundo eslabón tenía que ser un personaje con justificación para viajar entre la ciudad y el campo: un camionero estatal que mezclaba los sacos de maní junto a las mercancías del Estado. El tercer eslabón era un lugar en la ciudad donde depositar la mercancía, y un lugar no debía repetirse hasta pasados varios meses.

Luego, desde esos lugares, la mercancía era trasladada en pequeños paquetes hasta ser depositada en una casa de vecindad conocida como solar. Esos solares tenían diversas salidas y entradas, y la policía nunca notaba el trapicheo. Además, eran lugares temidos cuando llegaba la noche. Después, esos paquetes caían en el patio de una vieja casona. Caían desde el cielo, en un nocturnal picheo desde las azoteas colindantes.

La casa rentada por el Chino era un laberinto. En ese lugar, dentro de las latas vacías de aceite de bodega, se tostaba el maní al carbón. En realidad, aquello era una fábrica clandestina. El Chino era respetado en el barrio por ser escritor de la Radio. Pero como el sueldo de la Radio no le alcanzaba para cubrir sus más elementales necesidades, siempre estaba violando la Ley Socialista.

El Chino tostaba los granos mientras hacía, a una velocidad vertiginosa, los cucuruchos. Luego, ese maní era introducido en los cucuruchos. Más tarde yo improvisé, en las habitaciones del Hotel Monserrate, una fábrica de maní. Confieso que hacer los cucuruchos era una verdadera agonía. Recuerdo que los habitantes de la casona eran unos revolucionarios ancianos. Recuerdo que uno de los viejos era el presidente del CDR de la cuadra. Y eran temidos. No obstante, los viejos también ayudaban al Chino haciendo los cucuruchos. Y nadie nunca sospechó que aquella casona fuera una fábrica clandestina. La vieja y el viejo eran los comecandela de la cuadra. Por eso, el primer día que llegué al lugar la vieja me miró de aquel modo. Sentí cómo las manos de sus viejos ojos escarbaban mi persona. Mi amigo y el Chino me lo advirtieron:

- ¡Nunca hables mal del Gobierno!

- ¿Y a favor?

Me respondieron a dúo.

¡Tampoco!

Semejante retorcimiento creo que también contribuyó, de modo decisivo, a que en la actualidad esté sospechando que mi comprensión del mundo es incorrecta.

## Gerania

Querido hermano Leandro:

Terminada mi cuota de azúcar, salí directo a pedirle un poco a la vieja Gerania. Toqué a su puerta y ella gritó desde adentro de su habitación para que los vecinos del edificio la oyeran:

- ¿Quién es y qué quieres?

A pocos centímetros de su puerta susurré.

-Necesito prestadas unas cucharadas de azúcar, doña Gerania.

Ella gritó, como si la estuvieran matando:

-Yo no puedo prestar azúcar si antes no me dice su nombre la persona que toca a mi puerta.

Entonces le dije, bien bajito, que era yo.

-No oigo bien.

-Soy yo, Ramón -insistí.

- ¡Más alto! -gritó ella.

- ¡Soy yo, COJONES! Si no quieres prestarme azúcar, dímelo. Pero no jodas más con esa mierda de hablar alto.

-Ahora sí te oí. Espera un momento. Enseguida te abro.

Me saludó con una sonrisa que significaba:

-La parte de los cojones no la escuché.

Los vecinos del edificio apagaron sus radios y televisores con la intención de escucharnos. Doña Gerania me indicó que pasara.

- ¡Yo he visto y oído cada cosas en este pasillo! ¡Yo sé de cada cosas en este edificio, que si yo hablara el mundo se derrumbaría!

-Yo no quiero saber nada, doña Gerania. No quiero que me cuente nada. Usted sabe que durante años he vivido en mis habitaciones sin meterme en la vida de nadie. Entro y salgo del edificio y no me interesa la vida de los demás.

-Dame el jarro para echarle el azúcar.

Le tendí el jarro.

-Si yo fuera a llevar las cuentas de las veces que te he llenado ese jarro ya serían unas cuantas libras las que me debes.

-Doña Gerania, yo estoy chao con usted -me defendí.

-No me hagas gritar.

-De acuerdo.

Entonces llenó el jarro de azúcar.

-Siéntate. Debo contarte algo.

Nos sentamos junto al balcón, en dos sillas. El balcón era el mejor lugar de la habitación para conversar sin que nadie nos escuchara. Y aunque la vieja Gerania podía ser mi abuela, no era correcto que se encerrara conmigo en su habitación.

-Hay un rumor dando vueltas por todo el edificio.

Cuando escuché la palabra rumor me estremecí. Por experiencia sabía que en los barrios pobres los rumores pueden resultar peligrosos.

-Esto que voy a decirte no lo puedes comentar con nadie.

-Doña Gerania, si usted quiere, no diga nada. A veces es mejor no saber.

-Te lo tengo que decir. Tiene que ver contigo -racalcó la vieja.

Sentí un vacío en el pecho. La sensación que recorrió mi cuerpo desde los pies hasta la cabeza se parecía al pánico. Además, conociendo a la vieja Gerania desde

hacía más de 20 años, y sabiendo el número que calzaba, pensé que nada bueno podría venir de ella.

–Doña Gerania, yo insisto en mantener mi ignorancia.

–No seas cobarde. El rumor debes saberlo.

Hermano Leandro, desde hace años vivo rodeado del mayor número de precauciones para que nada ni nadie puedan hacerme daño. Pero allí estaba aquella bruja. Bajo el velo de la confidencia amiga sólo Dios sabía que quería meter dentro de mi pobre cabeza enferma.

– ¿Has visto a la niña que parió la vecina del quinto piso?

–Creo que sí.

–Los vecinos andan diciendo que es tuya.

– ¿Bromea? –pregunté, sintiendo que mi rostro palidecía.

Fue entonces que la vieja se percató de que había ido demasiado lejos.

–Sólo se trataba de una broma.

–No hay problema, doña Gerania –dije yo–; esta vida que llevamos es un poco aburrida y de vez en cuando hay que bromear.

–Por supuesto, Ramón. Y me alegro que lo comprendas.

Le di las gracias por la azúcar prestada y me retiré de la habitación. Días después he comenzado a desmenuzar el posible sentido oculto de la broma.

Hace años que vivo en celibato, y es absurdo que la vieja Gerania, siempre pendiente de la vida ajena, no lo sepa. ¿Por qué entonces, y precisamente ahora, ha bromeado conmigo utilizando un hecho de tal magnitud? Quizás la broma formé parte del plan para volverme loco. Te confieso, hermano, que días después le he dedicado horas de meditación al asunto. Incluso he llegado al imposible intento de recordar alguna pista que me permita descubrir que padezco de sonambulismo. Tal vez alguna noche he subido al quinto piso y he fornicado con la susodicha vecina. Mientras trataba de recordar mis supuestas andanzas en horas de la madrugada por los pasillos y escaleras del edificio he tenido la sensación de que ha sido cierto.

El verdadero rompecabezas de esta historia es que no se sabe quién es el padre de la niña. La madre nunca ha hablado con nadie del asunto. Un día coincidió con la madre y la niña en la escalera, y al saludarla con el mayor respeto se quedó mirándome y exclamó:

– ¡Apá!

Eso me preocupa. He llegado a pensar que los vecinos del edificio urden una trampa para apropiarse de una de mis habitaciones. Corren tiempos difíciles, hermano querido, y son muchas las personas que aspiran a vivir en soledad. No dudo que en los próximos meses la vecina del quinto declare que la paternidad de su hija me pertenece.

En ese complot que imagino, la vieja Gerania intervendría como testigo. Tampoco dudo que acudiendo a lo único que pudiera salvarme, la prueba del ADN, la misma sea falsificada. En este país no se conoce el Derecho. ¡Dios mío, protégame!

Ya te habrás percatado, hermano, de los pequeños pero terribles percances que minan a diario mi salud mental. Y, ¿qué sería lo único que podría salvar mi estabilidad mental otorgándome el valor que necesito para distinguir dónde está la realidad y dónde las especulaciones sin fundamento? Entregarme a Jesucristo con toda mi alma. Ponerme en sus manos. Y que se cumpla su VOLUNTAD.

### El Jinete sin Cabeza

Querido hermano Leandro:

El primero de agosto, el Jinete sin Cabeza preparó por anticipado un parlamento antes de venir a verme. Cuando estuvo frente a mí, dentro de las cuatro paredes de mi habitación, empezó a hablar.

–Los hechos indican que gracias a tu trabajo, tarde o temprano, tu novela será publicada. Yo sé que una vez que esa novela se publique, comenzará a reportarte beneficios económicos. Y hoy, a título de la amistad que nos une, y por estas largas jornadas de mutua estimulación literaria que nos hemos prodigado, yo te pregunto: sabiendo tú que yo estoy escachao y también persigo el mismo fin, escribir, ¿con cuánto dinero estarías dispuesto a ayudarme?

El Jinete sin Cabeza, que probablemente esté tan loco como yo, supuso que por concepto de derechos de autor yo obtendría inicialmente una entrada de quince mil dólares. Sin pensar, le respondí:

–Te regalaría 100 dólares.

El Jinete sin Cabeza se ofendió. Protestó y dijo que 100 dólares le parecía poco.

–Si fuera al revés, yo te daría más.

