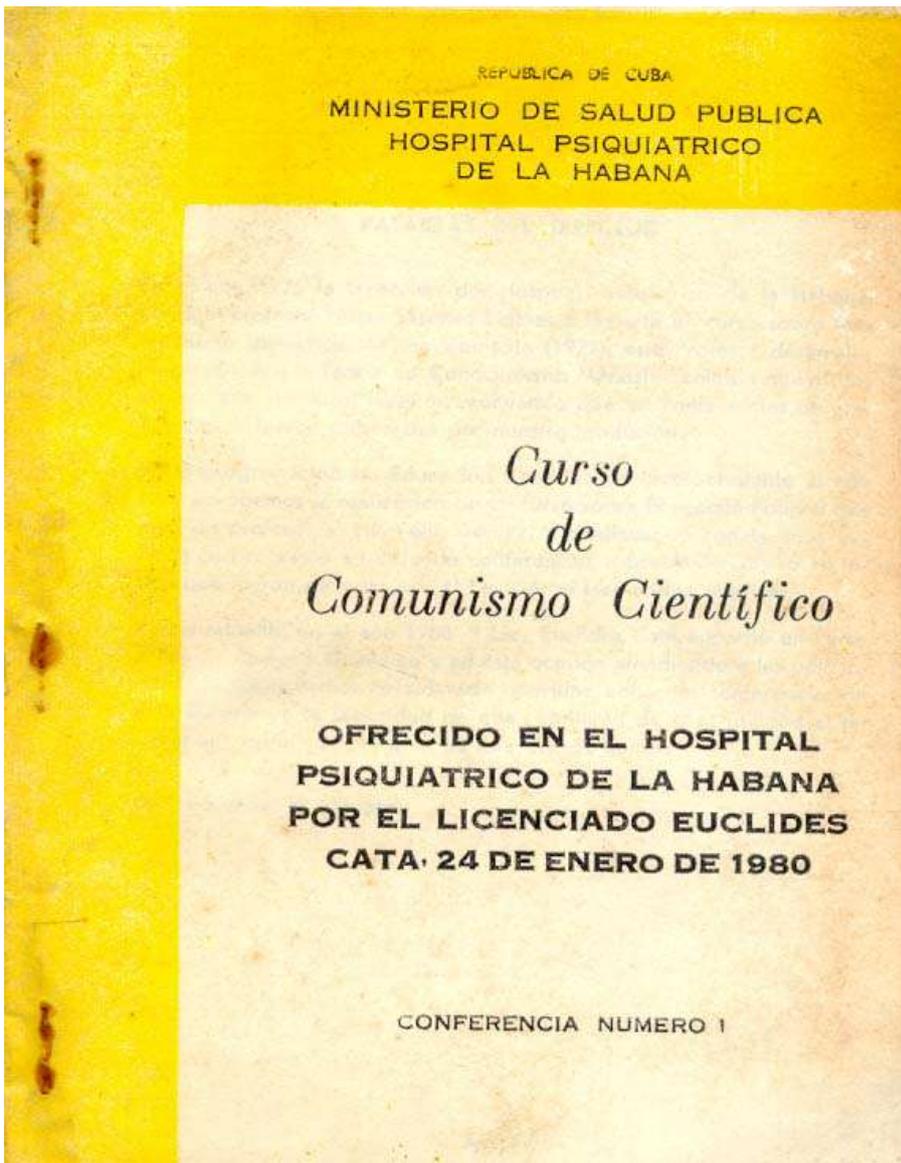


expediente 2 *septiembre-octubre*

Cacharro (s)

Yo otra patria espero, la de mi locura.



Mi Patria es la irrealidad.

**Cacharro(s), expediente 2, septiembre-octubre 2003
La Habana.**

**A la memoria del poeta Luis Marimón y del cineasta Nicolás Guillén Landrián.
A todos los escritores y artistas que por expresar sus ideas han sufrido
persecución o prisión en cualquier parte del mundo.**

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

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)

Presentación:

Versos de José Kozer y Reinaldo Arenas.

Portada del folleto "Curso de Comunismo Científico", Ministerio de Salud Pública, La Habana 1980.

Agradecimientos:

Anita Jiménez, Carlos Alberto Aguilera, Rogelio Saunders, Carlos M. Luis, Yanira Marimón, Francisco Morán, Fernando Savater, Álvaro Modigliani, Jacobo Machover, Revista *Autodafé*, 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

jaad1966@yahoo.es

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

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

[Núcleos II, Carlos M. Luis](#)

[Inmovimiento, Samuel Beckett](#)

[Cinco relatos inéditos, Ernesto Santana](#)

[Matadero, Carlos A. Aguilera](#)

[Sobre la obligación de sonreír en los campos de trabajo chinos, Gao Er Tai](#)

[La esperanza del fin, Pia McHabana](#)

[El fin de la esperanza, Juan Hermanos](#)

[La religión de la memoria, Jacobo Machover](#)

["Flores de éter" o la nacionalidad etér\(eo\)-sexual de Julián del Casal, \(II parte\), Francisco Morán](#)

[Pródromo, Pia McHabana](#)

[Poemas inéditos, Luis Marimón](#)

[Noticia de Rolando, Pia McHabana](#)

[Historias de Olmos, Rolando Sánchez Meñías](#)

[La Pinga del libertador, Ricardo Palma](#)

[La persecución del ideal, Isaiah Berlin](#)

[Catalepsia, Edwin Reyes Zamora](#)

[Patria y globalización, Peter Sloterdijk](#)

[Los ídolos de la tribu, Fernando Savater](#)

[Ligereza en la pasarela, Duanel Díaz](#)

[La sombra de las palabras \(o la cáscara de la manzana\), Adriana Normand](#)

[De los autores](#)

[Recibir Bullet-in](#)
[¡NUEVO!](#)

SUMARIO

Núcleos II

Carlos M. Luis¹

-1-

Máscaras enfrentan hombre invisible.

Voz:

Máscaras nacen dentro de los espejos

Y sucede entonces que:

Osamentas y otras muecas completan cuadro donde máscaras quedan como indicio de un pasado y el pasado deposita en el río sus excrementos.

-2-

Acto Primero:

Personaje contempla pedazo de carroña

Acto Segundo:

Aparecen fantasmas (como son invisibles sólo se escuchan sus aullidos)

Acto Tercero:

Entran en el escenario unos perros que comienzan a ladrar.

Acto Cuarto:

Sale autor al escenario y dice: "*En esto consiste la lógica de la obra*"

Telón.

-3-

Es de sobra conocido que durante los sueños perdemos nuestro sentido de dirección.

Esta explicación, de por sí suficiente, nos llevaría hacernos las siguientes preguntas:

¿Qué le sucede a las cosas cuando las olvidamos?

¿Qué tiene que ver esto con los sueños?

Conclusión:

La materia de los sueños no se pierde cuando estamos despiertos.

O sea, que una parte de nuestro cuerpo se confunde con la otra parte de nuestros sueños y que ambas partes, separadas, se buscan por toda la eternidad.

-4-

Circo donde todos llevamos sombreros.

Sombreros caen al suelo. Público desaparece.

Me recuerda sueño:

Habitación muy oscura. Encaramados en unos grandes muebles una tribu de indios amenaza con matarnos a mi madre y a mí. Mi madre se detiene en el umbral de una puerta y yo le grito que huya porque los indios podrían flecharla.

Para interpretar el sueño tendría que encontrar sombrero en medio de la oscuridad.

Luz. Público que llenaba la carpa aplaude frenéticamente.

-5-

Mi dios excrementa otros dioses

Y moscas salen de sus narices

¿A quién escoger?

-6-

¿Cómo nos escapamos?

Por los orificios de los viejos.

Tendremos que apurarnos antes de que se cierren.

-7-

Insectos cuando pasan dibujan mi rostro.

Lluvia lo borra.

Me libero de tener que decir que sí.

-8-

Detrás de cortinaje: muñeco hace guiños.

Corremos y soñamos.

Regresamos y muñeco nos espera.

¿Cómo comunicarnos con él?

-9-

Un hueco.

Otro.

Encaramados unos sobre los otros.

Espacio queda vacío.

A lo lejos: serpiente.

Exclamación:

¡Todos somos huecos!

-10-

Blanco sobre blanco.

Miro: no encuentro nada.

Ante blanco: razón sin palabras.

Y en ese silencio la muerte pariendo.

-11-

Personaje con cajitas.

Adentro: signos de interrogación.

Música de otro espacio.

Personaje sin cajitas.

La realidad se repite.

-12-

Dentro de cada espejo las miradas no saben hacia dónde ir.

-13-

Las manos.

Los espacios.

En el espacio de la mano

Que caiga el telón.

Detrás, todos sin manos.

-14-

Residuos de lo que somos o no somos.

Aparece personaje desnudo

Dice:

¡Ah sí! Las cartas, las rosas, el juguete, los números...

Otro personaje surge

Dice:

¡Mire usted qué cosa!

Autor:

Debo repetir este acto.

-15-

Al fin hemos llegado

Sin saber cómo

A este espacio saturado

De alambres que rodean el aire

A las formas que definen cada paso

A la caída en.....

En los restos y detritus

De las palabras que nos hacen perder el tiempo.

-16-

¡Vaya qué laberinto!

Pero, ¿dónde estás?

Encuentro:

Sombras partidas en pequeños pedazos.

Ahora comprendo:

Mi mirada la pertenece al otro.

-17-

Salieron ¿o entraron? Nadie se puso de acuerdo sobre este hecho.

Portavoz 1.- Seguimos esperando.

Portavoz 2.- Seguimos esperando.

Portavoz 3.- Seguimos esperando.

Después ocurrieron los siguientes acontecimientos:

Pasa gato/señora cae al suelo/auto desvencijado/carbones en los bolsillos/pedazos de papel con mensajes/botellas vacías.

Otro escenario:

Portavoz 1.- La situación continúa siendo la misma.

Portavoz 2.- La situación continúa siendo la misma.

Portavoz 3.- La situación ha cambiado.

Esto provocó varios trastornos. En orden de importancia:

Explosión.

Huída.

Aparición.

Ruidos.

Lo que sucedió después nadie pudo recordarlo claramente pero alguien creyó haber visto a... (al punto de decirlo lo olvidó)

Lo que trajo por consecuencia que los portavoces exclamaran a voz en cuello y al unísono:

¡TODO ESTÁ HECHO/ALGO ESTÁ POR HACER/NO HAY NADA QUE HACER!

-18-

Obra puede tener las siguientes variantes:

Entran dos personajes (mal vestidos) en una estación de trenes o de ómnibus. Toman asiento uno al lado del otro. Ambos se dirigen la palabra.

Primera conversación posible: sobre la demora de los trenes o de los ómnibus.

Segunda conversación posible (esta vez algo más extensa): discuten sobre la carestía de la vida.

Tercera conversación posible (en alta voz): Quien de los dos puede aguantar la eyaculación durante más tiempo.

De acuerdo con las tres conversaciones el escenario puede tener distintas variantes:

1.- Personajes entran con periódicos bajo el brazo y comienzan a leerlos en alta voz.

2.- Personajes cesan de leer prestándole atención a cada una de las conversaciones.

3.- Personajes, de pie, comienzan a golpearse con furia.

Aquí podría concluir la obra. Sin embargo, tanto el autor como el lector tienen la opción de continuarla en cualquier forma que estime conveniente.

-19-

issssssssssilencio!

Celesta + violín = sonidos

¿cómo entró?

Por la puerta invisible

¿Quién?

El Pierrot Lunar.

-20-

Latidos de lo oscuro

Alrededor: una mirada

¡Te encontré! ¡Te encontré!

¿Dónde?

En la Capilla de Rotchko.

-21-

John Cage

Juan Enjaulado

En la otra parte

¿Silencio?

No: su música.

-22-

Ir

Detrás

Alguien nos dice: ¡escuche!

Algunas letras se olvidaron.

-23-

De qué

Y por qué

Pues ahora

Que nunca fue

Un traspies

Digo:

iiiBeckett!!!! ¡No somos nada!

-24-

Paisaje. Rastros de cosas.

Altoparlante: Siento una voz que me dice...

Multitud: ¡Ahí está el detalle!

Individuo 1.- (en voz baja): Contra viento y marea

Individuo 2.- (voz aún más baja): No estamos en nada

Altoparlante: La muerte en bicicleta

Multitud: Hay que vivir el momento feliz...

Individuo 1.- (rascándose todo el cuerpo): A la una, a las dos y a las tres

Individuo 2.- (rociando el piso con su orina): Cachín, cachán, y cachumba

Hay cambios en el paisaje. Aparecen árboles enanos.

Altoparlante: La cosa está que arde

Multitud: ¿Y para qué hemos venido aquí?

Individuo 1.- Aquí lo que no hay es que morir

Individuo 2.- ¡Cállense la boca y déjenos morir!

El paisaje se torna como una sombra en forma de ameba

Altoparlante: Ni pitos ni flautas

Multitud: Sin camino no podemos huir

Individuo 1.- ¡De esta obra no sale nadie!

Individuo 2.- Mejor irnos con nuestra música a otra parte.

Núcleos II
Carlos M. Luis

SUMARIO

Inmovimiento

Samuel Beckett²

Versión inédita del poeta, escritor y ensayista Rogelio Saunders, cedida a *Cacharro(s)*

Nota del Traductor: *Agradezco la ayuda inestimable de Susanne Lange en la interpretación de este texto. (Sabadell, 5. 8. 2001).*

1

Una noche sentado a la mesa la cabeza entre las manos vio cómo se levantaba y se iba. Una noche o un día. Porque cuando su luz se extinguió no se quedó en la oscuridad. Cierta luz advino desde la alta única ventana. Bajo ella aún el taburete donde hasta que quiso o pudo se subió para mirar el cielo. Que no se estirara para mirar lo que había debajo se debía tal vez a que la ventana no estaba hecha para abrir o porque no podía o no quería abrirla. Tal vez sabía demasiado bien lo que había debajo y no quería volver a verlo. Así que estaría simplemente allí sobre la tierra y miraría a través del panel nublado el cielo sin nubes. Su tenue luz inmutable como ninguna que pudiera recordar de los días y noches en que el día seguía sin pausa a la noche y la noche al día. Esa luz exterior entonces cuando la suya se extinguió se convirtió en la única hasta que a su vez se extinguió y lo dejó en la oscuridad. Hasta que se extinguió.