Inicialmente, interpreté aquella conversación como la broma de un amigo que aparece de pronto, luego de unos días de ausencia. Pero en el transcurso del diálogo me percaté de que el Jinete sin Cabeza hablaba en serio. Entonces, le respondí que aquel planteamiento me parecía inmoral.

–Y que yo recuerde, Jinete, no tengo ninguna deuda contigo.

Finalmente, le dije que si la novela se publicaba y yo recibía algún dinero, no le daría ni un solo dólar. Minutos antes, me había percatado de que el Jinete, antes de aparecer en mi habitación, se había tomado unos tragos, y por lo mismo, todo lo que me decía expresaba su pensamiento.

Este incidente me recordó la vez que a Basco le compraron una escultura por 100 dólares. En esos momentos yo me estaba muriendo de hambre y me creí con derecho a que el Maestro me regalara un dólar. Entonces el Maestro, con todo su derecho, tuvo que defenderse y me dijo:

–Mi dinero yo sólo se lo regalo a las mujeres.

### Después de un baño

Querido hermano Leandro:

Calenté agua en una olla. La vertí como de costumbre en el cubo plástico añadiéndole agua fría. Utilicé para echarme agua sobre el cuerpo, el mismo jarro de aluminio que uso para pedirle azúcar prestada a doña Gerania. Después del baño, me senté en mi butaca de madera y bebí el té de la taza que previamente me había preparado. Encendí la pipa y observé, como en las películas, las volutas de humo chocando delicadamente contra el cielo raso de la barbacoa. Inserté en mi radiograbadora un casete con un concierto para violín de Mozart, y comencé a leer el libro de turno: Diario de la CIA. En mi otra habitación, que es donde está la cocina de gas, la olla de presión silbaba, y el aroma de los chícharos se esparcía por las dos habitaciones. La puerta del patio, entreabierta, dejaba penetrar los vientos del otoño. En mi edificio podía disfrutarse de un silencio conventual gracias a que aún no había terminado la hora escolar. Me sentí plácidamente equilibrado. Esa paz espiritual, que me gustaría disfrutar todos los días de mi vida, embargaba mi ser. Pero era cierto que antes de tomar el baño de agua tibia había ingerido una pastilla de Diazepán.

En semejante estado hubo un momento en que apreté el libro y me dejé llevar por algo que podría calificar de desdoblamiento del tiempo mental. Me recordé a mí mismo, en esta misma habitación, veinte años atrás. Imaginé que desde el fondo de aquel tiempo Ramón miraba a un Ramón más viejo. Y le dije:

–Aunque te parezca absurdo ahora soy más feliz que tú, al menos en algunas cosas fundamentales. A pesar de que en términos generales, lo reconozco, las cosas no han cambiado mucho.



## El doctor Popus

Querido hermano Leandro:

Las cosas que me ocurren, las cosas que pienso, me hacen sospechar que me estoy volviendo loco o existe un plan para hacérmelo creer. Por ejemplo, mi asistencia permanente a las películas que exhiben en el cine Actualidades me permite recibir el mensaje de cosas que luego ocurren. Es como si el nombre Actualidades realmente le fuera merecido a ese cine. Muchas películas de las que pasan por su pantalla me transmiten anticipaciones de lo que ocurrirá en la realidad, mañana, pasado mañana o el mes que viene. Es posible que esté desarrollando la facultad de la precognición, y como no estoy acostumbrado, piense que estoy loco. Anoche mismo, cuando salí del cine, me toqué una protuberancia que me ha salido debajo de la clavícula izquierda. Me detuve en la esquina de Monserrate y Neptuno pensando en el doctor Popus, amigo de la vieja Aselina. Pensé lo bueno que sería encontrarme con él. Y cuando crucé la calle hacia una de las esquinas de la Manzana de Gómez, me di de narices con el doctor Popus. De inmediato, le expliqué el asunto y allí mismo, bajo la potente luz de una shopping, me desabotoné la camisa y le mostré la protuberancia.

– Eso es un músculo del trapecio. Con un relajante volverá a la normalidad.

Pero el doctor Popus también tenía su problema. Me explicó que sólo unos minutos antes había asistido a unos urinarios públicos inaugurados en la calle del Obispo. Me dijo que estuvo orinando, y cuando terminó, fue a cerrar el zíper del pantalón, pero éste se salió de su carril dentado, y ahora andaba por la calle con el zíper abierto. Se sentía desesperado ante la idea de que los transeúntes se percataran del asunto. Debo reconocer que no soy experto en zípers ajenos, pero recordé cómo cierta vez yo también estaba cerrando el zíper de mi pantalón y una zona de la piel de mi pene quedó atrapada entre los dientes plásticos de la cremallera. Bajara o subiera el cabezal, aquel pedazo de carne no se libraba del dolor. Aquello me sucedió en un sitio público, pero como era de noche, arreglé el asunto sin daño para la salud de mi fálica piel. Así que el planteamiento del doctor Popus me sorprendió, y me hizo sospechar ligeramente que, aprovechándose de un hecho real, el galeno me insinuaba aventuras homosexuales. Llegué a pensar que simplemente por el hecho de convivir en una ciudad que poco a poco ha ido enloqueciendo, el doctor Popus sacaría el pene de su cartuchera, y mostrándomelo en plena vía pública me planteaba el asunto como si el médico fuera yo. Rápidamente elaboré una respuesta de emergencia, por si acaso. En eso estábamos cuando se acercó a nosotros un negro borracho y bembón, vociferando:

– ¡En Mazorra están los locos! ¡En Mazorra están los locos!

Cuando escuché la palabra Mazorra me espanté. ¿Cómo era posible, pensé, que un desconocido se acercara y precisamente hablara de lo que más me preocupa?

## Literatura

Querido hermano Leandro:

Nuestra literatura adolece de mojigatería. Siempre ha temido tocar notas prohibidas que otras literaturas han tocado. Ello es el fruto de una mente nacional colonizada, unas veces por la economía, y otras, como en esta época, por la política. Pero yo, por sentirme ciudadano del mundo, escribiré lo que más me plazca.

[Cartas a Leandro](#)  
Ramón Díaz-Marzo

[SUMARIO](#)

## SUMARIO

# El arte de la literatura y el sentido común

Vladimir Nabokov<sup>16</sup>

Traducción: Francisco Torres Oliver

Fragmentos del libro *Curso de literatura europea*, Ediciones B, 1997.

A veces, en el curso de los acontecimientos, cuando el dibujo del tiempo se convierte en un torrente fangoso y la historia inunda nuestros sótanos, las personas serias tienden a reconocer una correlación entre el escritor y la comunidad nacional o universal; y los mismos escritores empiezan a preocuparse por sus obligaciones.

Me refiero al escritor en abstracto. Aquellos que podemos imaginar concretamente, sobre todos los de cierta edad, están demasiado pagados de su talento o demasiado resignados a la mediocridad para interesarse por las obligaciones. Ven muy claramente, a media distancia, lo que el destino les promete: la hornacina de mármol o el nicho de yeso. Pero tomemos a un escritor que sí se asombra y se preocupa. ¿Saldrá de su concha para inspeccionar el cielo? ¿Y sus dotes de mando? ¿Tendrá, debería tener, don de gentes?

Es conveniente, por numerosos motivos, mezclarse de cuando en cuando con la multitud, y debe ser bastante tonto o miope el autor que renuncia a los tesoros de la observación, el humor y la compasión, cualidades que el autor puede adquirir profesionalmente manteniendo un estrecho contacto con sus semejantes. Además, para esos autores desorientados que andan buscando a tientas temas morbosos, puede ser una buena cura dejarse seducir por la apacible normalidad de sus pueblitos natales, o conversar en apostrófico dialecto con los necios hombres del terruño, suponiendo que existen. Pero en general, yo recomendaría la muy denigrada torre de marfil, no como prisión del escritor sino sólo como dirección estable, provista naturalmente de teléfono y ascensor por si a uno le apetece bajar un momento a comprar el periódico de la tarde o pedirle a un amigo que suba a jugar una partida de ajedrez, cosa esta sugerida en cierto modo por la forma y la textura de la morada. Es un lugar fresco y agradable, con un inmenso panorama circular, y cantidades de libros y de aparatos prácticos. Pero antes de construirse uno su torre de marfil debe tomarse la molestia de matar algunos elefantes. El preciso ejemplar que pretendo capturar para beneficio de aquellos que pueden estar interesados en ver cómo se hace es, casualmente, una increíble mezcla de elefante y de caballo. Se llama: sentido común.

En el otoño de 1811, Noah Webster, abriéndose paso decididamente entre los de grado C, definió el sentido común como "un sentido corriente bueno y saludable... exento de prejuicios emocionales o sutilezas intelectuales... el sentido de los caballos". Es una opinión bastante halagadora para el animal, ya que la biografía del sentido común ha pisoteado a varios genios bondadosos cuyos ojos se habían deleitado en el temprano rayo de una luna demasiado prematura perteneciente a una verdad demasiado prematura; el sentido común ha coceado los cuadros más encantadores porque su bienintencionada

pezuña consideraba un árbol azul como una locura; el sentido común ha impulsado a feos pero poderosas naciones a aplastar a sus hermosas pero frágiles vecinas cuando éstas se aprestaban a aprovechar una ocasión, brindada por un resquicio de la historia, que habría sido ridículo no aprovechar. El sentido común es fundamentalmente inmoral, porque la moral natural de la humanidad es tan irracional como los ritos mágicos que se han ido desarrollando desde las oscuridades inmemoriales del tiempo. El sentido común, en el peor de los casos, es sentido hecho común, por tanto, todo cuanto entra en contacto con él queda devaluado. El sentido común es cuadrado mientras que las visiones y valores más esenciales a la vida tienen siempre una hermosa forma circular, son tan redondos como el universo o los ojos de un niño cuando asiste por primera vez al espectáculo del circo.