Una noche o un día entonces sentado a la mesa la cabeza entre las manos vio cómo se levantaba y se iba. Primero se levantaba y se aferraba a la mesa. Luego se sentaba otra vez. Luego se levantaba y se aferraba otra vez a la mesa. Entonces se iba. Comenzaba a irse. Con inadvertidos pies comenzaba a irse. Tan lentamente que sólo el cambio de lugar para denotar que se iba. Como cuando desaparecía sólo para reaparecer en otro lugar más tarde. Entonces desaparecía sólo para reaparecer otra vez más tarde en otro lugar de nuevo. Así una y otra vez desaparecía otra vez sólo para reaparecer de nuevo en otro lugar de nuevo. Otro lugar en lugar del sitio donde se sentaba a la mesa la cabeza entre las manos. El mismo lugar y la misma mesa en que por ejemplo murió y lo abandonó Darly. En que otros también a su vez desde entonces y antes. En que otros lo harían también a su vez y lo abandonarían hasta que él a su vez. La cabeza entre las manos a medias esperando que cuando desapareciera de nuevo no reapareciera otra vez y a medias temiendo que no lo haría. O simplemente preguntándose. O simplemente esperando. Esperando para ver si lo haría o no. Si lo dejaría o no solo de nuevo esperando por siempre de espaldas a dondequiera que fue. El mismo sombrero y abrigo nada de nuevo.

Visto de antaño cuando recorría los caminos. Los caminos del campo. Ahora como alguien en un lugar extraño buscando la salida. En la oscuridad. En un lugar extraño buscando a ciegas la salida en la oscuridad del día o de la noche. Una salida. Hacia los caminos. Los caminos del campo.

Un reloj a lo lejos daba las horas y las medias. El mismo que cuando Darly entre otros murió y lo abandonó. Las campanadas ahora claras como si se las llevara el viento ahora tenues en el aire inmóvil. Gritos a los lejos ahora tenues ahora claros. La cabeza entre las manos a medias esperando que cuando diera la hora no diera la media y a medias temiendo que no lo haría. Igualmente cuando daba la media. Igualmente cuando los gritos cesaban un

momento. O simplemente preguntándose. O simplemente esperando. Esperando para oír.

Hubo una época en que levantaba a veces la cabeza lo suficiente para verse las manos. Lo que podía de verse de ellas. Una yacía en la mesa y sobre ella la otra. Inmóviles después de todo lo que hicieron. Levantar su pretérita cabeza para mirar sus manos pretéritas. Luego volver a apoyarla en ellas para que también descansara. Después de todo lo que hizo.

El mismo lugar que cuando se iba día tras día por los caminos. Los caminos del campo. Al que volvía noche tras noche. Paseado de pared a pared en lo oscuro. En la entonces fugaz oscuridad de la noche. Ahora como un extraño al que se veía levantarse e irse. Desaparecer y reaparecer en otro lugar de nuevo. O en el mismo. Nada que demostrase que no era el mismo. Ninguna pared desde la cual o hacia. Ninguna mesa a la que regresar o desde la que partir. En el mismo lugar paseado de pared a pared como si todos los lugares fueran el mismo. O en otro. Nada que demostrase que no era otro. Donde nunca. Levantarse e irse en el mismo lugar como siempre. Desaparecer y reaparecer en otro donde nunca. Nada sino las campanadas. Los gritos. Los mismos de siempre.

Hasta que tantas campanadas y gritos desde que lo vieron la última vez que tal vez no volvería a ser visto. Y luego tantos gritos desde que las campanadas se oyeron por última vez que tal vez no volverían a ser oídas. Y luego tal silencio desde que se oyeron los gritos por última vez que tal vez no volverían a ser oídos. Quizá de este modo el fin. A menos que no fuera un simple hiato. Entonces todo como antes. Las campanadas y los gritos como antes y él como antes ahora allí ahora ido ahora allí de nuevo ahora de nuevo ido. Luego otra vez el hiato. Luego todo como antes de nuevo. Y así una y otra vez. Y la paciencia hasta el único verdadero final del tiempo y el dolor y el ser y el segundo ser él mismo.

2

Como uno en sus cabales afuera de nuevo al fin no sabía cómo no llevaba mucho tiempo afuera de nuevo cuando comenzó a preguntarse si estaba en sus cabales. Porque ¿podría decirse razonablemente de uno que no estuviera en sus cabales que se preguntaría si estaba en sus cabales y convocaría lo que es más lo que le quedaba de razón sobre esta perplejidad del modo en que se diría que debería hacerlo si pudiera decirse en absoluto? Fue por tanto a guisa de un ser más o menos razonable que emergió al fin no sabía cómo en el mundo exterior y no había estado allí más de seis o siete horas por el reloj cuando no pudo sino comenzar a preguntarse si estaba en sus cabales. Por el mismo reloj cuyas campanadas eran aquellas oídas innumeradas veces en su confinamiento cuando daba las horas y las medias y así en cierto modo al principio una fuente de seguridad hasta que finalmente una de alarma al no ser más claras ahora que cuando en principio las asordinaban las cuatro paredes. Entonces buscó ayuda en la imagen de alguien que corría hacia el oeste a la caída del sol buscando una vista mejor de Venus pero no la encontró. Del único sonido distinto de los gritos que animaba su soledad cuando ido en sufrimiento se sentaba a la mesa la cabeza entre las manos lo mismo era cierto. De su paradero es decir el de los gritos y las campanadas lo mismo era cierto es decir no podía determinarse más ahora que entonces cuando era simplemente natural. Poniendo en ello todo lo que le quedaba de razón buscó ayuda en la idea de que su memoria del interior tal vez fallaba pero no la encontró. Aumentó su desconcierto su paso insonoro como cuando pisaba descalzo el suelo. Así que todo oídos de mal en peor hasta que al fin cesó si no de oír sí de escuchar y se puso a mirar alrededor. Resultó finalmente que estaba en un campo de hierba que avanzaba un trecho al menos para explicar sus pasos y que un poco más tarde parecía recuperarlo para aumentar

su desconcierto. Porque no podía recordar ningún campo de hierba desde cuyo centro mismo no pudiera descubrirse un límite de alguna clase sino siempre en un sector u otro algún término a la vista como una valla u otra forma de linde desde el que regresar. Ni al mirar más de cerca para empeorar las cosas se trataba de la corta hierba verde que parecía recordar comida por rebaños y manadas sino que era larga y de un color gris claro que tendía aquí y allá al blanco. Entonces buscó ayuda en la idea de que su memoria del exterior tal vez fallaba pero no la encontró. Así que todo ojos de mal en peor hasta que al fin cesó si no de ver sí de mirar (a su alrededor o más cerca) y se puso a pensar. Con tal fin a falta de una piedra donde sentarse como Walther y cruzar las piernas lo mejor que podía hacer era pararse en seco y quedarse inmóvil lo que luego de un instante de vacilación hizo y por supuesto hundir la cabeza como alguien en meditación profunda lo que luego de otro instante de vacilación también hizo. Pero cansado pronto de hurgar en vano en esos restos caminó a través de la alta hierba grisácea resignado a no saber dónde estaba ni cómo había llegado allí ni a dónde iba ni cómo regresar al lugar de dónde no sabía cómo había venido. Así en marcha sin saber y sin final a la vista. Sin saber y lo que es más sin querer saber ni sin duda alguna ningún deseo de ninguna clase ni por tanto ningún dolor salvo que hubiera querido que cesaran para bien las campanadas y los gritos y lamentaba que no lo hicieran. Las campanadas ahora tenues ahora claras como si se las llevara el viento pero ningún soplo y los gritos ahora tenues ahora claros.

3

Así en marcha hasta detenerse cuando a sus oídos desde lo profundo oh cómo y ahí una palabra que no pudo descifrar fue a concluir donde nunca hasta entonces. Descansar entonces antes de otra vez desde tan poco hasta tanto que tal vez nunca de nuevo y entonces otra vez tenue desde lo profundo oh cómo y ahí de nuevo esa palabra perdida fue a concluir donde nunca hasta entonces. De cualquier modo fuera lo que fuese acabar etc no estaba ya allí doblegado y a sus oídos tenue desde lo profundo una y otra vez oh cómo algo etc no había llegado ya por lo que veía a donde nunca hasta entonces? Porque cómo podía siquiera alguien así habiéndose encontrado en un lugar como ése no estremecerse de hallarse allí de nuevo lo cual no había hecho ni se hubo estremecido buscar ayuda en vano en la supuesta idea de que si había salido de allí de algún modo entonces podría volver a salir de nuevo de algún modo lo que tampoco hizo. Allí pues todo ese tiempo donde nunca hasta entonces y por lejos que pudiera mirar en todas direcciones cuando levantaba la cabeza y abría los ojos ningún peligro o esperanza como sí hubiera sido el caso si hubiera podido salir. Iba ahora a apresurarse sin importarle si en esta dirección o en aquella o bien por otra parte a no moverse más según el caso es decir si la palabra perdida fuese una que advirtiese tal como desdichado o dañado por ejemplo entonces desde luego a pesar de todo lo uno y en caso contrario entonces desde luego lo otro es decir no moverse más. Así y aún más la barahúnda en su mente supuesta hasta que nada desde lo profundo sino sólo cada vez más tenue oh acabar. No importa cómo no importa dónde. Tiempo y dolor y ser supuesto. Oh que todo acabe.

Inmovimiento
Samuel Beckett

SUMARIO

SUMARIO

Cinco relatos inéditos

Ernesto Santana ³

ALARMA AÉREA

Amaneció hace una hora y aún no he podido dormir porque la sirena, que empezó a sonar desde ayer por la tarde, no se ha callado ni un momento.

—¿De qué sirena hablas? —me preguntas mirándome con tu aburrida suspicacia— Llovió un poco, eso sí.

—¡Claro que llovió! —exclamo yo soltando el aire igual que un buzo al regresar a la superficie, y añado, aunque sé que no servirá de mucho—: Y ahora sigue lloviznando. Pero yo te hablo de *esa sirena* que no ha parado en toda la noche.

—Habrá sido una pesadilla —y pones esa mezquina sonrisa a medias que los que se consideran cuerdos usan con los locos familiares—. O quién sabe si todavía no te has despertado.

—Cállate un momento, por favor. Escucha bien. ¿No la oyes?

—Claro que la oigo —te encoges de hombros y extiendes tu mano como si fueras a ponerla sobre mi cabeza—. ¡Si ahora mismo ha empezado a sonar!

Aunque ya no te digo nada más, de todas maneras busco en tus ojos una chispa de esa demencia que te hace comenzar a oír la tortura de la maldita sirena justamente cuando se ha callado.

THUGHS

*Forgive me mother earth,
I don't wanna hurt you*

Habían salido los cuatro al escenario oscuro, habían tomado sus instrumentos en la penumbra y, cuando se hubo encendido la luz, vimos que estaban totalmente pintarrajeados de negro, vestidos de negro y tenían ojos sombríos. La voz de Otto era poderosa y fría, incluso feroz.

—¿Cómo se llaman? —le grité al oído a Cecilia, que empezaba a contorsionarse junto a mí.

—¡Los *Thughs!* —chilló ella sobre los pesados acordes de la guitarra acompañante.

Miré a los Caballeros de la Dama Negra y vi que sobre ellos caían pedazos de estuco desprendidos del techo por las rabiosas vibraciones de las bocinas. Música para Kali, la Diosa Terrible.

—Onírica de Onán —me gritó Oliverio abriéndose sitio entre Cecilia y yo y poniendo una de sus zarpas peludas en mi hombro. No entendí qué quería decir con aquellas palabras y, además, como siempre, olía mal.

Esa misma noche, Otto, que también era el guitarra líder, salió a caminar con su novia por el malecón. Un pescador hizo girar el anzuelo en lo alto y lo lanzó hacia el mar, pero era inexperto y se lo clavó en un ojo al desafortunado músico.

*Forgive me mother earth,
I just wanna hold you.*

LAS AMANTES DEL CORONEL SARAZO

No son flores en el lodo ni ángeles caídos, aunque quizás alguna llora un poco en alguna noche del turbión del verano o en alguna fría madrugada de febrero.

Y él, siempre temible, y en ocasiones terrible, resulta ser cuanto más un sátiro aburrido al que ellas, como bacantes, gustosamente despedazarían con dientes y uñas.

Se persiguen y se atraen. Nadie es culpable y nadie atestigua nada. Juegan a odiarse porque él, *viejo asqueroso*, las persigue, las fornicar, las encierra, con mayor o menor ardor, según el brillo de su estrella y de acuerdo con la fosforescencia de cada una de esas *putas de mierda*.

—No se ilusionen —le dice él a alguna que lo mira con los ojos encendidos de odio—. Pienso vivir todavía treinta años más.

—Los puercos no duran tanto —susurra ella para sí misma.

Y la vida continúa.

LOS ZAPATOS DEL TROVADOR

Se calzó un zapato y se quedó así, doblado sobre una rodilla, recordando de pronto la música de una de sus canciones de amor. Cuando eso ocurría, normalmente silbaba la melodía durante un rato sin siquiera darse cuenta. Pero ahora era presa de una pesadumbre desconocida.

—Hay algo terrible en todo esto —dijo a media voz, extendiendo una mano hacia la guitarra, que yacía en el piso, entre la butaca y una silla—. Soy un vulgar ladrón —añadió, rasgando las cuerdas con un dedo, arqueado aún y sin levantar la guitarra del suelo.

—Todos somos ratas en el mismo sembrado —replicó el hombre parado junto a él.

—Pero unos somos más ratas que otros.

—Caramba —se asombró el hombre mientras hojeaba los papeles regados sobre la mesa—, todas son canciones nuevas.

—Son las mismas de siempre —le aseguró el trovador con tono aburrido—, pero parecen nuevas.

—Y por lo visto tienes muy pocas ganas de cantar —se quejó el otro, inquieto, porque era quien organizaba aquel renombrado concierto.

—Es posible, pero ya sé lo que voy a hacer.

Y aquella noche actuó y la multitud aplaudió complacida, igual que siempre.

—Muy bien, excelente —asintió el hombre parado a su lado, sin ninguna inquietud ya.

—Realmente todas fueron canciones nuevas, pero se parecían a las otras —dijo el trovador, doblado sobre una rodilla, mientras se calzaba el otro zapato.

EL PEZ TATUADOR

Hoy he punzado metros de piel rozando la sangre que da el toque mágico a la tinta. He escrito decenas de nombres, he dibujado cien figuras y he dado mil colores que, en parte, se han de desvanecer durante algún tiempo, como esos sueños que alcanzan una turbadora nitidez y cuyo recuerdo, luego, durante el día, se torna cada vez más vago.

He andado hoy años de vida y kilómetros de muerte. Al asomar por la herida, la carne alcanza rudeza de diamante y después, buscando un letargo de carbón, abandona el ámbito de la transparencia y se abisma en la oscura trama de los huesos (por cierto, en los pájaros, esos seres que no pueden ser tatuados a causa de su emplumada piel, los huesos crecen llenos de aire). Ahora bien, mi canción preferida cuenta la historia de un hombre que perdió una pierna y se hizo con la tibia una flauta. Yo haré algo semejante. No derramaré otra gota de sangre. No heriré otra piel. No haré que mi alma siga esa interminable vía epidérmica hacia la cara oculta de la herida.

A lo lejos, parpadeando en la noche, el gran ojo tatuado en el cielo nos mira desaparecer como si fuéramos pálidos arabescos sobre la piel de las ciudades.

[Cinco relatos inéditos](#)
[Ernesto Santana](#)

SUMARIO

SUMARIO

Matadero

Carlos A. Aguilera

Texto del libro inédito *Los paraísos de cartón*

La casa del escritor estaba justamente detrás del matadero.

Era oscura, pequeña, estrecha, con un pasillo largo hasta la cocina y *dostres* cuadros con recorticos de animales en las paredes. A este tipo de construcción: edificios de 5 plantas con puertas puertas..., algunos arquitectos lo llaman "trampas para ratones".

Si no fuera demasiado descortés podríamos decir que Beijing está llena de trampas para ratones.

Existen grandes asentamientos de estos edificios por toda la ciudad y algunos de sus apartamentos ni siquiera poseen una pieza ritual destinada al sueño (huevecillos-de-cobre), sólo un baño, una cocina y una sala-comedor donde también se descansa. Según pudimos constatar la casa del escritor tenía una habitación con 2 ventanas que daban directamente al matadero.

Por lo que dijo la Pekinesa, señora que atiende desde el accidente al escritor, ese lugar es una metáfora de China: sólo sangre, sangre y vacas muertas. Así que no podemos quejarnos, chirrió, por mucho que querramos no podemos escaparnos de la maquinita historia...

Contó como el escritor quedó parapléjico después de una acusación pública en la Bolsa de escritores: "se supone que le haya dado un derrame cerebral bajando la escalera", y cómo su cabeza barrió cada uno de los 57 escalones que separan a la Sección de Literatura de la Biblioteca. Todo por culpa de esa acusación, dijo, de esos escritores que se denuncian unos a otros.

Parece ser que el último libro del escritor, la novela *La gran marcha hacia el costado* había caído especialmente mal en la república y había sido traducida a varios idiomas sin permiso oficial de la Bolsa...; cosa castigada con varios años de cárcel o con un congelamiento *ad infinitum* en una fábrica o panadería.

Como el escritor quedó en este estado después de la acusación —y lo señaló, mientras éste en su silla de ruedas babeaba y miraba algún lugar detrás de las ventanas— lo que hicieron fue no reeditar más sus libros, prohibir cualquier referencia en revistas/periódicos y ofrecerle esta casa que es una especie de sarcófago, para que muera...

Sabemos que cada vez que nos visitan, miró al escritor, varios funcionarios de la Bolsa se colocan en el techo del matadero y vigilan. Pero a mí ya no me importa eso, chirrió, lo único que pueden hacer es castigarnos como a las vacas, a corrientazos.

Hasta donde entendemos, el problema de *La gran marcha hacia el costado* fue su cuestionamiento irónico de los últimos años de la república. Su visión de ella como zona de castigo: lugar donde las vacas matan a otras vacas y les hacen sufrir distintas vejaciones. Así que al final ellos fueron más irónicos que

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

él, soltó la Pekinesa, lo sacaron del mundo y para colmo lo pusieron a vivir en este lugar, para que se acuerde que con ellos no se juega.

Al principio el escritor pasó de hospital en hospital y después fue enviado hacia una clínica de rehabilitamiento por dos años en Zhinku; ahí fue cuando aparecí yo —tocándose las manos—, nos mudaron a este edificio y advirtieron que esto era hasta que ellos quisieran, que siempre recordáramos la palabra bondad.

Sin dudas, ésta era una de las palabras más utilizadas por la retórica oficial de LaNuevaChina. Sólo en la versión en inglés del *Aurora del futuro* la contamos cuatrocientosetentaysiete veces.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

La Pekinesa nos mostró cómo desde allí: la sala y el cuarto del escritor, se veían diferentes zonas del matadero, y cómo el olor a sangre a veces era tan fuerte que ella tenía que colocarse un trapo en la cara para no contaminarse. Yo estoy segura, que a veces matan animales sólo para que el olor a sangre penetre en la casa y veamos lo que pueden hacer con cualquiera, cómo pueden destruirlo hasta que pudra.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

Hay vacas que han dejado más de veinte días en medio de ese patio, y tocó con el brazo derecho una de las ventanas, mientras las moscas y los gusanos hacen lo suyo. ¿Eso no les parece una advertencia?

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

Dijimos que no sabíamos exactamente pero que había varias maneras de deshacerse de animales enfermos: quemándolos al aire libre mientras alguien echa petróleo o dejándolos semimuertos hasta que hinchan y pudren. Según Granet, éste era el método preferido de los señores feudales: una larga “pestificación” hasta que el fluir del animal se acopla a la naturaleza.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

La Pekinesa hizo un mohín con la cabeza y nos condujo de inmediato hasta la puerta: Me parece que ustedes aún no han visto la manera en que cierra la boca un tigre... (*plump*)

Resulta innecesario subrayar que a partir de aquí nuestra investigación sobre el escritor se hizo sumamente difícil, ya que la Pekinesa nos recibía cuando quería o nos ahuyentaba argumentando fuertes dolorcitos de cabeza. Cuando le pedimos revisar los inéditos del escritor dijo: para eso tienen que traer permiso oficial.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

Sus “historias” se hicieron cada vez más extrañas y sólo giraban alrededor de micrófonos, grabaciones detrás de las paredes y de cómo la Bolsa inyectaba sustancias en el pollo que le daban cada seis meses para adormecerla. Más de una vez articuló: He encontrado la caja de fósforos fuera de lugar.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

En uno de sus arranques verbales supimos que ella estaba emparentada con el escritor por parte de madre (había sido la esposa del tío de—), y que el escritor durante mucho tiempo la había llamado *mi tía periférica*; que en Beijing sólo quedaban ellos dos; y que por atenderlo había enterrado su vida y ahora era un vegetal junto a él...

Habló de cómo su angustia se debía a la fama cada vez más idiota del escritor y cómo en la misma medida que *esa famita había crecido* ella sentía también que “por tener que dar entrevistas que no quiero dar y salir en fotos donde no quiero salir” su odio crecía junto a ella.

Nosotros charlamos de nuestra universidad y de cómo algunos departamentos estaban intentando crear un fondo para ayudar al escritor: “eso también va a ser para usted..., no se preocupe..., con nuestra

investigación vamos a demostrar que el escritor puede ser considerado la resistencia más prestigiosa a China en los últimos cincuenta años”.

Ella quedó durante un tiempo en silencio y después escudriñó bizcamente nuestros maletines en el suelo. Dijo: está bien, pero hoy no, otro día...; y abrió la ventana para ver como empujaban a una vaca y la colgaban viva en uno de los ganchos del matadero.

El día menos pensado le voy a dar un tiro en la cabeza...

Por lo que preguntamos, el accidente del escritor no estaba tan claro como la Pekinesa había sugerido. Varios escritores cuyo anonimato es mejor no develar dijeron estar seguros de que no había existido tal accidente, y de que si había caído era porque seguramente lo habían empujado. Uno juró haber visto una sombra correr en dirección a las oficinas.

Cuando registramos las actas del momento: tuvimos que esperar cerca de una semana para que nos dejaran observarlas, ya que un jefe superior debía siempre darle permiso a otro jefe superior hasta que acordaron que las revisáramos con unos de los poetas vicepresidentes, un batracio de ojos amarillos que nos interrumpía constantemente, vimos que de veintisiete personas quedaron en el local a las 6 y 45 sólo tres contando al escritor y a la secretaria que levantó acta.

Esto en principio nos dio mucha alegría. Aparte del escritor sólo dos personas habían quedado junto a él, nos decíamos, así que por algún lado tendrá que salir la verdad. Cosa que hizo que recesáramos ese fin de semana y fuéramos a comer pato cantonés a un restaurante que hay en las afueras de la ciudad. Un pato extraordinario, sin dudas, el mejor que hemos comido en años.

De vuelta a casa del escritor fuimos desmontando las cajitas de inéditos de un closet disimulado en una de las paredes del cuarto, el que está frente por frente a las ventanas, y abriéndolas con mucho cuidado para ver qué contenían.

Para nuestro asombro algunas de estas cajas, dieciocho en total, estaban semivacías. Habían sido abiertas antes y muchos de los papeles que encontramos se interrumpían, o lo que reconocíamos como “grafía de escritor” se hacía tan diferente que no era difícil sospechar que alguien las había cambiado o distorsionado.

En una de las cajas sólo apareció un reloj.

Cuando le comentamos a la Pekinesa esta arbitrariedad: la de papeles y letra de escritor, dijo no saber nada del asunto y que ella recordara era primera vez que esas cajas se manipulaban. Es muy posible que alguna vez él trabajara con una secretaria, apuntó.

Después de pensarlo muchas veces decidimos que no. Nadie “alquila” una secretaria para que copie una hoja o la mitad de otra. Además, estaban colocadas como si no hubieran sido confeccionadas después sino en el mismo momento de lo que se llama *flujo de creación*.

Por lo que vimos había fragmentos de una novela (“la novela que pone al límite mi vida” según descubrimos a posteriori en unos apuntes) que no había avanzado mucho hasta ese momento y dos o tres libros de relatos y uno de teatro en cajas distintas. Éste último se llamaba *Yuanxhei no fuanhg*

(Animales en movimiento). También, diferentes libretas que al principio no comprendimos¹ y ensayos sueltos.

Otras cajas sólo eran de cartas.

Cuando al vuelo revisamos algunas de éstas, la mayoría escritas en inglés, vimos que un gran volumen estaban dirigidas a diferentes escritores de occidente², y otras, aparentemente las últimas, a una tal *Dear S*.

El escritor había viajado a París unos años antes presidiendo una delegación oficial y sin querer, comenta en una carta, la había conocido. Por lo que escribe fue muy importante recorrer con ella el antiguo Museo de Antropología y los *Champs Elysées*...

Le comenta sobre un supuesto relato *que sólo tú puedes escribir, con todas estas frases sobre China que yo te iré dictando...* y advierte de cómo le gustaría que esa nouvelle se llamase: "*Apuntes para un viaje a China*", así de sencillo...

La Pekinesa dijo no saber nada de esta relación: *No sé nada de americanas* —dijo, y cuchicheó que no debíamos hacer ningún comentario sobre el asunto, si no los perros de la Bolsa vendrían y se llevarían las cajas. En la nueva república están prohibidos los vínculos amorosos entre personas de ideologías contrarias.

Nos reímos de lo que nos pareció otra locura de la Pekinesa y prometimos silencio total. Como ustedes saben, una chinita desconfiada puede convertirse en algo muy serio.

A partir de ese momento empezaron a ocurrir cosas muy raras en el matadero.

Cada vez que llegábamos el mugido de las vacas se hacía más y más insoportable, como si todas hubieran sido pinchadas a la vez, y una banda militar vestida a la manera antigua hacía un recorrido por el gran patio, tocaba largamente un tambor y realizaba 4-5 fusilamientos.

Lo extraño es que la manera usual de matar a los animales en los mataderos es con unos o dos cuchillos hasta descuerarlos (existen varias técnicas, entre ellas la *pu fixj*, patentada en la misma república) o con una serie de corrientazos hasta que las vacas, animales grandes y difíciles de mover, caen desplomadas por la electricidad.

Pero nada de esto ocurría en la Segunda Estrella de Oro, así se llamaba este matadero. Cuando la banda militar daba todas las vueltas que iba a dar, que podían variar de seis a veinte según el delirio del capitán de turno, se colocaban seis rifles en posición de alerta y disparaban.

Esto sucedía ocho veces en la mañana y ocho en la tarde, según visitáramos al escritor. Cuando trabajábamos tiempo completo se articulaban en las dos sesiones.

¹ Ver el *Informe* que se reproduce al final de este relato. Por el permiso de reproducción agradecemos a la Universidad de Princeton, USA.

² Entre las cartas dirigidas a otros escritores, todas apiladas en dos cajas color verde, encontramos 24 a Heinrich Böll, 7 a Primo Levi, 12 a John Updike, 18 a Ricardo Renzi, 5 a Somma Morgensten; a este último pidiéndole datos sobre la vida de Joseph Roth. Todas comienzan invariablemente con la palabra "Querido..." o "Estimado...". La correspondencia sostenida con Levi contiene un debate muy interesante sobre "el substrato no histórico de la palabra Lager."

Lo más absurdo siempre era el comunicado. Era leído sin exclusión a cada vaca "lista" y repetido innumerables ocasiones en tonos diferentes de voz, como si varias personas se relevaran una detrás de otra para condenar entre gritos y gritos a las vacas indefensas. Una vez finalizado este simulacro comenzaba la ejecución.

Cuando le preguntamos a la Pekinesa si esto era costumbre en China, aseguró no saber nada de mataderos pero que hasta ahora nunca había visto esta manera de cortar-le-la-cabeza-a-las-vacas. Es un ritual nuevo, apuntó.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

Simulacro que nos molestó muchísimo por la cantidad de ruido y golpeteo que incorporaba, pero que terminamos por introducir en nuestro *campus* de trabajo.

Otra de las cosas extrañas fueron los hombrecitos de cartón. Aparecieron un día en el techo del matadero, hacia la casa del escritor, y se corrían solos de lugar formando varios diseños. A veces una cruz, a veces una espiral, a veces una fila horizontal.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

Estaban pintados como los sheriff de las películas del oeste, con pistola/chaleco, y en vez de ojos tenían huecos, dos huecos por donde suponíamos alguien iba a mirar.

Lo cierto es que nunca vimos a ninguna persona vigilantemente detrás de ellos, y siempre estaban ahí, como perritos de guardia.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

Sin dudas la presencia de estos mirones era más molesta que todo el tejemaneje con las vacas en el patio. Sobre todo si se piensa que las ventanas del cuarto estaban semirrotas y no podían cerrarse. Era como estar en una pecera en la que en cualquier momento un monstruo puede introducir su mano.

A partir de ahí decidimos acelerar nuestro trabajo y visitar al presidente de la Bolsa en los días del accidente. Arrinconarlo. Sacar la verdad.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

El presidente era gordo, zambo, de uñas largas, con una sonrisita perenne y gestos afeminados. Ladraba tan enredadamente que muchas veces se perdía y al final ya nadie sabía qué estábamos hablando. Cuando miraba daba una extraña impresión de *peep-show*.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

Hizo muchos cuentos de su época y sermoneó largamente sobre el alma china. Cómo había escritores que habían traicionado "la ontología estríada" del alma china: *fuan yei xo guahn*, y por esa razón "no situaban su locus en el mismo lugar de la nación". Esos son los renegados, dijo, a los que hay que cortarles los brazos para que aprendan a nadar a favor de la corriente.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

Narró cómo en su tiempo él agarraba a ese tipo de escritores falsos y desagradecidos y los amonestaba severamente por haber incumplido con el Código Áureo del Soldado de las Letras. Recordó el famoso caso de un periodista que había burlado la censura "que nuestra protección impone a ciertos temas", y cómo él en persona lo había arrastrado hasta el manicomio y pateado allí. Un hombre, observó con los ojitos semicerrados, que se atreva de esa manera sólo puede estar fuera de su centro.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

A las preguntas sobre el escritor se mostró evasivo y apenas dio datos que ayudaran a decidir si había sido accidente u otra cosa. Sólo dijo: yo se lo advertí muchas veces, con el *inxj*³ no se juega.