Es instructivo pensar que no hay una sola persona en esta clase, ni en ninguna clase del mundo, que en determinado momento espacio temporal histórico no hubiese muerto allí y entonces, aquí y ahora, a manos de una mayoría con sentido común movida por una justa ira. El color del credo, la corbata, los ojos, los pensamientos, las costumbres o la lengua de uno tropezarían indefectiblemente en algún lugar del espacio o del tiempo con la objeción fatal de una multitud que detesta ese tono particular. Y cuánto más brillante y más excepcional es ese hombre, más cerca está de la hoguera. Stranger [extraño, extranjero] rima siempre con *danger* [peligro]. El humilde profeta, el mago en su cueva, el artista indignado, el pequeño escolar inconformista, todos comparten el mismo peligro sagrado. Y puesto que es así, bendigámosles, bendigamos al monstruo; pues en la evolución natural de los seres, el mono no se habría convertido en hombre si no hubiese aparecido un monstruo en la familia. Cualquiera cuya mente es lo bastante orgullosa como para no formarse en la disciplina lleva oculta, secreta, una bomba en el fondo del cerebro. Y sugiero, aunque sólo sea por diversión, que coja esa bomba particular y la deje caer con cautela sobre la ciudad modelo del sentido común. La explosión producirá un fulgor, y muchas cosas curiosas aparecerán bajo esa luz brillante; nuestros sentidos más raros y excelsos suplantarán durante un instante a ese personaje vulgar y dominante que atenaza a Simbad por el cuello en el combate de la lucha libre entre el yo adaptado y el yo interior. Estoy haciendo una mezcla triunfal de metáforas, pues ésta es la razón de ser de las metáforas cuando siguen el curso de sus conexiones secretas... lo cual, desde el punto de vista del escritor, constituye el primer resultado positivo en la lucha contra el sentido común.

La segunda victoria se produce cuando la fe irracional en la bondad del hombre (a la que esos absurdos personajes fraudulentos llamados Hechos se oponen con tanta solemnidad) se convierte en algo más que el tambaleante fundamento de las filosofías idealistas. Se convierte en una verdad sólida e iridiscente. Es decir, la bondad pasa a ser un elemento central y tangible del mundo de uno mismo, mundo que al principio resulta difícil identificar con el mundo moderno de los editores de periódicos y otros brillantes pesimistas, estos os dirán que resulta cuando menos ilógico celebrar la supremacía del bien en una época en que algo llamado Estado policiaco, o comunismo, trata de transformar la Tierra en cinco millones de millas cuadradas plagadas de terror, estupidez, y alambre de espino. Y pueden añadir que una cosa es brillar en el propio universo particular y otra muy distinta tratar de conservar el juicio en un mundo de edificios que estallan en medio de la noche entre rugido y aullidos. Pero en el mundo que proclamo como hogar del espíritu, con su decidida e inquebrantable falta de lógica, los dioses de la guerra son irreales. Y no lo son porque no consigo imaginar (y eso es decir mucho) que tales circunstancias puedan incidir en un mundo hermoso y encantador que sigue su curso con placidez, mientras que sí puedo imaginar muy bien que mis compañeros de sueños, los miles que van por la tierra, siguen estas mismas normas irracionales y divinas en las horas más tenebrosas y deslumbrantes de peligro físico, de dolor, de polvo y de muerte.

¿Qué representan exactamente estas normas irracionales? Representan la supremacía del detalle sobre lo general, de la parte que está más viva que el todo, de lo pequeño que el hombre observa y saluda con un amable gesto de su espíritu mientras la multitud alrededor

es arrastrada por un impulso común hacia un objetivo común. Yo me descubro ante el héroe que se lanza al interior de una casa en llamas y salva al hijo de su vecino; pero le estrecharé la mano si arriesga cinco preciosos segundos en buscar y salvar, junto con el niño, su juguete preferido. Recuerdo la historieta en la que un deshollinador se caía en del tejado de un edificio alto, observaba en su caída un cartel con una palabra mal escrita, y mientras caía se iba preguntando por qué a nadie se le había ocurrido corregirla. En cierto modo, todos estamos sufriendo una caída mortal desde lo alto de nuestro nacimiento a las losas del cementerio, y nos vamos maravillando con la inmortal Alicia ante los dibujos de la pared. Esta capacidad de asombro ante fruslerías -sin importarnos la inminencia del peligro-, esos apartes del espíritu, esas notas a pie de página en el libro de la vida, son las formas más elevadas de conciencia; y es allí, en ese estado infantil y especulativo, tan distinto del sentido común y de la lógica, en donde sabemos que el mundo es bueno.

En este mundo divino y absurdo de la mente no prosperan los símbolos matemáticos. Su interacción, por muy delicada y obediente que sea imitando las circunvoluciones de nuestros sueños y los quanta de nuestras asociaciones mentales, no puede expresar una realidad totalmente extraña a su naturaleza, en particular si tenemos en cuenta que el principal placer de la mente creadora es el predominio concedido a un detalle incongruente en apariencia sobre una generalización aparentemente dominante. Una vez rechazado el sentido común junto con su máquina calculadora, los números dejan de turbar la mente. La estadística nos da la espalda y, ofendida, no deja. Dos y dos ya no son cuatro porque no hace falta que sean cuatro. Si sumaban cuatro en el mundo lógico y artificial que hemos dejado, se debía a una mera cuestión de hábito: dos y dos solían sumar cuatro de la misma manera que los invitados a una cena esperan sumar un número par. Pero yo invito a los niños a un picnic al tuntún y a nadie le preocupa si dos y dos son cinco o cinco menos algo. En determinada etapa de su desarrollo, el hombre inventó la aritmética con el fin puramente práctico de conseguir algún tipo de orden humano en un mundo gobernado por dioses que, sin que el hombre pudiera evitarlo, devastaban sus sumas cuando se les antojaba. Aceptó ese inevitable indeterminismo llamado magia que ellos introducían de vez en cuando, y procedía con serenidad a contar las pieles que habían trocado en rayas de tiza sobre la pared de su cueva. Puede que se entrometiesen los dioses; pero al menos él estaba decidido a seguir un sistema que había inventado con el propósito expreso de seguirlo.

Luego, al transcurrir los miles de siglos, retirarse los dioses con una jubilación más o menos adecuada, y volverse los cálculos humanos cada vez más acrobáticos, las matemáticas trascendieron su estado inicial y se convirtieron, por así decir, en parte natural del mundo al que meramente se habían aplicado. En vez de basar los números en ciertos fenómenos en los que encajaban por azar, porque nosotros mismos encajábamos en las estructuras que percibíamos, el mundo entero se fue basando gradualmente en los números, y nadie parece sorprenderse ante el extraño hecho de que la red exterior se haya convertido en esqueleto interior. En efecto, excavando un poco más profundamente en cierta región próxima a la cintura de Sudamérica un afortunado geólogo puede descubrir un día, al chocar su pala contra un metal, el fleje de Ecuador. Hay una especie de mariposa en cuyas alas posteriores una gran mancha redonda imita una gota de líquido con tan misteriosa perfección que la raya que cruza el ala se desvía ligeramente al atravesarla; esta parte de la raya parece desviarse por refracción, como si se tratase de una auténtica gota globular y estuviésemos viendo dicha raya a través de ese líquido. A la luz de la extraña metamorfosis experimentada por las ciencias exactas desde lo objetivo a lo subjetivo, ¿qué puede impedirnos suponer que un día cayó una gota de verdad, y que se ha conservado de alguna manera, filogenéticamente, como lunar? Pero quizá la consecuencia más divertida de nuestra extravagante creencia en el ser orgánico de las matemáticas es la manifestada hace unos años cuando un astrónomo decidido e ingenioso se le ocurrió atraer la atención de los habitantes de Marte, si los había, trazando unas líneas luminosas de varias millas de longitud, de manera que formasen algún teorema geométrico, con idea de que, al

comprobar nuestros conocimientos sobre el comportamiento de los triángulos, los marcianos concluirían que era posible establecer contacto con los ioh inteligentes telúricos!

Llegados a este punto, el sentido común vuelve furtivamente para susurrar con voz ronca que, me guste o no, un planeta y un planeta hacen dos planetas, y que cien dólares son más que cincuenta. Si yo replico que tal vez el otro planeta resulte ser un doble, o que como es sabido, una cosa llamada inflación puede hacer que cien sea menos que diez en espacio de una noche, el sentido común me acusará de sustituir lo concreto por lo abstracto. Sin embargo, este último es otro de los fenómenos esenciales del mundo que os invito a examinar.