Sobre la secretaria que había levantado acta aquella noche no pareció recordar mucho y cuando hablaba de ella parecía diseñar a dos o tres personas a la vez: alta, delgada, deforme, bajita..., que a él le parecía que estaba emparentada con él [el escritor], y que era una de esas mujercitas a las que no hay que tomar muy en cuenta. Por mucho que nos hayamos esforzado, picoteó, ellas no han podido superar el terrenito medio de la inteligencia, ji ji ji ji...

Acto seguido pasó a describir los logros literarios de los escritores bajo su mandato: 17 años siendo la cabeza-guía, y cómo él junto a dos o tres más había empujado el movimiento realistanacional "hacia la cumbre que se ilumina con el primer rayo de sol en la mañana". Descripciones duras, gritó, no esos novelones sobre la existencia que nadie entiende.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

Habló de cómo en la república se había puesto todo en función de ese movimiento: "a pesar de las limitaciones que tiene nuestro país", y de la manera en que la alta dirigencia "encarriló" a la verdadera literatura. Eso nos hizo grandes, volvió a ladrar, aunque hayamos sido al final muy criticados.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

Cuando nos levantamos para recoger nuestros bolsos dijo espérense y apareció por la puerta con un librito de tapas negras que según él era el mejor testimonio que se había escrito sobre aquella época. Acabo de publicarlo, se llama *El alma profética de un soldado*.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

Como ustedes imaginarán, mucho antes de llegar a nuestra casa, lo botamos.

Lo más curioso de todas las opiniones que habíamos recogido era que varias coincidían en que la secretaria de aquella reunión estaba emparentada con el escritor e incluso, las más arriesgadas, especularon que la sombra que se había visto en la escalera antes de la caída era una sombra femenina. Un poeta, que no negó sus diferencias estéticas con el escritor, aseguró que existían rumores de que la secretaria era la tía de éste o algo así.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

¿Sería posible que la Pekinesa fuera la secretaria que durante los dos últimos meses buscábamos? ¿La mano que redactó el informe? ¿La sombra que atravesó de lado a lado la oficina? Y si lo era, ¿por qué hasta ahora lo había negado? ¿Por qué nunca había hecho mención de eso?

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

Cierto que nunca le habíamos hecho la pregunta directamente. Perdidos en nuestra propia pesquisa, y por lo despótico que sería que la tía del escritor — iisu propia tía!!— haya participado en un juicio contra éste, no habíamos concebido que ella pudiera estar de manera frontal detrás de todo.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

¿Y si todo lo que había sucedido: los vigilantes en el matadero, el fusilamiento de las vacas, las palabras del Presidente de la Bolsa..., no era más que un plan puesto a funcionar por ella misma? ¿Un plan de constantes descentramientos y ocultamientos de la verdad? ¿Un plan nefasto concebido por una chinita nefasta?

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

(Hmmmmm...)

³ Término coloquial muy usado en la república para designar algo mayor e inalcanzable que debe ser tratado con obediencia y respeto, por ejemplo: la alta dirigencia política y el estado. Fuan Zhan Yu. *Dictionary of Political Terms*. Beijing: Ministry of Culture, English Language Publications, 1967.

¿Y si la que lo había empujado por la escalera era ella y ahora como castigo o recompensa, que todo está muy raro y no se sabe, tenía que cuidarlo hasta que finalmente muriera? ¿Vigilarlo?

(Hmmmmm...)

La visita a casa del Presidente nos dejó con muchísimas dudas y nos metió en un mundito lleno de atajos/paranoias. Sólo una cosa era segura: nada de lo que sabíamos era definitivo, había que desconfiar de todo y todos. Como ha escrito Confucio: Un verdadero Príncipe es aquel que duerme con los ojos muy abiertos.

Nota:

Pasé por aquí. No estaban. Al escritor le han dado convulsiones y está en el hospital. Nos hacen falta medicinas. Los espero.

¿La grafía de la Pekinesa no era ya un indicio de sospecha? ¿Esa manera de hacer la a, con una bolita demasiado contraída abajo y sólo un palito arriba, de construir oraciones cortas, de obligarnos a ir al hospital sin obligarnos, no era todo fruto de un calculado y puntual entrenamiento? ¿No había en la autoridad que desprendía esta nota clavada en la puerta de nuestra habitación toda una vida en función de recibir y dar órdenes? ¿No se encontraba ya en esa tachuela de cabeza roja utilizada para martillar la nota "algo" íntimamente relacionado con el movimiento de sus manos cuando hablaba, así, como si tasajeara dos vacas en el aire? Incluso ¿no era ya todo evidente en las venas que le bajaban por el brazo hasta las manos y se ramificaban en cada uno de sus dedos?

Innegablemente, una de las cosas que más nos llamó la atención de la Pekinesa fueron sus venas: anchas, multiformes, verdes... No porque hayan sido sensacionales en sí mismas, habría que ver que significa éste vocablo aplicado al mundo de las venas, sino por el simple hecho de que se tornaban visibles y se podía estar frente a ellas con relativa comodidad. Por mucho que una persona no entendiese, son —por decirlo de alguna manera— carreteras listas para el "viaje".

Aunque parezca curioso, en la república a las mujeres nunca se les observan las venas. Suelen echarse polvo de arroz para tapar la más mínima variación en sus cuerpos y usan vestidos largos con estampas oscuras o flores. De hecho, para aficionados a la angiología como nosotros se hizo sumamente difícil y sólo en la Pekinesa o en niñas que no pasaban de diez años pudimos recrearnos, ya que en la república consideran de mal gusto este arte e incluso incomprensible. Dicen: occidentales como siempre: aberrados...

Ahora ¿el propio hecho de que en la república se empolven con talco de arroz y la Pekinesa no, de que las chinitas disimulen esa vena que pasa cerca del ojo⁴ y la tía del escritor no sólo no la escondiera sino la mostrara constantemente, no es esto en verdad y sin exageración sospechoso?

¿No es síntoma de un carácter autoritario, de una voluntad al servicio del mal, de un desafío?

⁴ Lo que más sufrimos fue sin dudas la ausencia de venita ocular. Se la tapan obsesivamente con una resina amarilla que a su vez va a ser borrada con polvo de arroz, y ni siquiera dejan que otras personas se acerquen a sus rostros. Piensan que la localización de esa vena hace a los descendientes del antiguo imperio vulnerables y pueden ser reconocidas enfermedades biológicas o genéticas por esa vía. Algunos creen que a partir de esa vena sólo es posible la circulación de *qi* en el cuerpo.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

¿Alguien con ese tipo de venas, la del ojo la de las manos la de los pies, no puede irte estrangulando día a día y observar con total calma como pateas hasta que mueres?

¿Agarrarte el cuello y sencillamente trackk...?

Sí, ya no teníamos dudas. La Pekinesa era ese bicho que desde el principio tuvimos contra nosotros. A partir de este momento sólo había que investigar y mantenernos alertas. Si había arrojado por la escalera al sobrino, a nosotros era capaz de amarrarnos y sacarnos los ojos con una cuchara.

En el hospital todo fue diferente. Se mostró particularmente amable y hasta las enfermeras, a las que se les tiene prohibido hablar con extranjeros, sonreían e inclinaban su cabeza a nuestro paso.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

Narró las varias etapas que había tenido esta nueva recaída: primero con manos viradas-lengua afuera, después con suplemento de oxígeno-ojitos en blanco, más tarde con espumarajos babosos-contorsiones epilépticas, y cómo desde hace dos días todo se había controlado y empezaba a mejorar. Si continúa así, graznó, estaremos muy pronto en nuestra casa.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

Frase que nos recordó nuestras sospechas —idebemos investigar, debemos investigar!— y nos hizo pensar seriamente en la manera o las maneras en que debíamos entrar a la casa sin levantar sospechas:

uno) ofrecerle un té con somníferos a la Pekinesa, extraerles las llaves y hacerles copia.

dos) zafar con un cuchillo de mesa varias de las persianas de la sala y después retornarlas a su sitio —cosa que ocuparía mucho tiempo.

tres) forzar la puerta.

Aunque como imaginan la que menos nos agradaba era la primera ya que incluía demasiado azar: si se tomaba el té, si le hacía efecto, si no había una reacción alérgica..., fue la que estimamos más conveniente para no fallar en nuestros propósitos. Así que inventamos un té inglés de muy reciente reputación, que seguro ella no había probado: nos guiñábamos los ojos cada vez que hablábamos de la grandeza de este té, y le echamos somníferos como para que estuviera durmiendo una semana. Cosa que no falló. Parecía una puerca a la que acaban de matar.

Naformátováno: Španělština
(Španělsko, mezinárodní řazení)

Dos horas después estábamos entrando a la casa del escritor.

Hacer el recuento de cómo nuestra investigación varió a partir de este detalle: la entrada a la casa, el juego entre lo que se muestra y se oculta, el asombro, sería un sinsentido, una manera de enmarañar las historias que posee esta historia. Sólo una cosa podemos adelantar: la Pekinesa no despertó y hubo que enterrarla en la misma posición que fue encontrada: *cubito supino*. Al escritor le dieron casa: una casa hermosa, con estantes de flores techo de pagoda, y ahora atiende un taller de jóvenes dramaturgos en una provincia cercana. El antiguo presidente de la Bolsa se mató. Según el *Aurora del futuro*: "el enemigo una vez más había demostrado, al-asesinar-a-este-matrimonio-símbolo-de-la-república, que no sabía observar las diferentes formas que conviven en una naranja."

Informe.

Este informe no ha sido hecho para ser publicado. Debe ser leído en silencio; tomando apuntes. Es fruto de nuestro error, de la mala información que constantemente tiene occidente de lo que ve-siente el Otro. También, de nuestra ingenuidad. Es el resumen de las notas que poco a poco fuimos

tomando ese día, el día de nuestro arresto, en el lugar de los hechos. Quisiéramos consignar que nos han tratado respetuosamente y nadie nos ha obligado a mostrar este diario. Lo hemos entregado sólo para que nuestra conciencia quede tranquila y facilitar en parte el proceso. Estamos seguros que la benevolencia de la ley será la única que caerá sobre nosotros.

1. Todo en la casa ha cambiado. El orden aparentemente continúa: las tazas de té, los cuadritos sobre las paredes, la mesa en medio de la sala... pero a la vez "todo" posee un orden falso, como si hubiera sido trazado para despistar, coger en falta...

2. Una foto del escritor ha sido colgada detrás de la puerta. Una foto muy pequeña, como las que se colocan en carnets o planillas, dentro de un marco muy grande. El marco ocupa más o menos la mitad de la puerta mientras la foto, ridículamente, está empotrada en medio. La imagen del escritor en la foto mueve los ojos hacia todas partes desenfrenadamente mientras nosotros recorremos la casa; a veces, salta.

3. Han desaparecidos 11 cajas de textos. En las siete restantes sólo hay papeles sueltos y anotaciones sin demasiada importancia. En una de ellas, junto a un reloj antiguo de bolsillo, hay un gorrión disecado.

4. El gorrión tiene una expresión muy rara en el rostro. Sus ojos y cierta apertura en el pico, como si quisiera decir algo, recuerdan los ojos y la boca de la Pekinesa. Es como si el artesano que lo momificó se hubiera basado en una foto de ésta. Quizá, en una foto de la Pekinesa joven. Por momentos, no sabemos cómo ni por qué, el gorrión mueve una pata.

5. Del baño ha sido arrancada la tina de porcelana, aún se ven los huecos de los tornillos en el piso, y la ducha. En sustitución sólo hay dos cubos vacíos. Uno de los cubos tiene un hilo amarrado que llega hasta la foto dentro del gran marco tras la puerta. El hilo es blanco.

6. En el baño hay otra foto del escritor. En ésta se ve desnudo, acostado sobre una camilla en un lugar que parece la sala de operaciones de un hospital. En el fondo hay una mujer con guantes blancos y una cuchilla en la mano izquierda. La mujer, quizá la Pekinesa, no parece estar mirando hacia el fotógrafo sino hacia una puerta que no se ve en la foto.

7. En uno de los rincones de la sala hay un aparato. Es metálico, con varios bombillitos rojos y una bocina en forma de cono; por uno de sus extremos bota papeles.

8. En las siete cajas de inéditos que permanecen hay un diario. Mejor, un fragmento de diario, ya que sólo sobreviven algunas páginas de uno mayor⁵ que antes no habíamos visto. En este diario encontramos el siguiente apunte: "Están vigilando. Aparecen y desaparecen de mi casa y me obligan a pasar muchas horas inutilizado en un sillón de ruedas... Los occidentales hablan mucho. Calma, porque si no la situación se puede volver insoportable."

9. Analizamos las hojas que suelta el aparato. Hay fotos de nosotros abriendocerrando las cajas y en otras posiciones: hablando con la Pekinesa, de pie junto a la puerta, mirando por las ventanas, echando azúcar en el té, etc. En algunas aparece el escritor babeándose. Su boca, en esta foto, recuerda también a la de la Pekinesa joven. Quizá cierta deformación —hasta ahora imperceptible— en la comisura de los labios.

⁵ Una de las páginas dice: "En realidad los matarifes desollan muy rápido a los toros, como si con esa rapidez quisieran economizar su dolor. Con las vacas se demoran más. Les cortan primero las ubres y después el rabo en tres pedazos. Posteriormente con un cuchillo las van apuñaleando hasta que la vaca se desangra." Otra: "A los toros los matan con electricidad. Dos o tres cablecitos alrededor del cuerpo y una descarga. Lo más curioso es que siempre caen con los ojos cerrados, como si no quisieran culpar a nadie. Las vacas no. Las vacas caen con los ojos abiertos o pestañeando. Más de una vez he visto como los matarifes les echan chorros de agua en los ojos para ver si los cierran." Otra: "Por la manera en que mueren los toros y las vacas sabemos que son animales *en diferencia*."

10. El aparato está registrando lo que ahora mismo hacemos. Reproduce imágenes detalladas de nuestros movimientos por la casa y va describiendo a pie de foto nuestras acciones. Por ejemplo: Si nos sentamos a leer el diario del escritor dice: Occidentales sentados leyendo diario. 19.07 gtm.

11. Por lo que está escrito en el diario, el escritor tiene que obligar constantemente a la Pekinesa e incluso a veces convocar reuniones urgentes con los "kamaradas de la Bolsa" para que ésta cumpla "eficazmente" su papel. En un esbozo de carta que aparece pegada sobre otra hoja en el mismo, dice: "...no estoy seguro que este teatro del accidente sea lo indicado. Tal parece que muchos piensan que no hubo tal accidente y que en realidad me empujaron. Para nuestra tranquilidad debemos intentar desmentir esta versión. Charlar con F."