He dicho que el mundo era bueno; y la "bondad" es algo irracionalmente concreto. Desde el punto de vista del sentido común, la "bondad" de un alimento, pongamos por caso, es tan abstracta como su "maldad", ya que el sano juicio no puede percibir estas cualidades como objetos tangibles y completos. Pero cuando realizamos ese giro mental necesario, que es como aprender a nadar o hacer cambiar súbitamente la trayectoria de una pelota, nos damos cuenta de que la "bondad" es algo redondo y cremoso y hermoso y sonrosado, algo con delantal limpio y cálidos brazos desnudos que nos ha criado y nos ha dado consuelo; algo, en una palabra, tan real como el pan o la fruta aludidos en el anuncio; los mejores anuncios son creados por individuos astutos, conocedores de los métodos que ponen en marcha los cohetes de la imaginación; su saber es el sentido común, comercial, utilizan los instrumentos de la percepción irracional para fines totalmente racionales.

En cambio la "maldad" es una desconocida para nuestro mundo interior; se sustrae a nuestra comprensión; la "maldad" es en realidad carencia de algo, más que una presencia nociva; y al ser abstracta e incorpórea, no ocupa un espacio real en nuestro mundo interior. Los criminales son por lo general personas sin imaginación, ya que si ésta se hubiera desarrollado, aunque sea siguiendo la mediocre línea trazada por el sentido común, les habría impedido hacer el mal revelando sus ojos mentales el grabado de unas esposas; por otra parte, la imaginación creadora les habría inducido a buscar una salida en la ficción y a hacer que los personajes de los libros realizasen de forma más completa y profunda lo que ellos sólo podrían hacer en forma de chapucería en la vida real. Faltos de verdadera imaginación, se conforman con banalidades imbéciles tales como verse conduciendo por Los Ángeles un fastuoso coche robado al lado de una rubia fastuosa que les ha ayudado a destripar al dueño. Sin duda, esta realidad puede convertirse en arte cuando la pluma del escritor conecta las corrientes necesarias; pero, en sí mismo, el crimen e el triunfo de la vulgaridad, y cuanto más éxito tiene, tanto más idiota parece. Jamás admitiré que el oficio del escritor consista en mejorar la moral de su país, en señalar ideales elevados desde las enormes alturas de una tribuna callejera, administrar los primeros auxilios escribiendo libros de segunda categoría. El púlpito del escritor está peligrosamente cerca de la novela barata, y lo que los críticos llaman novela fuerte es generalmente un penoso montón de lugares comunes o un castillo de arena en una playa populosa: y no hay nada más triste que ver deshacerse su foso fangoso cuando se han ido los domingueros y las frías olas empiezan a roer las arenas solitarias.

Hay, no obstante, una mejora que, sin querer, todo auténtico escritor aporta al mundo que le rodea. Cosas que el sentido común tacharía de banalidades insustanciales o exageraciones grotescas e irrelevantes, la mente creadora las utiliza de tal forma que vuelve absurda la iniquidad. El convertir lo malo en bufón no es objetivo prefijado en vuestro auténtico escritor; el crimen es una farsa lastimosa tanto si el recalcarlo ayuda a la comunidad como si no; por lo general sí ayuda, pero ése no es el objetivo directo o el deber del autor. El guiño del autor al advertir el labio colgante e imbécil del asesino, o al observar el dedo índice rechoncho de un tirano profesional explorando un agujero productivo de la nariz en la soledad de su suntuoso dormitorio, ese guiño castiga a vuestro hombre más certeramente que la pistola de un conspirador solapado. [...]

[...] Un loco es reacto a mirarse en el espejo porque el rostro que ve no es el suyo: su personalidad está decapitada; la del artista, en cambio, está incrementada. La locura no es

más que el sentido común un poco enfermo, mientras que el genio es la mayor cordura del espíritu; y el criminólogo Lombroso, cuando trató de descubrir las afinidades entre el loco y el artista, se embarulló al no percibir las diferencias anatómicas entre una obsesión e inspiración, entre un murciélago y un pájaro, una ramita seca y un insecto en forma de rama. Los lunáticos son lunáticos porque han desmembrado, de forma completa y temeraria, el mundo que nos es familiar; pero no tienen o han perdido el poder necesario para crear un mundo nuevo tan armonioso como el anterior. El artista, en cambio, desconecta lo que quiere, y al hacerlo es consciente de que una parte de sí mismo conoce el resultado final. Cuando examina su obra terminada se da cuenta de que, cualquiera que sea la lucubración inconsciente implícita en su inmersión creadora, el resultado final es consecuencia de un plan preciso que estaba contenido en el *shock* inicial, como se dice que el desarrollo futuro del ser vivo está contenido en los genes de su célula germinal.

El paso del estadio disociativo al asociativo está marcado por una especie de estremecimiento espiritual que en inglés se denomina *grosso modo* "inspiration". Un transeúnte silba una tonada en el momento exacto en que observamos el reflejo de una rama en un charco que a su vez, y simultáneamente, nos despierta el recuerdo de una mezcla de hojas verdes y húmedas y una algarabía de pájaros en algún viejo jardín y el viejo amigo, muerto hace tiempo, emerge súbitamente del pasado sonriendo y cerrando su paraguas mojado. La escena sólo dura un radiante segundo, y la sucesión de impresiones e imágenes es tan vertiginosa que no podemos averiguar las leyes exactas que rigen su reconocimiento, formación y fusión -por qué este charco y no otro, por qué este sonido y no otro-, ni la precisión con que se relacionan todas esas partes; en ese momento, una sensación mágica nos estremece, experimentamos una resurrección interior, como si reviviese un muerto en virtud de una pócima centelleante mezclada a toda velocidad en nuestra presencia. Esta impresión se encuentra en la base de la llamada inspiración, ese estado condenable para el sentido común. Pues el sentido común subrayará que la vida en la tierra, desde el percebe al ganso, desde la lombriz más humilde a la mujer más bonita, surgió de un limo carbonoso coloidal activado por fermentos, al tiempo que la tierra se iba enfriando servicialmente. Puede que la sangre sea el mar silúrico en nuestras venas, y estamos dispuestos a aceptar la evolución al menos como fórmula modal. Puede que los ratones del profesor Pavlov y las ratas giratorias de Griffith deleiten a las mentes prácticas; y puede que la ameba artificial de Rhumbler llegue a ser una mascota preciosa. Pero repito, una cosa es tratar de averiguar los vínculos y las etapas de la vida, y otra muy distinta tratar de comprender la vida y el fenómeno de la inspiración. El ejemplo que he puesto -la tonada, las hojas, la lluvia- supone un tipo de emoción relativamente simple. Es una experiencia familiar a muchas personas que no necesariamente son escritores; otros, sin embargo, no se molestan en observarla. En el ejemplo, la memoria desempeña un papel esencial, aunque inconsciente, y todo depende de la perfecta fusión del pasado y el presente. La inspiración del genio añade un tercer ingrediente: el pasado, el presente y el futuro (nuestro libro) se unen en un fogonazo repentino; de este modo percibimos el círculo entero del tiempo, que es otra forma de decir que el tiempo deja de existir. Sentimos a la vez que el universo entero penetra en nosotros y nosotros mismos nos disolvemos en el universo que nos envuelve. El muro de la prisión del ego se desmorona de repente, y el no-ego irrumpe desde el exterior para salvar al prisionero... que danza ya en el aire libre.

La lengua rusa, aunque relativamente pobre en términos abstractos, define dos tipos de inspiración: *vostorg* y *vdokhnovenie*, que pueden parafrasearse como "raptó" y "recuperación". La diferencia entre una y otra es sobre todo de intensidad; la primera es breve y apasionada, la segunda fría y sostenida. Hasta ahora me he estado refiriendo a la pura llama de *vorstorg*, al raptó inicial, que no se propone ningún objetivo consciente pero que es importantísimo a la hora de conectar la disolución del viejo mundo con la construcción del nuevo. Cuando llega el momento y el escritor se pone a escribir su libro

confiará en la segunda y serena clase de inspiración, en la *vdokhnovenie*, compañera fiel, que ayuda a recuperar y reconstruir el mundo.

La fuerza y originalidad implícitas en el primer espasmo de inspiración son directamente proporcionales al valor del libro que el autor escribirá. En el extremo inferior de la escala un escritor de segunda fila puede experimentar un ligero estremecimiento al observar, digamos, la íntima conexión entre la chimenea humeante de una fábrica, un lilo desmedrado en el patio y un niño de cara pálida; pero la combinación es tan simple, el triple símbolo tan evidente, el puente entre las tres imágenes tan gastado por los pies de los peregrinos literarios y por las carreteras de las ideas estereotipadas, y el mundo que surge de esa interrelación es tan parecido al normal y corriente, que la obra de ficción puesta en marcha tendrá necesariamente un valor modesto. Por otro lado, no pretendo insinuar que el impulso inicial de una gran obra sea siempre consecuencia de algo visto, oído, olido, gustado o tocado por un artista de pelos largos durante sus vagabundeos sin rumbo. Aunque no debe desdeñarse el cultivo del arte de trazar en uno mismo súbitamente diseños armoniosos con hebras muy separadas, y aunque, como en el caso de Marcel Proust, la idea actual de una novela puede surgir de sensaciones tales como la de notar cómo se deshace una magdalena en el paladar o de un enlosado desigual bajo nuestros pies, sería precipitado concluir que la creación de todas las novelas ha de tener como fase una especie de experiencia física glorificadora. El impulso inicial puede revelar tantos aspectos como talentos y temperamentos existentes; puede ser la serie acumulada de varios *shocks* prácticamente inconscientes o una combinación inspirada de varias ideas abstractas sin un fondo físico definido. Pero de una forma o de otra, el proceso puede reducirse incluso a la forma más natural del estremecimiento creador: una imagen súbita y viva construida en un relámpago de unidades desemejantes que son aprehendidas instantáneamente, en una explosión estelar de la mente.