12. Bajo el sofá descubrimos otras cajas con fotos: con la misma calidad de impresión del aparato. En algunas aparece el escritor disfrazado de militar en el patio del matadero ordenando la ejecución de las vacas y, en otras, con su rostro muy cercano al de varios de estos animales como si estuviera susurrándoles algo. En un álbum, el escritor y la Pekinesa pintan y recortan los hombrecitos de cartón. Sonríen.

13. Encima del escaparate hay otros gorriones disecados: 75 para ser precisos. Todos más o menos tienen el mismo tamaño y la misma expresión. A la izquierda hay un pájaro más grande al que le faltan dos plumas de cada ala y los ojos. Los ojos o un simulacro de éstos están dentro de una cajita de cristal con un papelito que dice: Hechos a mano por la Pekinesa.

14. Descubrimos en unos *files* camuflados en una falsa pared del cuarto un "Mea culpa" redactado por la Pekinesa. En éste dice que por sus padres haber desertado de la república y "haberse vendido al enemigo" se compromete a servir lealmente toda encomienda y a no fallar nunca. "Kamaradas, lo único que puedo decirles es: no desconfíen."

15. Junto a los papeles del escritor aparecen muchas cosas que no habíamos "registrado" antes: brazaletes de soldado, medallas militares, fragmentos de notas aparecidas en la prensa, una pequeña pistola semioxidada o que por lo menos no se limpiaba hacia mucho, una portada de revista donde se ve al escritor sonriendo encima de una montaña de gorriones disecados... El pájaro más grande, al que faltan ojos y algunas plumas de las alas, se ve como a un metro de esta montaña mirando hacia la cámara. La revista tiene escrito en sus bordes, a bolígrafo, algo ininteligible...

16. El aparato reproduce insistentemente nuestros movimientos, incluso los de pararnos frente a él, observarlo; y tira los papeles hacia un lado en una canasta plástica. Hace un ruido sordo.

17. Junto a los libros que se amontonan tras el sofá hay dos ceniceros con varias colillas de cigarros. También, pequeños papelitos masticados con restos de apuntes. En algunas de estas colillas hay manchas de rouge y grasa de pelo. Encima, plumas de algún pájaro que aún no hemos detectado en la habitación. Estas plumas tienen pintados unos ideogramas que aparentan movimiento cuando cambiamos las plumas de lugar.

18. Abrimos uno de los muchos gorriones que hay sobre el escaparate y vemos que están totalmente huecos y con una reproductora de minicassettes encajada en lo que antes fue su barriga. Cuando escuchamos, en esta cinta está parte de nuestras conversaciones con la Pekinesa y a posteriori la voz de un hombre consignando día y año del encuentro. El pájaro grande está vacío, con una babaza transparente que hace un poco difícil su manipulación.

19. En otro de los apuntes dice: "Hoy los occidentales vinieron y registraron las cajas con cartas que hemos tardado años en falsificar. Quedaron muy impresionados con mis supuestas relaciones y le hicieron a la Pekinesa muchas preguntas al respecto. Realmente estoy muy cansado ya de este asunto y no sé porque de una vez por todas no intervenimos. Al final, son como ratoncitos en un laboratorio, están atrapados."

20. Descubrimos bajo uno de los cubos del baño —el de la derecha— un cartapacio de papeles con anotaciones precisas de qué decir y cómo gesticular “en este nuevo caso”. Las anotaciones tienen pequeños dibujos con la mano en disímiles posiciones e incluso en una aparece el lugar en que se debe colocar a los gorriones con respecto a la emisión de la voz y el volumen de los cuerpos: “para que el movimiento de las manos no corte el flujo de la voz.” Por la grafía, suponemos que estos apuntes fueron redactados por el antiguo Presidente de la Bolsa o la Pekinesa.

21. Las ventanas del cuarto del escritor han sido restauradas y pintadas de verde oscuro. Encima tienen una telilla blanca con una hoz y un martillo incrustados. Debajo, otra telilla con la imagen de uno de los dirigentes de la república. A veces, por una extraña anomalía, esta imagen parece recorrer todo el cuarto y después situarse nuevamente en su lugar.

22. El aparato emite un ruido áspero y enciendeapaga todos sus bombillitos insistentemente. El papel que vomita tiene un raro esquema de gentes fusilando y vacas muertas. A pie de nota se lee *¡La sonrisa del escritor construirá el horizonte!*

23. En otro de los apuntes dice: “Esta va a ser la prueba más dura. Nunca he tenido paciencia para estar en cama y creo nunca la tendré. Ojalá todo pase rápido. No soporto ya la situación y menos el olor que desprenden estos occidentales. Si todo continúa según hemos ideado esta misma noche operamos.”

24. El matadero está totalmente vacío y han colocado frente a la casa una valla grande con la imagen de una vaca muerta y tres gorriones encima picoteando su carne. La imagen tiene abajo la letra *xhu*, en letras rojas.

25. Bajo el sofá encontramos otra revista con unas preguntas a la Pekinesa y una foto de ésta junto al antiguo presidente de la Bolsa. El artículo cuenta cómo una sofisticada operación entre varios escritores y las fuerzas de la Seguridad “salvaron a la nación una vez más de la calumnia y el sinsentido.” El mismo artículo habla de alucinaciones y de un extraño juicio celebrado hace un año a dos personas [páginas centrales].

26. El aparato empieza a soltar tornillos hacia todas partes y un intenso olor a plástico derretido. La última foto que imprime es la vista vertical de dos paredes grises y una ventana con rejas en lo alto. Debajo, un banquillo de madera.

27. Decidimos que debemos regresar al hospital y mostrarnos como si nunca-hubiéramos-sospechado-nada. Un verdadero profesional simula incluso hasta cuando cree que ha sido descubierto.

28. Luces,

[Matadero](#)
[Carlos A. Aguilera](#)

[SUMARIO](#)

SUMARIO

Sobre la obligación de sonreír en los campos de trabajo chinos

Gao Er Tai ⁵

Tomado de la revista *Autodafé*, del Parlamento Internacional de los Escritores
Traducción de Javier Calzada

Los habitantes de Jiabiangu han creado una sonrisa que no tiene parangón en el mundo, y una forma de correr que también es única. Toda actividad creadora es contingente y está sometida, a largo plazo, a diversos factores. En Jiabiangu, el factor que la provocó fue la llegada de no sé qué grupo de visitantes.

La Dirección de la Comuna se tomó la cosa muy en serio. Aquella misma noche se construyó febrilmente una pista de baloncesto, y a renglón seguido fuimos repartidos en diversos equipos: baloncesto, danza, canto; se formó un grupo de espectáculos populares, una oficina de redacción de periódicos murales... La víspera de la llegada de los visitantes dejamos de trabajar antes de la hora habitual para tener tiempo de barrer, de lavarnos y de cortarnos la barba y los cabellos... Pero hete aquí que los mandos encargados de nuestra reeducación declararon unánimemente que lo más importante de todo era dar un poco de animación al trabajo, demostrar que nos sentíamos felices...

Aquel día no vimos a ningún visitante, no vinieron a la obra. Sin embargo, nos ganamos el derecho a una buena comida: panecillos cocidos al vapor y hechos de harina de trigo, legumbres verdes salteadas con carne, y todo en mayor cantidad que de ordinario. Esto debía dejarnos un recuerdo imperecedero.

Después de que se fueron los visitantes, todos esos equipos y grupos se disolvieron, como era natural, pero quedaron en su sitio los cuatro grandes periódicos murales correspondientes a las cuatro grandes brigadas, rivalizando en esplendor.

La simple lectura de estos periódicos murales dejaba ver el semillero de talentos que era Jiabiangu. Tanto la maquetación como el diseño y su ornamentación evidenciaban un trabajo profesional. Los artículos, copiados a mano, estaban escritos con una hermosa caligrafía que revelaba oficio. Estaban representados todos los estilos: los de Liu Gongyuan y Yang Zhenqing de la dinastía Tang, el de las inscripciones sobre estelas de los Wei (Dinastías del Norte, 386-534) e incluso el depuradísimo estilo de Zhao Ji de los Song. La primera gran brigada había elegido como frase paralela dos versos de Liu Yuxi (772-842): *"La nave hundida yace de costado; mil velas pasan; por delante del árbol enfermo se desarrolla la vegetación."* Los caracteres, de gran tamaño, estaban trazados a propósito con cierta torpeza, cual si hubieran surgido de la mano de Ji Nong (1687-1763).

Los artículos eran en su mayoría comentarios sobre temas tópicos: *"La bondad del Partido es profunda como el mar"*, *"Mudar la piel, transformarse en un hombre nuevo"*, *"Amar la Comuna como al propio hogar que, en cualquier caso, no vale tanto como la Comuna"*, *"Refutar esa estupidez que dice que nada en el mundo escapa al control del Partido"*... Los puntos de vista, sin embargo, eran novedosos, y el tono sincero. Los poemas, en

particular, desbordaban entusiasmo: "¡Ah, Jiabiangu! ¡¡¡Mi segunda tierra natal en la que nací a una nueva vida!!!" (nótese el triple signo de exclamación).

El artículo que había causado una impresión más profunda se titulaba: *"Refutar la absurda idea de que la corrección mediante el trabajo manual no valdrá lo que la reeducación mediante ese mismo trabajo."* La idea general era la siguiente: si algunos formulan semejante opinión es porque el trabajo es un castigo caracterizado por su duración y no una corrección mediante el trabajo. Pero quienes eso afirman, si no albergan ocultos propósitos, carecen por lo menos de los más elementales conocimientos en materia de política. Confunden dos contradicciones de distinta naturaleza, puesto que la reeducación es una dictadura ejercida sobre un enemigo, en tanto que la corrección es una contradicción entre el enemigo y nosotros, y debe ser regulada como una contradicción en el seno del propio pueblo. Es una muestra de la clemencia del Partido hacia nosotros, para facilitar nuestra reeducación. Si se nos permitiera salir antes de que esta reeducación haya concluido, cometeríamos delitos mayores aún, y la caída sería más grave. Al no precisar la duración de la pena y no soltarnos hasta que nuestra reeducación sea perfecta, el Partido nos muestra su solicitud, su magnanimidad. Somos ingratos por quejarnos: eso es realmente carecer de conciencia, etc.

Nadie había podido elegir entre si había que tomarse todo aquello en serio o como una guasa. ¿Eran sinceros los autores? ¿Mentían? Es de temer que ni ellos mismos lo supieran. No, a nadie se le había pasado por la imaginación plantearse semejante pregunta. Cuando reina el caos, todo es sencillo y natural.

Había también momentos en que no todo resultaba tan natural, pero, a decir verdad, a nadie se podía culpar de ello.

Con anterioridad a los hechos narrados más arriba, hubo una época en la que se ocupaba de nosotros el responsable Wang. Venía directamente del ejército, y aún vestía un viejo uniforme militar.

Carecía de preparación, pero era honrado y bondadoso. En la obra, tomaba asiento aquí o allá y se ponía en cucullas para aspirar ruidosamente por su pipa, que tenía la boquilla de bambú y la cazoleta de latón. Hablaba poco. Cierta día había estado así un buen rato en la sección de la obra que dependía de nuestra brigadilla, cuando consultó su reloj y dijo: "¡Un pequeño descanso! Me doy cuenta de que todos estáis fatigados." Ver reconocidos así nuestros esfuerzos era, naturalmente, una satisfacción, así que todos respondimos que no, que no estábamos fatigados, y tuvimos a gala seguir trabajando como si estuviéramos de nuevo frescos y animosos. Wang Xiaoliang, el que fuera jefe del centro teórico del departamento de propaganda del Comité Provincial del Partido, con una mano apoyada en los riñones y la otra en la fresadora, había enderezado lentamente el cuerpo y había dicho en tono adulator: "¡Ja, ja! Los dirigentes no pueden seguir el paso de las masas!" Era una frase hecha, que se hizo popular durante el período del Gran Salto Adelante.

Por los ojos del responsable Wang cruzó una leve sombra de embarazo. No respondió. Se puso a limpiar su pipa con una ramita y golpeándola contra la suela de su zapato. Al acabar, se puso en pie y, sin volverse, se sacudió el polvo de la culera de los pantalones y se marchó dejando tras de sí un olor a tabaco de Mohe.

Su reacción nos desconcertó a todos, y nos dejó inquietos después. En principio, aquella observación no había tenido otro propósito que el de hacerse notar, pero las cosas habían tomado un mal giro. "Cuando un bachiller se encuentra con un soldado, incluso aunque tenga toda la razón, no consigue hacérselo entender." ¡Todo aquello era muy complicado! Por fortuna, poco después el responsable Wang fue enviado a otra parte y

sustituido por el responsable Han, que, éste sí, era un hombre astuto y cruel que no dejaba pasar una. De esta forma se racionalizaron las relaciones, y el embarazo y la complejidad dieron paso a la simplicidad y a lo natural.

En la época en que preparábamos la llegada de los visitantes, estábamos ya bajo la autoridad del responsable Han. Para dar un poco de animación al trabajo en la obra, se comenzó por centrarse en el tema de las repugnancias: también era una cosa de lo más simple y natural. Todas las tardes, en la reunión de estudio de casos, y una vez se habían marchado ya a sus casas los educadores después del trabajo, las propias brigadas participantes se encargaban de dirigir el debate. Todo el mundo tomaba la palabra, a ver quién lo hacía mejor, y el tema se abordaba desde todos los ángulos. Fulano tenía siempre cara de funeral... ¿contra quién iba dirigido su descontento? Mengano mantenía los dientes apretados durante toda la jornada... ¿qué le rondaba por la cabeza? Perengano, cuando transportaba su capazo, avanzaba con paso inseguro... ¿acaso pretendía que lo compadecieran? Estas denuncias, estas críticas, nos llevaban a todos finalmente a la misma conclusión: las mentalidades no estaban reeducadas. Nadábamos en la felicidad, y no éramos capaces de tomar conciencia de ello. Así que se imponía que cada uno hiciera su autocritica, prometiera enmendarse y pidiera a los demás que no le quitaran la vista de encima.

Cuando de las promesas se pasó a los hechos, la atmósfera de la obra cambió. En las pequeñas, medianas y grandes brigadas, todo el mundo sonreía; sonreía de la mañana a la noche; en todo lugar, en todo momento: al levantar el pico, al manejar el taladro, al transportar los capazos corriendo cuesta arriba o bajando por la pendiente. Se sonreía, se corría, se gritaba. Al principio, los gritos se acompañaban a la cadencia de la carrera: "hai..., hai..., hai". Poco después algunos, a partir de este ritmo, inventaron un canto para acompañar el trabajo. Hacían falta dos para ello; el que iba detrás lanzaba una frase, y el que iba delante se hacía eco de ella, y respondía: "hai... hai". Las frases variaban según la inspiración del momento. Ibas corriendo, por ejemplo, con tu capazo y, cuando llegabas junto al jefe de la gran brigada, Chen Zhibang, gritabas:

"Chen Zhibang, nuestro... ihai..., hai!
buen dirigente, sí... ihai..., hai!"

O pasabas cerca de Zhang Yuanqin, que trabajaba tan mal, y la cosa podía ser:

"Zhang Yuanqin, este... ihai..., hai!
zángano, sí... ihai..., hai!"

Durante un tiempo, a imitación de las justas poéticas libradas en público o de las de los cantos populares, entre los habitantes de Jiabiangu se puso de moda practicar justas de cantos de trabajo.

Si teníamos la sensación de estar afilándonos los unos por los otros como navajas de afeitar, hay que decir también que la elección de las palabras no resistía el menor análisis. Y así algunos, el primer día que alguien dijo lo de Chen Zhibang, destacaron el hecho de que el jefe de la gran brigada también estaba sometido a la corrección por el trabajo; llamarlo "dirigente" no era, pues, adecuado; por lo cual, la frase se transformó en: "un... buen ejemplo, sí... ihai..., hai!". Pero se alegó que, puesto que aún no había sido liberado, estaba claro que todavía no estaba reeducado correctamente..., por lo que mal podía servirnos de ejemplo. De ahí que se cambiara nuevamente la frase: "tiene... el corazón en la obra, sí... ihai..., hai!". Esta formulación parecía aceptable; y, sin embargo, el propio Chen Zhibang, que ya había meditado el asunto, declaró que

no le parecía adecuado destacar a ningún individuo, y pidió que no se dieran más tales gritos.

A la vista de las dificultades encontradas y de los riesgos que podían darse, la fiebre creativa, que estaba en plena pujanza, decayó, y se volvió a los "ihai..., hai!" del principio, más simples, más naturales. Así estaba bien. Todos los trabajadores de la obra corrían con la sonrisa en los labios y gritaban "ihai..., hai!": era suficiente para expresar nuestro sentimiento de dicha.

Pero, bien mirado, nuestra sonrisa y nuestra carrera no eran una sonrisa ni una carrera ordinarias. La sonrisa debe nacer de la alegría, correr requiere tener fuerzas... Para poder, pues, hacer ambas cosas sin ninguna de las dos condiciones previas, cada uno de nosotros debía librar contra sí mismo una lucha áspera y tenaz. Los ojos tenían que achicarse lateralmente y curvarse hacia abajo, en tanto que las comisuras de la boca, transformada casi en un trazo recto, habían de subir hacia arriba. Todos estos esfuerzos acentuaban las arrugas horizontales del rostro. Era un poco laborioso, pero se conseguía una sonrisa. Ni que decir tiene que, para conservarla durante mucho tiempo, había que hacer un gran gasto de energía. Y, en resumen, como era imposible ocultar este esfuerzo, el resultado era que dabas la impresión de tener más o menos ganas de echarse a llorar.

Correr era más difícil aún. Para saltar, tenías que tomar impulso con el pie de atrás, mantenerte prácticamente con los dos pies en el aire durante un instante, y alargar el paso. Y nos faltaban fuerzas para realizar tales proezas. Para empezar, no éramos capaces de levantar un pie si no teníamos apoyado el otro..., con lo que nuestra carrera no se diferenciaba apenas de la marcha. Para paliar este defecto, y sin que nos hubiéramos puesto de acuerdo, nos esforzábamos en acentuar la curvatura de las piernas cuando las doblábamos y en estirarlas luego de golpe. Esta alternancia de relajamiento y tensión sugería la elasticidad de la carrera, impresión que se confirmaba con la diferencia de altura de un paso y del siguiente. Semejante forma de correr, que nos permitía hacerlo sin acelerar el paso y, consiguientemente, sin derrochar energía, estaba adaptada también al avance en las subidas y en las bajadas con una carga de barro chorreante. Todos habíamos adoptado este estilo.

Cuando llegaron los visitantes, esta manera de sonreír, de correr, se mantenía aún porque se había convertido ya en algo orgánico, mantenido por la energía inagotable que encontrábamos en la lucha por la existencia..., en el proceso de vigilancia mutua. A la larga se transformó en un hábito, y hubiera sido difícil dar marcha atrás.

En aquella obra que era el hogar de un millar de personas, todos los ojos forzados, revirados en sus profundas órbitas, estaban cerrados a medias. Y, cargado cada uno con su capazo, todos caminaban marcando diferencias de altura de un paso a otro, deslizándose junto a los demás y gritando como ellos: "ihai..., hai!". A veces ocurría que se desmandaban los nervios: uno tenía entonces vagamente la impresión de que todos aquellos seres familiares que te rodeaban se habían convertido en tipos rarísimos; hasta el punto de no saber siquiera dónde te encontrabas.

Era un amanecer como los demás. Acababa de arrojar mi primer capazo de tierra al montículo nuevamente alzado en la parte exterior del barranco. El sol se levantó, pegado a la larga franja del horizonte; un sol rojo oscuro, enorme, redondísimo. Un sol que no parecía luminoso, sin embargo, sobre aquella corteza terrestre, triste, sumida en el silencio; sobre aquel terreno accidentado, comenzaban a aparecer numerosas sombras azuladas. En una de esas sombras, larga y sutil, vi entonces una multitud de pequeños seres vivos oscuros que arañaban ligeramente la superficie estéril de la tierra. Se movían lentamente, marcando diferencias de altura entre un paso y otro. Se alejaban poco a poco, cada vez más imprecisos, hasta fundirse con el sustrato del caos

primitivo, vago e indiferenciado. Sin saber por qué, me sentí de pronto lleno de estupor.

Me decía que un forastero que no supiera nada de la situación y que se viera súbitamente frente a aquel singular paisaje, permanecería un buen rato boquiabierto, inmóvil, presa del pánico. Nada como aquellas sonrisas extrañas, congeladas, para ponerle los pelos de punta.

Me decía también que, si en aquel mismo instante se produjera un terremoto, quedaríamos todos enterrados de repente, fosilizados, y los arqueólogos del futuro no podrían hallar ninguna explicación para la singular expresión de nuestros rostros y nuestra actitud. Supondrían, tal vez, que se trataba del rito secreto de los miembros de alguna secta, comportándose de forma irracional. O imaginarían quizá que era la antigua costumbre de una raza exterminada de las tierras bárbaras fronterizas. Acaso afirmarían que era un caso similar al de las cabezas achatadas de los mayas o las máscaras de Nueva Caledonia: simples y extravagantes metáforas culturales. No habría que reprochárselo. Sin conocer la historia de su formación, nadie está en condiciones de interpretar un signo misterioso.

[Sobre la obligación de sonreír
en los campos de trabajo chinos](#)
[Gao Er Tai](#)

[SUMARIO](#)

SUMARIO

La esperanza del fin **Pia McHabana †**

En epoquitas de augurios apocalípticos y convergencias siderales fatídicas, la voz –¿anónima, apócrifa?– de un testigo.

En medio de altisonantes *speeches* nacionales sobre libertad e independencia, el bisbiseo de un trasquilado por la libertad e independencia nacionales.

Ante la tentación de tomarnos demasiado en serio la esperanza de un fin anunciado año tras año y década tras década, la mueca patética de quien anunciara –acaso demasiado en serio también– el fin de toda esperanza.

Y el eterno ritornelo de la historia (a ratos historieta) equiparando cualquier escritura hasta desembocar en el "todos los hombres son mis contemporáneos" de Jorge Luis Borges...

Y el "dolor político" de cualquier lectura difuminando entonces siglas y colores hasta desembocar en mi propio "todos los hombres son daltónicos y ambidextros..."

SUMARIO

SUMARIO

El fin de la esperanza

Juan Hermanos †

Traducido al español por Julio de Alava, a partir de *La fin de l'espoir* (París, 1950), con prefacio de Jean Paul Sartre, y publicado por Bayo Libros (La Habana, 1963) "para la ayuda a la causa del Pueblo Español"

PREFACIO

Una noche, durante la ocupación, estábamos reunidos varios amigos en la habitación de un hotel. De repente una voz desconocida pidió socorro en la calle. El tono de aquella voz era tal que, sin ponernos de acuerdo, descendimos corriendo: la calle estaba desierta. Dimos la vuelta a la manzana y no encontramos a nadie. Volvimos a nuestro trabajo, pero aquella voz no cesó en toda la noche de gritar en nuestros oídos. Una voz sin rostro, sin nombre, que gritaba para todos. En estos tiempos medrosos esperamos una ayuda lejana, un socorro que tarda en llegar y cada uno se pregunta si no es su propia voz la que ha oído.

Cuando leí por vez primera *El fin de la esperanza* me pareció reconocer esa voz. Es ella la que desde Madrid lanzó la llamada a fines de enero de 1946. Entonces decía: "Ya es casi demasiado tarde". Y el llamado nos llega en 1950. Cuando lo publicamos en *Les Temps Modernes* recibimos algunas cartas que nos preguntaban: "¿Quién es Hermanos? ¿Dónde vive?" Yo respondí: "No sé". Ofrecían dinero, ayuda. Yo contesté: "Es demasiado tarde".

Cuando comencéis la lectura de este libro os parecerá que os habla de vosotros mismos. Las personas, las detenciones secretas, la lucha clandestina, la distribución de propaganda, el miedo, la escucha ansiosa de la radio inglesa: todo esto nos es muy conocido. El autor acertó al elegir su seudónimo: esos españoles son hermanos nuestros. Esperaban apasionadamente nuestra liberación porque acarreaba también la suya. La nuestra llegó, pero no era *su* liberación. Lo que nosotros vivimos embriagados de alegría, ellos lo vivieron sumidos en la angustia, la decepción, el estupor.

Al volver cada hoja, nuestros recuerdos se transforman en remordimientos: hemos entregado a nuestros hermanos. La voz cambia, se vuelve la VOZ DE OTRO, de un hombre a quien hemos asesinado. Aquella vive todavía, vibra por primera vez en nuestros oídos, y él con toda seguridad ha muerto. Muerto en la desesperación. ¿Y podéis comprender lo que estas palabras quieren decir?

Nada importa morir, pero sí morir en la vergüenza, en el odio, en el horror, lamentando haber nacido. Esto es el mal, y no penséis que victoria alguna puede borrarlo. Aunque llegáramos a liberar a España, buscaríamos inútilmente a Hermanos y a sus compañeros de Barcelona y Málaga: ya desaparecieron. España está vacía de ellos como lo estaba la calle solitaria. No hay nada que hacer, nada que borrar, nada que reparar. Las últimas palabras del libro –"He aquí lo que han hecho de nosotros estos marranos, las democracias y los camisas azules reunidos"– son las últimas palabras de un moribundo y no podemos cambiar una sola letra. **ES DEMASIADO TARDE.**

Es preciso que oigáis ese grito de vuestra víctima, el clamor que precede en un segundo al postrer momento: la voz aflictiva del fin de la esperanza.

Este clamor no ha cesado desde hace veinte años: fue primero el de los judíos alemanes, más tarde el de los austríacos, luego el de los españoles, el de los checos, el de los polacos. Perecieron unos después de otros. Cuando morían unos, aparecían otros que levantaban la voz y gritaban a su vez. Nosotros nos tapábamos los oídos. Ahora, ahí tenéis este libro. Los que gemían han muerto pero quedan las palabras impresas. Debéis leerlas para aprender cómo se clama el fin de la esperanza, porque vuestra voz llegará pronto. Después no quedará nadie para gritar ni tampoco para taponarse los oídos.

Jean Paul Sartre

1.- EL PRINCIPIO

Puesto que estoy decidido a escribir, es necesario decirlo todo. Por lo tanto, voy a entrar en los detalles. Es difícil redactar después de tantos años. Se pierde la costumbre. Justamente quiero llegar a esto, a perder el hábito, no sólo de escribir sino de obrar y de pensar. En aquella época, esto no había todavía comenzado. Mucha gente estaba en la cárcel. Los que están presos no tienen nada que perder. Han sido descubiertos. Entre ellos pueden decirse todo lo que piensan, aunque haya soplones. Esto no tiene importancia. Los que se hallan libres temen ser detenidos, ahí está la diferencia. He aquí por qué mientras los hombres estaban presos, la moral se mantenía elevada. A medida que ellos salían, el miedo se apoderaba del país. El largo aprendizaje del miedo es difícil. Tener miedo ha devenido nuestra manera de ser. Vosotros no sabéis lo que es hablar siempre a medias palabras. Es preciso que todo lo que se diga pueda figurar en un informe policíaco sin que constituya una prueba. Hay que contar con la posibilidad de dar otro sentido a la frase, aunque sea evidente que no es el verdadero. Vivíamos en perpetuos interrogatorios. Éramos, a la vez, el juez de instrucción y el acusado. Buscábamos en cada conversación pruebas contra nosotros mismos para poder responder a ellas. Esto agota. A tal precio muchos preferían no hablar, no pasarse al enemigo sino solamente callarse, no trabajar. Ahora, los dos tercios de los nuestros han llegado a ese estado. Pero ello se fue efectuando poco a poco.

[...]

2.- ORGANIZACIÓN CLANDESTINA

Hiciéramos lo que hiciésemos, éramos siempre prisioneros. El aire continuaba siendo irrespirable. Los críticos alababan todos los libros, por pésimos que fueran, si salían de una pluma falangista. Si uno de estos corría el riesgo de ser suspendido en un exámen, se presentaba de uniforme y exigía la aprobación, acusando al profesor de republicano. Para evitar este nombre, se hubiera transigido con cualquier cosa. Los antiguos combatientes podían robar, matar, estafar: tenían razón. En la oficina había dos que no hablaban de otra cosa que de una San Bartolomé de republicanos. Toda palabra imprudente provocaba un diluvio de frases soeces sobre la libertad y las ideas democráticas. Había que asentir para no hacerse sospechoso. Su odio era sostenido por un complejo de inferioridad creciente. Puesto que todos los intelectuales eran de izquierda, ellos se declaraban con orgullo enemigos de la inteligencia. Por otra parte, los salarios de hambre, impuestos para embrutecer al pueblo, les afectaban más que a nosotros. Pero tenían que mostrarse conformes y vertían contra nosotros su rencor.

[...]

Bajo esta aparente tranquilidad se ejercía silenciosa opresión: la prensa amordazada, las noticias deformadas sistemáticamente, discursos que afirmaban que todos éramos felices y estábamos contentos. Quisiera saber el

por qué de estos discursos. ¿Se imaginaban que a fuerza de repetirnos que estábamos de acuerdo con nuestros opresores terminaríamos por pensarlo?