Cuando el escritor emprende su obra de reconstrucción, la experiencia creadora le dice lo que debe evitar en determinados momentos de ceguera que doblegan de vez en cuando incluso a los más grandes, cuando los duendes gordos y verrugosos del convencionalismo o los astutos trasgos llamadores "llenadores de lagunas" tratan de trepar por las patas de su escritorio. El llameante *vostorg* ha cumplido su misión y la fría *vdokhnovenie* se pone las gafas. Las páginas todavía están en blanco, pero hay una sensación milagrosa de que todas las páginas están ahí, escritas con tinta invisible y clamando por hacerse visibles. Si quisierais podríais desarrollar cualquier parte del cuadro, pues la idea de secuencia no existe en realidad por lo que se refiere al autor. La secuencia surge sólo porque las palabras han de escribirse una tras otra en páginas sucesivas, del mismo modo que el lector debe tener tiempo para recorrer el libro, al menos la primera vez que lo lee. Tiempo y secuencia no pueden existir en la mente del autor porque ningún elemento temporal ni espacial habían gobernado la visión inicial. Si la mente estuviese construida con líneas opcionales y si un libro pudiera leerse de la misma manera que la mirada abarca un cuadro, es decir, sin preocuparse de ir laboriosamente de izquierda a derecha y sin el absurdo de los principios y finales, ésta sería una forma ideal de apreciar una novela, porque así es como el autor la ha visto en el momento de su concepción. De modo que ahora está preparado para escribirla. Tiene la estilográfica llena, la casa está tranquila, el tabaco y las cerillas a un lado, la noche es joven... y nosotros le dejamos en su grata ocupación, salimos furtivamente, cerramos la puerta, y al marcharnos, echamos de la casa al monstruo ceñudo del sentido común que subía pesadamente a gimotear que el libro no es para el público en general, que el libro nunca se... Y entonces, antes de que ese falso sentido común profiera la palabra *v-e-n-d-e-r-á*, tendremos que pegarle un tiro.

[EL arte de la literatura  
y el sentido común  
Vladimir Nabokov](#)

[SUMARIO](#)

**SUMARIO**

**El hundimiento del Titanic**

Hans Magnus Enzensberger<sup>17</sup>

Del libro homónimo

Traducción de Heberto Padilla

**Modelo para una teoría del conocimiento**

Aquí tienes una caja,  
una caja grande  
con una etiqueta que dice  
caja.  
Ábrela,  
y dentro encontrarás una caja,  
con una etiqueta que dice  
caja dentro de una caja cuya etiqueta dice  
caja.  
Mira adentro  
(de esta caja,  
no de la otra)  
y encontrarás una caja  
con una etiqueta que dice...  
y así sucesivamente,  
y si sigues así,  
encontrarás  
tras esfuerzos infinitos  
una caja infinitesimal  
con una etiqueta  
tan diminuta,  
que lo que dice  
se disuelve ante tus ojos.  
Es una caja  
que sólo existe  
en tu imaginación.  
Una caja  
Perfectamente vacía.



### Canto III

Recuerdo La Habana, las paredes desconchadas,  
la insistente fetidez ahogando el puerto,  
mientras el pasado se marchitaba voluptuosamente,  
y la escasez roía día y noche  
el añorado Plan de los Diez Años,  
y yo trabajaba en El hundimiento del Titanic.  
No había zapatos, ni juguetes, ni bombillas,  
ni un solo momento de calma jamás,  
los rumores eran como moscardones.  
Recuerdo que entonces todos pensábamos:  
Mañana todo será mejor, y si no mañana,  
entonces pasado mañana. Bueno, tal vez no mucho mejor  
en realidad, pero al menos diferente. Sí, todo  
será bastante diferente.  
Una sensación maravillosa. ¡Cómo la recuerdo!

Escribo estas frases en Berlín, y al igual que Berlín  
huelo a viejos cartuchos vacíos,  
a Europa del Este,  
a sulfuro, a desinfectante.  
Vuelve el frío poco a poco,  
y poco a poco leo las ordenanzas.  
Allá lejos, detrás de innumerables cines,  
se alza, inadvertido, el Muro,  
y más allá, distantes y aislados, hay otros cines.  
Veo a extranjeros con zapatos recién estrenados  
desertando solitarios por la nieve.  
Tengo frío. Recuerdo –es difícil creerlo,  
apenas han transcurrido diez años–  
los extrañamente esperanzados días de la euforia.

En aquel entonces nadie pensaba en el fin,  
ni siquiera en Berlín, que hacía tiempo que había  
sobrevivido a su propio fin. La isla de Cuba  
no vacilaba bajo nuestros pies. Nos parecía  
que algo estaba próximo, algo que inventaríamos.  
Ignorábamos que hacía tiempo que la fiesta  
había terminado, y que todo lo demás  
era asunto de los directores del Banco Mundial  
y de los camaradas de la Seguridad del Estado,  
exactamente como en mi país y en cualquier otra parte.

Buscábamos algo, algo habíamos dejado atrás  
en la isla tropical, donde la hierba crecía  
hasta cubrir la chatarra de los Cadillac. Se había  
agotado el ron, los plátanos se habían desvanecido,  
pero buscábamos algo más –es difícil especificar  
qué era realmente– y no acabábamos de encontrarlo  
en este diminuto Nuevo Mundo  
que discute ávidamente sobre azúcar,

sobre la liberación, y sobre un futuro abundante  
en bombillas, vacas lecheras y maquinaria por estrenar.

En las calles de La Habana, las mulatas  
me sonreían con sus fusiles automáticos  
al hombro. Me sonreían a mí y a algún otro,  
mientras yo trabajaba y trabajaba  
en El hundimiento del Titanic.  
No podía dormir en las noches calurosas.  
No era joven – ¿qué quiere decir joven?  
Vivía junto al mar –pero tenía casi diez años menos  
y estaba pálido de anhelos.

Probablemente ocurrió en junio, no,  
en abril, poco antes de Semana Santa;  
paseábamos por la Rampa  
después de medianoche, María Alexandrovna  
me miró con ojos encendidos de cólera,  
Heberto Padilla estaba fumando,  
todavía no lo habían encarcelado.  
Pero hoy ya nadie le recuerda, porque está perdido,  
un amigo, un hombre perdido,  
y algún desertor alemán estalló en una risa deforme,  
y también acabó en prisión, pero eso fue después,  
y ahora está aquí otra vez, de nuevo en su país,  
embriagado y haciendo investigaciones de interés nacional.  
Resulta raro que yo lo recuerde todavía,  
sí, es poco lo que he olvidado.

Charlábamos en una jerga híbrida  
de español, alemán y ruso,  
acerca de la terrible zafra  
azucarera de los Diez Millones  
-hoy ya nadie la menciona, desde luego.  
¡Maldito azúcar! ¡Vine aquí de turista!,  
aulló el desertor y después citó a Horkheimer,  
inada menos que a Horkheimer en La Habana!  
También hablamos de Stalin, y de Dante,  
no puedo imaginarme por qué,  
ni qué relación guarda Dante con el azúcar.

Y miré hacia fuera distraído  
sobre el muelle del Caribe,  
y allí vi, mucho más grande  
y más blanco que todas las cosas blancas,  
muy lejos –yo era el único que lo veía allí  
en la oscura bahía, en la noche sin nubes  
y en un mar negro y liso como un espejo-  
vi el iceberg, alto, frío, como una helada Fata Morgana,  
deslizándose hacia mí, lento, inexorable y blanco.

### Canto IX

Todos esos extranjeros que posaban ante los fotógrafos  
en los cañaverales de azúcar de Oriente, sus machetes en alto,  
el pelo pegajoso, y camisas de mezclilla  
endurecidas por el sudor y la melaza: ¡qué gente tan superflua!  
En las entrañas de La Habana la miseria ancestral  
continuaba su tarea de putrefacción, la ciudad hedía a orina vieja  
y vieja servidumbre, los grifos se secaban por la tarde,  
la llama del gas se apagaba en el fogón, las paredes  
se desmoronaban, no había leche fresca, y por la noche  
"el pueblo" hacía paciente cola para comer pizza.  
Pero en el Hotel Nacional, en los salones frente al mar,  
donde hace mucho tiempo solían cenar los gangsters, los senadores,  
con emplumadas reinas del striptease  
sentadas en sus adiposos muslos y regateando una propina,  
deambulaban ahora un puñado de trasnochados  
trotskistas de París, que se sienten  
"dulcemente subversivos", tirándose unos a otros bolitas  
de pan y citas de Engels y Freud.