La formación de ciertas fortunas era una de las cosas más extraordinarias. Si uno inspiraba confianza, el gobierno lo enriquecía de una manera fabulosa. Para ello bastaba solicitar una autorización para importar artículos que faltaban en España. Dichas autorizaciones no eran concedidas más que a gentes seguras a condición de repartir los beneficios con las autoridades competentes. Todo el mundo sabía que el asunto era oficial. La condición *sine qua non* era trabajar en favor del régimen. El resto era una simple cuestión de precio. Las tarifas de la corrupción eran oficiales. Todo el mundo las conocía, aunque no se publicaran por decoro.

[...]

Los intelectuales, los profesores, los médicos en los hospitales, reducidos a un tren de vida particularmente modesto, excepto si eran "patriotas", se convertían en un hazmereír del público. La literatura, que había alcanzado durante la República un esplendor extraordinario, estaba prácticamente muerta. No se escribía. No se leía. García Lorca, fusilado; Antonio Machado, muerto después de la evacuación de Cataluña; Alberti, exilado voluntario; Miguel Hernández, apresado y muerto de hambre; y así sucesivamente. Los que tenían algo que decir tenían decirlo. Los que deseaban leer eran condenados a tragarse novelas en las que la heroína era siempre una joven religiosa y dulce, brutalizada por los ateos y los republicanos. La Iglesia católica mantenía al país en un obscurantismo propicio al desarrollo de la fe.

[...]

Los discursos oficiales estaban llenos de alusiones a la obra magnífica realizada por el franquismo. Los errores, se nos decía, provienen de la importancia dada a la razón y a la cultura, la inteligencia había minado la fe en la Iglesia y en la autoridad política. Restaurados estos dos principios, España se transformaría en un paraíso sobre la tierra. Aunque esto le parezca imposible al lector extranjero, la Iglesia consiguió imponer y poner de nuevo en el candelero el escolasticismo de la Edad Media. Según la opinión de los católicos, el siglo XIII debe ser considerado como el punto culminante de la civilización occidental. Después, Europa decayó. Poder absoluto de derecho divino, negación del progreso científico, educación de la memoria más bien que de otra facultad a fin de poder repetir los argumentos aprendidos. No saber discutir. En la Universidad se llegó a suspender en los exámenes a aquel que no repetía al pie de la letra las lecciones de los profesores. No se podía ni criticarlas ni exponer otras. Se nos transformaba en papagayos.

[...]

3.- LA LUCHA

[...]

No sin fundamento se nos hablaba a lo largo de los días de un renacimiento escolástico y de la superioridad de la Edad Media sobre la época moderna. La justicia se hacía medieval y se aplicaba la tortura con entusiasmo. Hacía falta arreglárselas para no caer vivo en sus manos.

La instrucción de los procesos era confiada, por consiguiente, a la justicia militar. Esto quería decir que el acusado no tenía derecho a defenderse. Asistía a la audiencia, pero sin más recurso que negar los hechos que se le imputaban. La defensa la llevaba un oficial nombrado de oficio que no sabía una palabra de derecho o que si conocía algo lo disimulaba prudentemente. La mayoría de las veces el oficial así designado, bien por no comprometerse con una defensa demasiado calurosa, bien por no crearse complicaciones, se limitaba a decir que estaba de acuerdo con las conclusiones del fiscal, que solicitaba la indulgencia del juez. Los defensores que no

aceptaban este régimen de justicia y cumplían su deber con cierta honestidad desaparecían en la lista o eran perseguidos. Después de esto el culpable era condenado a la pena de muerte. Más tarde, cuando los procesos (últimamente) fueron menos sanguinarios, se condenaba a la gente no por rebelión sino por violación de un artículo del código penal.

[...]

Lo que en estas condenas hiere la imaginación no es tanto su horror como su absurdidad. Se sobreentiende que era necesario contar con la corrupción general. Los jueces civiles, obligados a vivir con un sueldo miserable, se vendían ellos y sus sentencias al mejor postor. Era del dominio público el hecho de que los abogados del partido y los clientes ricos ganaban todos los pleitos. En lo contencioso ocurría lo mismo. Todas las querellas contra la injusticia del Estado, del Partido y de las administraciones eran sobreesididas. Por el contrario, los poderosos, aún sin tener injusticia que reprochar, obtenían indemnizaciones fabulosas por expropiaciones o daños que no habían sufrido. España era entonces, y lo es todavía, una verdadera ratonera. Aquel que se deja atrapar en ella tiene su vida rota.

[...]

El país entraba en una fase de pasividad que ha sido muy bien descripta en la famosa novela *Nada* de Carmen Laforet, publicada más tarde. *Nada...* el título es revelador. Vivíamos una época hueca. Muchos jóvenes intelectuales volvían la espalda a los problemas de actualidad y trataban de olvidarlos con una frivolidad rebuscada. La mayor parte, sin darse acaso cuenta de las causas de su inquietud, vivían envueltos en extraño malestar. Toda la novela *Nada* baña en ese carácter confuso a gentes que comienzan a resignarse y que, como los bravos rusos de Dostoievski, no se atreven a tomar partido contra el opresor, pero se consideran humillados, vejados. Los intelectuales más inteligentes, como la autora de *Nada*, que se pinta en primer plano, o alguno de sus personajes, se refugian en una excitación mórbida, malsana. No sólo por azar han sido señaladas las coincidencias de esta novela con la literatura rusa anterior a la revolución. La única influencia es la del medio, pero coincide perfectamente con aquel en que se debatía Dostoievski. Una sorda angustia vibra en el aire y guarda todavía, como un cielo tormentoso, los ecos de las ejecuciones. Esa *Nada*, esa psicosis de la nada, del abandono, esa alucinación colectiva que los intelectuales muertos de hambre sacaban de sus sufrimientos, he ahí el verdadero carácter de la vida en España bajo el fascismo. Pero esto no lo veían los extranjeros.

[...]

4.- PRIMER DESASTRE

Somos los últimos vestigios de la "inteligencia" europea. Creímos generosamente que el espíritu podía revolucionar el mundo, y eso no es cierto. No es verdad en absoluto.

Frente a las bayonetas, ¿qué puede hacer la inteligencia? No somos dioses, ni genios, sino simplemente muchachos y muchachas plenos de actividad y de entusiasmo. Creímos en la libertad y en el poder de la palabra para contribuir al advenimiento de un mundo mejor. Muchos de los nuestros han muerto ya en calabozos, por una Gestapo cualquiera, después de atroces sufrimientos. Se les torturó para hacerles confesar. ¿Qué? No teníamos armas. Nos lanzamos adelante con palabras y con la pluma.

[...]

5.- EL FIN DE LA GUERRA

[...]

Un día, otro día. Nuestra inquietud aumentaba. Luego nos resignamos a la espera. Los sabotajes y la propaganda continuaban. Unos decían que los aliados esperaban el fin de la guerra con Japón. Cuando el gobierno, por una de las cobardías que le eran habituales, ordenó cínicamente engalanar por la victoria, el pueblo no reaccionó. Los falangistas, por un resto de decencia y por vergüenza; los nuestros, porque de lo que entonces se trataba era solo de empavesar.

[...]

Todo fracasó lamentablemente. El miedo se acentuó. El escepticismo de aquellos que se volvían indiferentes comenzó a tener sólidas bases en que fundarse. Y nosotros teníamos que proseguir aún, con todo y contra todo, frente a la desesperación, frente a las malas razones, frente a la policía, frente al abandono general que comenzaba a dibujarse. Habíamos hecho todo lo que humanamente era posible hacer. Cada uno cumplió su deber hasta el fin. Sin la traición de las democracias nuestra victoria era segura. Pero nos traicionaron...

6.- LA O.N.U.

[...]

Las democracias han hecho algo peor que abandonarnos. Nos hundieron con armas y bagajes. Hicieron desaparecer la moral para siempre. Miguel tenía razón: "Estamos perdidos".

Creo que ni siquiera ojeé los periódicos en varios días. Atravesamos una crisis de depresión inimaginable. Todo el mundo abandonaba la lucha. Los aliados retiraron simbólicamente sus embajadores. No recibimos ni armas ni ayuda. Los aliados siguieron enviando hierro, lana, algodón. A cambio de concesiones irrisorias, justamente las precisas para permitir la vida del fascismo. Se compraron las conciencias de las naciones con toneladas de aceite y de naranjas. Pero esto ocurrió más tarde.

La versión oficial era la de que toda España protestaba en nombre de su independencia contra la intervención de la ONU cuando, en realidad, no deseábamos otra cosa. Para reforzar dicha tesis fue organizada una solemne manifestación. Fue precedida de preparativos destinados a engañar a las gentes de aquí y de fuera. En España se trataba de hacer creer al pueblo que la discusión de nuestra situación ante las Naciones Unidas era un ultraje al honor nacional y que si los españoles "querían un régimen o preferían otro, eran lo suficientemente grandes para elegir".

Estas tonterías electrizaron no sólo a la minoría franquista sino que hicieron estragos entre los miedosos no encuadrados todavía y que, no conociendo las circunstancias accesorias de un levantamiento eventual, se declararon, desde luego, prestos a participar en él, pero completamente solos para demostrar al extranjero que no éramos niños y no teníamos necesidad de nodrizas. Esta propaganda hábil, que no impresionó en nuestras filas más que a los simplones, presentaba otro carácter más allá de las fronteras. Allí no era una manifestación del amor propio sino de adhesión al régimen. Para apoyarla se comenzó enseguida a hacer visitas al domicilio de cada uno para obligar a las gentes a firmar listas de adhesión. Os ruego me digáis quién hubiera podido negarse en un país en el que para encontrar un empleo es necesario un certificado de lealtad expedido por el comisario de policía, simple formalidad que, por otra parte, solo se rehusa a aquellos denunciados por los espías de tener propósitos o realizar actos hostiles al régimen.

Hubo, no obstante, quienes se negaron a firmar. Eran gentes que no necesitaban pasaporte, porque no pensaban viajar; que gozaban de un empleo seguro que no tenían intención de dejar, que contaban con un pasado que respondía de ellos; que habían bebido las heces del sufrimiento y todo les

tenía ya sin cuidado. Los demás firmaron bajo la amenaza de no tener trabajo, ni pasaporte, o de encontrarse entre cuatro muros o en el cuarto de tortura un buen día, sin más ni más.

El carácter no franquista, sino de orgullo nacional, fue activamente explotado por la propaganda. Una lluvia de hojas y de carteles proclamaba que no éramos una colonia y que no admitíamos ser protegidos. ¡ Gran Dios ! Estábamos ocupados y todavía existían personas que se dejaban seducir por tales tonterías.

El día de la manifestación las órdenes fueron estrictas. Cada uno debía ir a su trabajo. A las diez, el delegado falangista de cada tienda, de cada taller, de cada oficina, tenía que llevar al personal a la Plaza de Colón, desde donde se desfilaría al Palacio Real. Aquí hablaría Franco. A pesar de las dificultades que presentaba la evasión, hubo delegados (antiguos falangistas que no estaban de acuerdo con el partido oficial, pero que seguían pagando su cotización) que no dijeron nada. En fin, todos aquellos que pudieron hacerlo, sin que corrieran riesgo de ser separados, escaparon por las calles adyacentes. Lo que joroba es que entre tan gran multitud no se ve a nadie y se ve a todo el mundo. No se sabe si a dos metros hay un falangista conocido que por casualidad os ve tomar soleta.

El miedo retuvo a la mayoría. Conozco a centenares de personas que dijeron que una vez embarcados en el acto tuvieron miedo de irse. Otros que eran libres de ir o no ir a causa de su profesión, fueron a ver lo que pasaba y no pudieron eclipsarse, por temor de ser observados. Por otra parte, después que sabíamos que todo estaba perdido no podíamos mirar mal a aquellos que volvían la chaqueta, ni a los que transigían. No teníamos fuerza para despreciarlos.

[...]

7.- EL FIN DE TODO

[...]

Era un lío. Todo se lo debíamos a la debilidad de las democracias. Hermoso trabajo. Tenían por qué enorgullecerse. "Si eso es la democracia", me dijo en un arranque de amargura un compañero, "me hago falangista". Aquello era duro, pero no admitía contestación.

El gobierno se sació de alegría. Devolvió la cortesía a nuestros antiguos aliados proclamando por todas partes que no teníamos nada de estado totalitario. Éramos una democracia, pero una democracia "orgánica". Nadie sabía lo que ello quería decir, pero sonaba bien. Con énfasis se hacía notar que disfrutábamos de un parlamento. Ciertamente, sus miembros son nombrados uno a uno por el gobierno, y destituidos cada vez que no votan lo que el Dictador desea. Un grupo de ellos que osó presentar una moción de carácter realista fue perseguido. Después ninguno se atrevió a respirar. Pero se trata de una libertad orgánica...

Se hizo la vista gorda acerca de la presencia en los escaparates de las librerías de ciertas ediciones argentinas de nuestros escritores republicanos. Los amos consideraban la libertad como un insigne favor y cada gota era dosificada cuidadosamente.

[...]

Estamos en las últimas. No puedo más. Toda esta política es basura, mugre. No quieren más que una cosa, que Franco nos explote, nos arruine, nos humille, nos aplaste hasta el fin. Están de acuerdo con él. Yo recurro al pueblo americano, al inglés, al francés. ¿Cómo podéis permitir tal cosa? Apelo a las gentes honradas de la ONU. Los españoles piden "socorro". Hemos luchado como vosotros por un mundo nuevo. Hemos tenido más muertos y padecido más que ninguno de vosotros. Cuatro años de guerra. Diez de ocupación. ¿Acaso no es bastante?

Grito frente al mundo, quisiera tocar a rebato: "España se muere, España ha muerto". No se han contentado con esto. Como si no hubiéramos sufrido bastantes injurias y humillaciones, se nos ha impuesto la farsa del plebiscito. Fue inmundo. Nos hicieron ratificar nuestra abyección. Cubrieron los muros de carteles. Llenaron las calles de hojas: "Votad SÍ", "Votar SÍ es salvar a España, votar SÍ es asegurar la grandeza del país" y otras imbecilidades.

Ahora bien, todo el mundo decidió no votar, puesto que no podían votar NO. Pero la abstención de las tres cuartas partes de la nación hubiera sido una catástrofe para el gobierno. Se hizo obligatorio el voto bajo pena de anulación de la carta de racionamiento. Toda carta no sellada no sería válida, ni renovada. Los ex presos políticos fueron excluidos de oficio de los padrones. Al mismo tiempo, se hicieron correr rumores de que los boletines estarían dispuestos de tal manera que, gracias al control, se sabría quién votaba NO.

En fin, para evitar toda imprevisión, se enviaron los boletines a domicilio, con orden de llevarlos ya llenos. De tal suerte que una simple petición de presentación en la cola podía provocar la detención. Los falangistas no dejaban de enseñar a su vecino el boletín que iban a depositar. Si alguien se negaba a exhibir el suyo es porque había escrito NO. Tuve muchas discusiones por esto. Todo el mundo transigía. El país entero, exceptuando algunos desesperados que estaban decididos la víspera a votar NO, escribió SÍ.