Cena 14 de abril de 1969  
(Año del Guerrillero Heroico)  
Cóctel de langostinos  
Consomé Tapioca  
Lomo a la parrilla  
Ensalada de berro  
Helados

Más tarde emergían en cubierta, en blanco y negro,  
unos cuantos jugadores vestidos de etiqueta,  
y damas en largos vestidos con perlas, ante mirones  
en albornoz que lanzaban trozos de hielo al descuido,  
poco antes de medianoche, en una película de Hollywood.  
Era cerca de medianoche, el aire estaba húmedo y cálido.  
Niños semidesnudos invadían el destartado cine  
en la Calzada de San Miguel, riendo y trepándose  
en las butacas sucias. La imagen era sombría y borrosa,  
el sonido era rayado: una copia malísima.  
En el blanco entablado de cubierta, Barbara Stanwyck  
saltaba de un lado a otro con Clifton Webb, las imágenes danzaban,  
y de pronto, como siempre, de la necesidad surgió el caos.  
No olvides el revólver, querido, piensa en  
tus esmeraldas, en los sándwiches,  
en tu manuscrito. Y tú, lleva la Biblia,  
y tu pequeño cerdito de hojalata que toca "Mátese"  
cada vez que le tuerces el rabo, tu pequeño cerdito  
de hojalata de colores, ¡qué no se te olvide!

Delegaciones. Mulatas. Comandantes. En el comedor  
los hambrientos poetas de Paraguay siguen discutiendo  
con los trotskistas en una nube de tabaco.

**En las escaleras de incendios, los jóvenes delatores  
que tararean suaves rumbas y los checos  
con sus relojes y sus negocios sucios.**

**Incluso antes que el miedo, te golpea el ruido como un puño. El oído  
agredido no puede asimilarlo. Son tus pies los que te advierten:  
El caso rechina, un vapor estruendoso sale de las chimeneas.  
Las calderas se apagan, las mamparas caen,  
los motores se detienen. Ahora todo está quieto,  
súbitamente quieto. Una sensación de modorra,  
como si uno hubiera despertado de una pesadilla  
a las cuatro de la madrugada en la habitación del hotel,  
y escuchara atento. No hay señales de vida.  
Hasta el frigorífico está en silencio. Con gusto  
acogeríamos ahora cualquier sonido,  
un chasquido de la caldera,  
un ladrón, un registro de la policía...  
Nunca volverá todo a estar tan seco y quieto como ahora.**

### **Canto XXII**

**Lejos en el golfo, allí en la aterciopelada oscuridad,  
vi los reflectores de un destructor escudriñando.  
Nevaba en mi cabeza. La Habana Vieja  
jadeaba en busca de aliento, se desangraba vergonzosamente.  
Las noches eran suaves. Era la época en que  
yo deambulaba por los cines de los suburbios,  
por las posadas repletas, por los bares de la antigua mafia  
con sus mostradores vacíos. Oía el murmullo de los amantes  
entre los arbustos resecos del cementerio.  
En lugar de escribir sobre la zafra azucarera  
y el socialismo en una isla, como lo haría un buen camarada,  
pescaba en las negras aguas, imparcialmente y medio siglo  
después del hecho, a los muertos y a los supervivientes,  
que hacía tiempo que también habían muerto. Los miraba  
a los ojos, y los reconocía a todos: Gordon Pym, Jerone  
el fogonero, que nunca pronunció una palabra, Miss Taussig,  
Guggenheim (cobre y estaño), Engels (textiles), Ilmari  
Alhomaki, Dante –yo tenía frío y miedo, pero los reconocí  
por sus uñas, secretos, sombreros, deseos–, distinguía  
sus gritos de terror en la noche tropical, distinguía  
bajo la luna lo que apretaban en sus puños crispados:  
rosas artificiales, llaves de hierro colado, papeles  
en blanco. De espaldas al futuro estudié  
las estadísticas y los planos de los pisos, y todo  
confirmaba lo que ya sabía: que estamos todos  
en el mismo bote. Pero el pobre  
será el primero en ahogarse.**

	1ª Clase	2ª Clase	Entre puente	Tripulación	Total
<b>Embarcados</b>	<b>325</b>	<b>285</b>	<b>1.316</b>	<b>885</b>	<b>2.201</b>
<b>Rescatados</b>	<b>203</b>	<b>118</b>	<b>499</b>	<b>212</b>	<b>711</b>
<b>Desaparecidos</b>	<b>122</b>	<b>167</b>	<b>817</b>	<b>673</b>	<b>1.490</b>

Al principio no era más que un pequeño sonido,  
un sonido rasgado bastante fácil de describir.  
Pero yo no sabía adónde nos conduciría.  
Imperceptiblemente, Berlín, quedaba sepultado en la nieve,  
aislado. Suavemente, el mar grasiento,  
contorneando el Malecón.

### Canto XXXIII

Calado hasta los huesos, diviso gentes con baúles chorreantes.  
Los veo, de pie sobre un plano inclinado, recostados al viento.  
Bajo una lluvia oblicua, borrosos, al borde del abismo.  
No, no es un sexto sentido. Es el tiempo,  
el mal tiempo el que los empalidece. Les advierto,  
les grito, por ejemplo,  
señoras y señores, andáis por mal camino, estáis al  
borde del abismo.  
Pero sólo me otorgan una débil sonrisa y responden altivos:  
Gracias, lo sabemos.

Me pregunto si se trata de unas cuantas docenas de personas,  
¿o está allí todo el género humano, sobre un barco  
decrépito, digno de la chatarra, dedicado tan sólo  
a una causa, el naufragio?  
Lo ignoro. Yo chorreo y escucho. Es difícil  
decir quiénes son estas gentes asidas a un baúl,  
a un talismán de color puerro, a un dinosaurio, a una corona de laurel.

Les oigo reír y les grito palabras incomprensibles.  
Aquel desconocido con la cabeza envuelta en periódicos mojados  
supongo que sea K, un viajante vendedor de galletas;  
de aquel barbudo no tengo la más ligera idea; el hombre del  
pincel se llama Salomón P, la dama que estornuda sin cesar es de seguro  
(Marilyn Monroe;  
pero el hombre de blanco, el que sostiene un manuscrito  
envuelto en una tela negra, encerada, seguramente es Dante.  
Esas gentes rebosan esperanzas, están llenas de una energía criminal.  
Bajo la lluvia a cántaros, se ponen a pasear sus dinosaurios,  
abren y cierran sus maletas mientras cantan a coro:  
"El trece de mayo el mundo se hundirá,  
todo acabará, todo acabará."  
Es difícil decir quién se ríe, quién me observa, quién no,  
en esta niebla, a no sé qué distancia del abismo.

Los veo hundirse poco a poco y les grito:  
Veo cómo os hundís poco a poco.

Y no hay respuesta. En lejanos barcos, leves y corajudos,  
suenan las orquestas. Todo es tan lamentable; no me gusta mirar  
como mueren empapados en la lluvia y la niebla. Es tan penoso.  
Les podría gritar, les grito: "Pero nadie sabe  
en qué año acabará el mundo; ¿no es maravilloso?"

¿Pero a dónde fueron los dinosaurios? ¿Y de dónde provienen  
aquellas miles y decenas de miles de maletas empapadas,  
flotando a la deriva, sobre las aguas?

Nado y gimo.

Todo, como de costumbre, gimo, todo bajo control,  
todo sigue su curso, todos, sin duda, se habrán ahogado  
en la lluvia sesgada, es una pena, ¿y qué? ¿por qué gemir?  
Lo raro, lo difícil de explicar, es: ¿por qué sollozo  
y sigo nadando?

### **Razones de seguridad**

Trato de quitarle la tapa,  
lógicamente, la tapa  
de mi caja privada.  
En modo alguno es un ataúd,  
es simplemente un paquete, una cabina,  
en una palabra, una caja.

Sabéis a lo que me refiero  
cuando digo caja, vamos,  
no os hagáis el tonto,  
a lo que me refiero  
es a una caja como otra cualquiera,  
tan oscura como la vuestra.

Desde luego que quiero salir,  
y por ello golpeo  
y martilleo la tapa,  
grito Más luz, jadeando,  
lógicamente, golpeando la escotilla. Bien.  
Por razones de seguridad,  
mi caja de zapatos tiene una tapa,  
una tapa bastante pesada, por cierto,  
por razones de seguridad  
ya que se trata  
de un recipiente, un Arca  
de la Alianza, una caja fuerte.  
No logro salir.

Para nuestra liberación haría falta,  
lógicamente, una acción conjunta.  
Pero por razones de seguridad  
estoy solo en esta caja,  
en esta caja mía.  
¡A cada cual lo suyo! De ahí que  
para poder escapar de mi propia caja

mediante una acción conjunta, lógicamente,  
tendría que estar fuera de ella, y esto  
se aplica, lógicamente, a todos nosotros.

De modo que me rompo la espalda  
contra la tapa. ¡Ahora!  
¡Una rendija! ¡Ay!  
¡Maravilloso! Afuera, el campo cubierto  
de latas, envases, o simples cajas,  
contra un fondo de encrestadas olas  
surcadas por magníficos baúles,  
nubes a una enorme distancia,  
¡y mucho, mucho aire fresco!

¡Déjenme salir!, seguí gritando,  
bajito, contra el sentido común,  
con la lengua pastosa, cubierto de sudor.  
Persignarse: imposible.  
Hablar por señas: no, no tengo manos.  
Cerrar el puño: ni hablar.

Y por ello grito: Expreso  
mis pesares, ay de mí,  
estos pesares míos,  
mientras con un golpe seco  
la tapa, por razones de seguridad,

se vuelve a cerrar  
sobre mi cabeza.

**La Habana 1969-Berlín 1977**

[El hundimiento del Titanic](#)  
Hans Magnus Enzensberger

[SUMARIO](#)

## Suite Habana

### Rolando Sánchez Mejías<sup>18</sup>

Suite Habana, 85 minutos.  
Co-producción Wanda Visión-ICAIC, 2003  
Director: Fernando Pérez

El mejor cine cubano se hizo en la década de 1960, década no tan triste como las siguientes para el arte cubano. Las películas de Gutiérrez Alea *Muerte de un burócrata* (1966) y *Memorias del subdesarrollo* (1968) se realizaron bajo cierto clima de euforia intelectual y revolucionaria. Es curioso como los posteriores filmes de Alea se fueron desgajando de la "problematización histórica del presente" hasta convertirse en comedias más o menos simpáticas que intentaban birlar la censura, haciendo guiños cómplices al espectador, al turista, al extranjero, como *Fresa y chocolate* y *Guantanamera*.

El cine cubano a partir de 1970 ha sido vehículo ideológico, artefacto de modificación y movilización de las masas, industria considerada como capital simbólico del Partido y del Máximo Líder. Controlado directamente por las instituciones políticas del país, la industria cinematográfica cubana apenas pudo eludir la censura produciendo obras de baja calidad aunque a veces insoportables para la nomenclatura, como *Alicia en el pueblo de maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1990).

La criba ideológica y un decrecimiento de la actividad intelectual en Cuba a partir de 1970 crearon un nuevo formato de cine cubano: alegoría de baja intensidad con visos de comedia y lirismo, lírica de comicastros que suelen producir los regímenes totalitarios, poesía que quiere que existamos no en la historia sino en la melancolía, o en la alegría, o en ambas a la vez, lo que se supone que es el carácter nacional cubano.

Fernando Pérez, prosiguiendo la línea iniciada en su película de 1994 *Madagascar*, intenta una transición en el cine cubano. Pero no la logra plenamente. Por un lado, porque es imposible sortear la censura que hace del cine la empresa más difícil de escabullimiento en las actuales condiciones de represión en Cuba. Y por el otro, porque el director trata de aplicar la "objetividad", el cine "experimental", la poesía "con pocos medios", la "alegoría microscópica", a una realidad que por su propia condición trágica excede el silencio que la película trata de concederle a la tragedia nacional.

Se diría que lo que aparece en *Suite Habana* por arte de la cámara tiene su propia naturaleza. Que lo que la cámara capta es una tautología tan real como la realidad. Pero no es así, o lo es a medias. El "problema cubano" tiene su explicación en la política, en la historia, no en la ontología, y la cámara, aunque nos haga señales como



una sibila muda, aunque nos muestre a viejos parapléjicos y herrumbrosos carteles revolucionarios, se identifica no pocas veces con la música dulzona –¿acaso no somos un país musical?– que acompaña a la cinta. Eliminada la música, el filme habría sido mejor. Nadie lo duda. Se hubiera quedado solo, el filme, con la propia mudez que trata de objetivar. Entonces pediríamos que nos muestre las grietas que la cámara no vio o se le impidió ver.

Cierto que toda poesía, en general, es hermosa, y que llega a parecerse a la tragedia cuando persevera en la verdad. Pero eso ocurre cuando la poesía no contrae deudas formales con la censura. Por supuesto que la película de Fernando Pérez quedará en la historia del cine cubano como una táctica más de burlar la censura. Incluso como una vuelta de tuerca a la caricatura de barrio con que resolvía la cinemateca cubana sus deudas con la realidad. Nadie lo duda. Pero también quedará como muestra de la indefensión del arte frente a la política, de un minimalismo puesto a prueba por el maximalismo de una profunda grieta histórica.

[Suite Habana](#)  
Rolando Sánchez Mejías

[SUMARIO](#)

## SUMARIO

# La ofuscada escritura de Marqués

## LORENZO GARCIA VEGA<sup>19</sup>

**Cabezas,  
Premio UNEAC, 2001  
Pedro Marqués de Armas  
51 pp.**

Por e-mail me estoy cartearando con quien, dándole vueltas a un libro que versará sobre el suicidio, acaba de llegar a Grosetto, cerca de Florencia. Al principio, antes de que mi interlocutor llegara a Grosetto, este emaileo se sostuvo, por un lado, teniéndome a mí en un playa albina, y por el otro lado teniendo a Pedro en un Ciber desde el mismísimo medio de Munich.

Así que hablamos (o, si se quiere, emaileamos) sobre ese suicidio que está obsediendo a Pedro hasta el punto de llevarlo a ese abismo que, cuando se está frente a él, sin mirar para otro lado, acaba siempre por conducir a la escritura de un libro. Pues se trata, sin duda, de una obsesión tomada en serio, y esto por quien, además de ser un médico, es un poeta.

Pedro Luis Marqués de Armas, nacido en La Habana, en 1965, es constructor en 1993 de unos "altos manicomios", y ahora autor (un autor que, según señala Gerardo Fernández Fe, tiene "Sequedad de monje que ha envejecido: áspero, preciso") de unas alucinantes Cabezas, texto digno del mayor elogio. Un autor al que, entonces, el suicidio lo está llevando a escribir un libro, y un corresponsal que, desde Munich, me ha sabido ir informando sobre esa diferencia sexual ante la muerte, consistente en que los hombres se han ahorcado, y las mujeres se daban candela, o también sobre el "emperramiento" que ha podido posesionarse de los suicidas, antes de dar el paso hacia el más allá.

Pero ¿por qué comienzo esta nota sobre un libro como Cabezas, libro que martillea sobre la palabra, con éstas, inquietantes, conversaciones email sobre el tema del suicido? La respuesta es simple y es, además, una de las tantas cosas que me vinculan a Marqués: se trata –y esto es lo único que me puede llevar a sentirme afín con un poeta– que nuestro escribano ya no es un fabricante de poemas para ser antologados (pues, ¿se quiere cosa más insoportable que un poema que ya brilla, desde su nacimiento, con ese bombillito de color que lo hace ser antologable?), sino de un alguien que se mete por la poesía (una poesía, ¡iqué maravilla!, que ya no es objeto de beatería) con la misma aspereza que quien se pone a indagar sobre la mecánica que ha podido llevar a un ahorcado a viajar al paraíso.

Es que, antes que nada el Marqués que tiene sequedad de monje, y se ha ido para Grosetto para meditar sobre el suicidio, es miembro de ese proyecto de escritura que fue la revista *Diáspora(s)*, y cuyos componentes, últimamente, aparecieron en una antología, "Memorias de la clase muerta", donde, ¡por fin!, no hay colección de poemas

recitables y bonitillos, sino un como rebumbio de ingenieros que no son ingenieros, pero que llevados por su alucinación, en un paisaje que ya no se sabe lo que pueda ser (si no es que se trate de un paisaje de suicidas), tratan de llevar a cabo el extraño, paradójico proyecto de deconstruir lo que ya sólo son ruinas, y ruinas desde donde saltan chinos espectrales (¿qué hacen estos chinos?) y, esto, con la minucia delirante de quienes, hasta pudieran dedicarse a una labor tan peregrina como sería, por ejemplo, el ponerse a investigar, con microscopio, una posible devastación que estuviese amenazando al viejo Hotel San Luis, en la calle Belascoaín de La Habana.

¡Deconstruir lo que ya sólo son ruinas! Pero ¿es sólo esta paradoja? No, hay otras más tremendas que... pero ¿cómo podré decirlo? Paradojas que consisten en tratar un paisaje que, al no haber sido nunca real del todo, se lo empieza a deconstruir con piezas chinas, o eslavas, o de la Europa central, o hasta con el espectral bigote de Nietzsche estampado sobre la Engadina, pero traducido en el pueblo de Nueva Paz.. Pero ¿cómo puede ser esto?

Por lo pronto, lo que primero empieza a resaltar en este investigador del suicidio que es Pedro Marqués, es su manera de estar dentro de lo oscuro. ¿Estar dentro de lo oscuro? Efectivamente, este Pedro investigador que ya hemos visto que ha sido clasificado como aquel que tiene "sequedad de monje", al igual que sus compañeros del proyecto de la Diáspora, bien puede ser definido como perteneciente a una categoría de hombres de letras a quienes se le ha oscurecido la nacionalidad. Pero ¿se les ha oscurecido, de verdad, a Pedro y a sus compañeros de la Diáspora, esa cosa sacrosanta que hasta ahora ha sido la nacionalidad?

Bien, veremos si puedo explicar, con un ejemplo, ese endemoniado oscurecimiento que parece recubrir a Pedro. Un ejemplo que consistirá en lo siguiente: imaginemos a un hombre (un hombre que ya, actualmente, será un anciano de 76 años), que en una noche del 1965 en que nació Pedro, estuviese en un pueblo cubano (o sea, podríamos decir en esa Nueva Paz, con bigote de Nietzsche, que acabamos de mencionar), metido en un inundo barracón de "trabajadores voluntarios", y metido también en un amanecer en que estuviera oyendo el espantoso ruido de hierros viejos procedente de un destartalado (en aquel no-paisaje todo estaba destartalado) tren que por aquel momento estuviera pasando.

¿Qué referentes, en aquella desolación de hierros viejos tendría el que ahora es un viejo de 76 años para, en aquel momento en que acababa de nacer el poeta Pedro Marqués, poder remendar aquel paisaje, que se venía abajo, con lo que pudiera parecerse a una estructura? Pues bien, es seguro que el viejo, que en aquel momento era un hombre de 30 y pico de años, si es que era un hombre de letras, le echó mano, para el remiendo, a piezas que, aunque todavía tenían una carga reminiscente (recuerdos de aquel Júrame que había cantado Mujica, o sentimientos cargados de aquella honda tristeza –como música de danzón–, reaccionaria, de que habló el poeta mexicano López Velarde), no dejaban, inmediatamente, de disolverse entre las manos, tal como si se tratase de un humito ectoplasmático, imposible de agarrar por mucho tiempo. Un viejo, el viejo de nuestro ejemplo, añadamos, en un amanecer donde, además de tener que soportar el pesadillesco ruido de hierros viejos del tren destartalado, también tenía que soportar el grito de un híbrido (¿no sería –pues ya en aquel tiempo todo era una pesadillesca traducción de los "hermanos países socialistas"–, nada menos, que el grito de un chino traducido?) que, golpeando con un machete viejo las oxidadas planchas de zinc del puerco albergue, gritaba con la alucinante voz de un idiota que a la vez estuviera loco: ¡De pie!

Pues bien, para finalizar con el ejemplo que hemos puesto, Marqués no estuvo en aquel amanecer que ya no era amanecer, sino traducción de una horrible película soviética, pero cuando llegó a la edad de consagrarse al "trabajo voluntario", para oír el grito del chino loco, ya ni siquiera pudo, como el viejo que ya actualmente cuenta con 76 años, agarrarse a piezas que se le disolvían en las manos. ¡Ni eso! Ya Pedro no

podía contar con la honda, como danzón (un danzón cursilón, sí, pero un danzón), tristeza reaccionaria de que habló López Velarde, y esto por la sencilla razón de que los hombres de la generación de Pedro ya no contaban ni siquiera con un referente ectoplasmático (y, recuerdo sobre esto, como a mi hija, coetánea de la generación de la Diáspora, cuando pude llegar a verla, después de años en que no se le permitió la salida, no sólo no sabía de referentes ectoplasmáticos, sino que no sabía, cuando se le habló de un bombón, qué era lo que podía ser un bombón).

Y, ¿qué más pudiéramos decir sobre este trozo de indagación en la poesía que es el texto, Cabezas, de Pedro Marqués? Pues más, mucho más; pero sólo he querido detenerme en el oscuro contexto que rodea al poeta de "sequedad de monje", al poeta que no teme, según nos dice, tirarse, ¡cataplún!, por un pedestal de yesca.

[La ofuscada escritura de Marqués](#)  
LORENZO GARCIA VEGA

[SUMARIO](#)

## De los autores



<sup>0</sup> **Pia McHabana.** (La Habana, 1959). Cronista crónica. Resiste en La Habana

<sup>1</sup> **José Kozer.** (La Habana, 1940). Poeta. Ha publicado, entre otros: *Padres y otras profesiones* (1972), *De Chepén a La Habana* (1973), *Este judío de números y letras* (1975), *Jarrón de las abreviaturas* (1980), *Bajo este cien* (1983), *El carrillón de los muertos* (1987), *De donde oscilan los seres en sus proporciones* (1990), *Prójimos*, *Intimates* (1990), *Trazas del lirondo* (1993), *et mutabile* (1995), *AAA1144* (1997), *La maquinaria ilimitada* (1998), *Farándula* (1999). Reside en Miami.

<sup>2</sup> **Iván Klima.** Escritor checo contemporáneo.

<sup>3</sup> **José Aníbal Campos.** Germanista, traductor, editor y ensayista. Ha traducido a: Ingeborg Bachmann, Georg Trakl, Christoph Hein, y Uwe Timm, entre otros. Reside en Madrid.

<sup>4</sup> **Carlos Alberto Aguilera.** (La Habana, 1970). Poeta, escritor y ensayista. Miembro del Proyecto de Escritura Alternativa *Diáspora(s)*, y co-director de la revista de igual nombre. 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 Alemania.

<sup>5</sup> **Rogelio Saunders.** (La Habana, 1963). Poeta, escritor, y traductor. En narrativa: *Algo tan mezquino* (1993), y *La cinta sin fin*. En poesía: *Polihymnia* (1996) y *Observaciones* (1999). Miembro del Proyecto de Escritura Alternativa *Diáspora(s)* fundado en La Habana en 1993. Reside en Barcelona

<sup>6</sup> **Alain Touraine.** (1925). Sociólogo. Director de estudios en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales. Ha publicado: *Sociología de la acción* (1965), *La sociedad posindustrial* (1969), *El regreso del actor* (1984), *Crítica de la modernidad* (1992) *¿Qué es la democracia?* (1994)

<sup>6</sup> **Alain Touraine.** (1925). Sociólogo. Director de estudios en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales. Ha publicado: *Sociología de la acción* (1965), *La sociedad posindustrial* (1969), *El regreso del actor* (1984), *Crítica de la modernidad* (1992) *¿Qué es la democracia?* (1994)

---

<sup>7</sup> **Ángel Santiesteban-Prats.** La Habana, 1966. Escritor. Premio César Galeano (1999). Finalista en 1992 del Premio Casa de las Américas. Obra publicada: *Sueño de un día de verano* (Premio UNEAC 1995, cuento) *Los hijos que nadie quiso* (Premio Alejo Carpentier 2001, cuento). Obra inédita: *El verano en que Dios dormía* (novela) y *Dichosos los que lloran* (relatos).

<sup>8</sup> **Lorenzo García Vega.** (Matanzas, 1926). Director de la revista *Újule*, y miembro del consejo de redacción de la revista *Escandalar*. Premio Nacional de Literatura en 1952. Ha publicado, entre otros: *Los años de Orígenes* (1979), *Poemas para penúltima vez* (1991), *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas* (1993), *Vilis* (1996). Reside en Miami.

<sup>8</sup> **Lorenzo García Vega.** (Matanzas, 1926). Director de la revista *Újule*, y miembro del consejo de redacción de la revista *Escandalar*. Premio Nacional de Literatura en 1952. Ha publicado, entre otros: *Los años de Orígenes* (1979), *Poemas para penúltima vez* (1991), *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas* (1993), *Vilis* (1996). Reside en Miami.

<sup>9</sup> **Carlos Alberto Aguilera.** (La Habana, 1970). Poeta, escritor y ensayista. Miembro del Proyecto de Escritura Alternativa *Diáspora(s)*, y co-director de la revista de igual nombre. 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 Alemania.

<sup>10</sup> **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.

<sup>11</sup> **Rogelio Saunders.** (La Habana, 1963). Poeta, escritor, y traductor. En narrativa: *Algo tan mezquino* (1993), y *La cinta sin fin*. En poesía: *Polihymnia* (1996) y *Observaciones* (1999). Miembro del Proyecto de Escritura Alternativa *Diáspora(s)* fundado en La Habana en 1993. Reside en Barcelona

<sup>12</sup> **Peter Sloterdijk.** Filósofo alemán, nacido en 1947. Autor de *Crítica de la razón cínica* (1983), *Árbol Mágico: el nacimiento del psicoanálisis en 1875* (1986) y *En el mismo barco: ensayos sobre hiperpolítica* (1994).

<sup>13</sup> **Pedro Marqués de Armas.** La Habana, 1965. Poeta, ensayista y escritor. Miembro del Proyecto de Escritura Alternativa *Diáspora(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.

<sup>14</sup> **Francisco Morán Lull.** La Habana, 1952. Poeta, crítico e investigador literario. Ha publicado en ensayo *Casal à Rebours*, en poesía, *Ecce Homo*. Fundador y director de la revista electrónica *La Habana Elegante* ([www.habanaelegante.com](http://www.habanaelegante.com)) Reside en USA.

<sup>15</sup> **Ramón Díaz-Marzo.** (La Habana, 1952). Escritor, y periodista independiente. Sus textos han sido publicado en los últimos cinco años en [www.cubanet.org](http://www.cubanet.org). Reside en La Habana.

<sup>16</sup> **Vladimir Nabokov.** (1899-1977) Autor de *Lolita*, *Pálido Fuego*, *Risa en la oscuridad*, *La Veneziana*.

<sup>17</sup> **Hans Magnus Ezenberger.** (Baviera, 1929) Poeta, ensayista, y dramaturgo. Ha publicado una extensa obra: *Detalles*; *Migajas políticas*; *Política y delito* (Ensayo). *Poesías para los que no leen poesías*; *El hundimiento del Titanic* (poesía). El filántropo (Teatro).

---

<sup>18</sup> **Rolando Sánchez Mejías**. (Holguín, 1959). Escritor y poeta. Obra de ficción: *Cinco piezas narrativas* (Extramuros, Cuba, 1993), *Escrituras* (Letras Cubanas, Cuba, 1994), *Historias de Olmos* (Siruela, España, 2001). Obra poética: *Derivas I* (Letras Cubanas, Cuba, 1994), *Cálculo de lindes* (Aldus, México, 2000), y la antología de poesía *Mapa imaginario* (1995). Co-director de la revista *Diáspora(s)*. Vive exiliado en Barcelona.

<sup>19</sup> **Lorenzo García Vega**. (Matanzas, 1926). Director de la revista *Újule*, y miembro del consejo de redacción de la revista *Escandalar*. Premio Nacional de Literatura en 1952. Ha publicado, entre otros: *Los años de Orígenes* (1979), *Poemas para penúltima vez* (1991), *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas* (1993), *Vilis* (1996). Reside en Miami.

<sup>19</sup> ~~Cacharrear otra vez~~