Al día siguiente, por otra parte, por reacción y para demostrarse a sí mismos que no eran cobardes, muchos al leer el resultado del plebiscito en los periódicos, cometieron la estúpida imprudencia de gritar en el metro, en el tranvía a viajeros desconocidos: "Yo también voté SÍ, pero lo hice porque tuve miedo". Ese miedo había sido creado por una campaña de nervios.

[...]

8.- EL FIN DE MIGUEL

[...]

Estamos fatigadísimos. Estamos hartos. Es ya demasiado tarde. ¿Quién continúa aún la lucha aquí? Este manuscrito es la última cosa que intento. Con él digo adiós a la vida activa y a la esperanza. He hecho todo lo que he podido hasta el fin. Si se me detiene con esto en el bolsillo, si lo pierdo, si se llega a conocer el autor, mi cuenta es clara. Ya no puedo realmente hacer más.

A lo largo de estas páginas habéis asistido paulatinamente a dos acontecimientos que uno hubiera creído imposibles en un país de sangre ardiente como España. El crecimiento de la indiferencia y el aprendizaje del miedo. Diez años. Pensad en ello, la duración completa de los estudios. Tres años de escuela primaria, seis años de estudios secundarios, y un año más para el bachillerato. Somos los bachilleres del miedo. Nuestra sombra, nuestra voz, nos asustan en lo sucesivo. Permitimos que se persiga a pobres mujeres en la calle y nos alejamos apresuradamente para no oír sus gritos. Yo lo digo porque tengo vergüenza.

El miedo se cierne sobre el país. Obliga, cada día, a nuevos miembros a abandonar las organizaciones clandestinas. No solamente el miedo sino también la indiferencia. Los mejores no desean más que una cosa: emigrar. A los demás les tiene sin cuidado hasta esto. Les basta con que les dejen ganar miserablemente su pan tranquilos.

[...]

Miguel, por última vez, me explicó la situación:

«Su propaganda ha conseguido una gran victoria. No ha convencido pero ha llegado a asquear a las gentes. Lo que decían estaba tan lejos de la realidad que la gente se indignaba más por la maniobra misma que por su objetivo. Las democracias, según la versión oficial, eran albañales, países en

los que la acción se dilapidaba inútilmente contra los muros constituídos por el parlamento y las garantías legales. Y, en efecto, cuando las gentes vieron el asunto español sometido a dilaciones y a discusiones interminables por tales democracias, comenzaron a doblegarse. Unos se resignaron; otros no comprendieron que ciertas ideas políticas tratan de disimular la presencia de intereses, y que para las "democracias" la realidad de los intereses es lo que importa. No hay, pues, que confundir las palabras con los hechos; las promesas con las realidades.»

«Se ha embrutecido a los españoles. Exceso de esbirros, exceso de garrotazos. Miedo a la policía y a sus torturas. Temor a la Iglesia y al infierno. Este innoble "chantaje" religioso es explotado por gentes sin escrúpulos, que para desarrollar cualquier fanatismo y obscurantismo religioso, lo mismo construyen iglesias en España que mezquitas en Marruecos. Y estos canallas son considerados por el clero como apóstoles, porque en la Península protegen a los curas y condenan los libros hostiles al clericalismo porque ayudan a pensar y, por lo tanto, su acción daña tanto al régimen como a la Iglesia.»

Y entonces Miguel agregó:

«Esto debes escribirlo. Yo me encargo de que se publique. Donde quiera que me encuentre, en Francia, en América, o en los países escandinavos, envíame el relato de lo sucedido en estos años. Es necesario que el mundo lo sepa. Lo publicaremos bajo seudónimo. La verdad tiene que saberse un día.»

Comprendí entonces que todavía no había terminado todo. Que podía y debía continuar la lucha. Una lucha distinta.

[...]

[El fin de la esperanza](#)

[Juan Hermanos](#)

SUMARIO

La religión de la memoria

Jacobo Machover ⁶

Auschwitz-Birkenau, 31 de enero de 2001. Vine con mis primas, cuyo padre murió aquí, en busca de algunas huellas de él, de nuestro abuelo común, al que ninguno de nosotros conoció (los judíos de mi generación nunca tuvieron abuelos), y de otros familiares, deportados también, de los cuales sólo tengo ecos lejanos, leyendas, dudas. Mi tío no murió aquí. Fue deportado a Maidanek o a Sobibor no se sabe. Tampoco volvió. Tenía apenas veinte años. Desde mi infancia oí hablar de todos ellos como si estuvieran vivos. El último recuerdo es el de su detención, en París o en el centro de Francia, su paso por Drancy, uno de los campos de tránsito hacia la muerte programada. Y después, nada más. O sí. Mi abuela, muerta de pena. Mi padre, exiliado a Cuba. Mi madre, escondida en Francia durante toda la guerra. Y tantos más, supervivientes o no, que vivieron la barbarie en carne propia, sin entender lo que ocurría. Pero ¿es posible entender el horror?

El horror se lee en los ojos. Es intraducible. Nuestro guía es un antiguo deportado, de apellido Baron. Está acompañado por un joven polaco, que cuenta lo que sabe, lo que pudo investigar, sin atreverse a dar ninguna explicación, incrédulo ante ese espectáculo permanente que es Auschwitz, en el que no se ve nada, en el que sólo queda imaginar lo que pasó detrás del cartel *Arbeit macht frei* (en Auschwitz 1, el primer campo), o detrás de la entrada de Birkenau (Auschwitz 2, el campo de exterminio, donde yacen los restos de las cámaras de gas, monstruos destrozados por sus creadores poco antes de su huida). Baron cuenta lo que vio, la muerte de decenas de niños, no lo que vivió. Él es hoy un hombretón, un tipo fuerte con voz estentórea que no deja traslucir casi ninguna emoción. Se dirige, solo, a las alambradas. Se apoya en ellas, mirando hacia más allá del bosque de abedules. Su cuerpo inmenso se ve sacudido por sollozos incontenibles. Tiene lágrimas en los ojos. Me acerco a él, lo cojo del brazo. Me dice: «No quiero que me vean llorar». Su voz ya no es la del hombre que está con nosotros. Es la del niño, del adolescente, que llegó a Auschwitz con dieciséis años, después de un periplo por los campos de concentración situados en Alemania. Éste fue el peor, el más inconcebible, el campo de la muerte cuyo nombre resume el de todos los demás, el colofón del horror en vida. ¿Qué ha visto Baron detrás de las alambradas? Lo indecible.

Son tantos los que han intentado contar sus sufrimientos y sin embargo son demasiado pocos. Habría que oír y volver a oír, siempre, para saber de qué son capaces los hombres, por fanatismo, por locura racionalizada al extremo, por deseo de exterminar al otro, a los otros, a los que no son como ellos, a los que quedan reducidos al rango de animales sin nombre (sólo números), sin formas (sólo huesos), sin rostro (sólo ojos desorbitados).

El jardín de la muerte

Los relatos de los supervivientes se parecen. La literatura de los campos de concentración posee sus clásicos: "Si esto es un hombre", de Levi; "La especie humana", de Antelme; "Más allá del crimen y de la expiación", de Améry. Varios fueron escritos poco después de la liberación, cuando la gente no quería creer, ya que lo que sus autores contaban no cabía en la mente

humana. O cabía demasiado. Era el monstruo que todos, no sólo los alemanes, llevamos dentro. Cada uno de esos testimonios (al igual que otros, anónimos) aporta una piedra al jardín de la muerte, al cementerio sin tumbas que fue la Shoah, el Holocausto, el genocidio.

Lo esencial, sin embargo, no reside en la capacidad humana de pensar lo inconcebible hasta entonces sino en la capacidad de transmisión de la memoria. Los supervivientes, ilustres o desconocidos, se nos están muriendo. Asistimos, impotentes, a la banalización de ese Mal. A pocas decenas de metros de la entrada de Auschwitz 1, al lado del museo que muestra, amontonados, lentes redonditos de intelectuales y maletas con nombres de desconocidos y de familiares, fotografías de deportados y mechones de pelo, hay tiendas de *souvenirs* de Polonia, libros más o menos serios sobre el universo concentracionario, postales. Fuera del campo hay, incluso, un revisionista polaco que afirma que todo es mentira, que las cámaras de gas nunca existieron, que la realidad es la existencia de una piscina y de un prostíbulo para los SS y para los detenidos privilegiados. Lo grotesco en medio del horror, como las orquestas que acompañaban a los deportados que se levantaban, de madrugada, para ir a trabajar.

La memoria se transmite de manera extraña, siempre dispareja. Surge en los momentos en que menos se espera. No hay palabras suficientes, por más libros que se hayan escrito, por más películas que se hayan rodado, por más testimonios recogidos u olvidados. Sólo la poesía cruda de la realidad ayuda a sentir alguna de las emociones vividas por los que murieron y por los que escaparon a la muerte, de milagro. En Auschwitz murió la poesía entendida como elegía, como canto de vida y esperanza, murió la fe, murió la religión. Lo único que queda es la memoria de los testigos y, sobre todo, la de los que vendrán, para transmitir el relevo, de generación en generación. Como otra religión.

[La religión de la memoria](#)
[Jacobso Machover](#)

SUMARIO

SUMARIO

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

Francisco Morán ⁷

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

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

(Segunda parte)

3.2 Rey misterioso como la nieve

El interés de Casal en Luis II de Baviera no se reduce, sin embargo, a la concentración, a la intensidad simbólica que sugiere el palco oscuro del monarca. Está también eso a que Casal se refiere en "Flores de éter" como "Lo misterioso de [su] persona," misterio que, por otra parte, "apasionaba nobles mancebos". El poema revela, pues, cuán conocidos habían llegado a ser, en la época de Casal, los *affaires* homosexuales del monarca bávaro. Añádanse, además, la disolución de las fronteras entre la vida y el arte, entre lo vivido y lo imaginado. Para el rey, la vida es esencialmente representación, de modo que, por lo mismo, el tiempo de la experiencia teatral y el de la vida no estaban separado.⁶

Todo, incluso la experiencia erótica, tenía lugar en un escenario; y era un papel aprendido, ensayado y, finalmente, escenificado, realizado verdaderamente en la representación. Esta voluntad performativa –también presente en Casal– es la que termina por transformarlo en imagen, en deseo, y explica la seducción que ejerció sobre Verlaine, sobre Casal, y sobre el poeta andaluz Luis Cernuda. En este sentido, la locura del rey hacia el final de su vida, no fue otra cosa que la intensificación –llevada a extremos

⁶ Un ejemplo de esto es la anécdota que refiere Greg King respecto al actor húngaro Josef Kainz. Habiéndose prendado de él, Ludwig le obsequió una cadena de oro con un cisne, un reloj tachonado de diamantes, un anillo con piedras preciosas. Más tarde, lo hizo conducir a Linderhof como su invitado: "el criado escoltó a Kainz y ambos avanzaron por un sombrío sendero del jardín, y comenzaron un empinado ascenso entrando en el bosque. Cerca de la cima de la colina, llegaron a un pequeño claro, y allí el criado se detuvo bajo un inmenso peñasco. Con un breve empujón, abrió una puerta, y así Kainz entró en la Gruta de Venus y el mundo fantástico del rey. Luis esperaba a la orilla de un lago artificial, también ataviado con ropas de noche. Con un gesto señaló la mesa, fabricada con coral artificial y conchas marinas, sobre la cual se había servido una cena de medianoche. El agotado Kainz apenas pudo sostener una conversación con el rey. Parecía que participaba en un drama teatral, un efecto que se venía acentuando por las cambiantes luces rojas y azules que inundaban la Gruta". Ludwig II lo transforma todo en teatralidad y artificio: la cena, la seducción misma del actor, todo está mediado por la representación.

inimaginables– de esa pasión por la representación del deseo.⁷ Tanto Luis II de Baviera como Casal hacen de la imagen, es decir, de la representación de sí mismos, el instrumento de seducción por excelencia. Así, Frans von Pfistermeister, el secretario de Gabinete –y a quien el rey le había ordenado buscar a Wagner y conducirlo a Munich– hubo de entregarle al compositor “una fotografía del rey en un marco de plata y un anillo de rubíes” que llevaba la siguiente dedicatoria: “Así como esta piedra refulege, yo también estoy consumido por el ardor de conocer al creador de las palabras y la música de Lohengrin” (King). También se cuenta que le envió otro retrato al barón von Varicourt, “un apuesto ex oficial del regimiento de caballería ligera”. La seducción, de incuestionable raíz homoerótica, atraviesa –y podría decirse que está condicionada por– el *performance*. En el primer caso, el retrato va rodeado por la tramoya de lo estético: la plata y el anillo de rubíes que lo enmarcan constituyen el sello del poder real, pero también transforman la imagen enmarcada en representación, en personaje –el principal– de una puesta en escena mayor: la corte. Es de notar que, de acuerdo con la dedicatoria, más que el hombre Wagner, lo que seduce al rey es su ficción literaria y musical. En el envío del retrato el deseo homoerótico está representado por el envío de sí mismo como objeto de seducción, pero ello es algo que debe llevarse a cabo teatralmente. En el segundo caso, la belleza del barón no era menos seductora que su apellido y sus –supuestas– “relaciones con los borbones”. También Casal, en lugar de enviarle al pintor Gustave Moreau una fotografía suya hecha en cualquiera de los estudios fotográficos de la ciudad, elige hacer una copia fotográfica del cuadro al óleo que le había hecho el pintor Armando Menocal.⁸ Prefiere, pues, –en una época en que la creciente popularidad de la fotografía descansaba, entre otras cosas, en el acercamiento a lo “real” que prometía– transformarse en imagen pictórica –en ficción– en una representación menos “real” de sí mismo. Tanto Luis de Baviera como Casal saben que la seducción es un asunto de superficie, de (auto)representación. En la decisión de vivir sólo como representación de sí mismos, vuelven problemático cualquier intento de biografíarlos, es decir, de construirlos como entidades históricas: uno y otro se transforman en leyenda, en personajes. Al mismo tiempo nos obligan a buscar en éstos la “verdad,” la biografía que, precariamente, apenas pueden sostener las fechas de nacimiento y de muerte.

La lectura de “Flores de éter” invita a un reexamen del problema de la (auto)biografía –y aún el de la Nación– como representación de una ficción, de un deseo. Entre el hombre y su destino final media nada menos que todo un

⁷ Los signos de perturbación mental aparecieron hacia 1875, recién cumplidos los treinta años. Una de las anécdotas refiere que Luis II de Baviera “no quería que nadie lo viese mientras comía. De todos modos, siempre debían prepararse comidas y cenas para tres o cuatro personas, de modo que si bien el rey siempre comía solo no se sentía solitario. Creía encontrarse en compañía de Luis XIV y de Luis XV, y de las amigas de éstos, madame de Pompadour y madame de Maintenon, y de tanto en tanto incluso conversaba con ellos, como si en efecto estuviesen invitados a su mesa” (citado por King). La cena –un acontecimiento intrínsecamente teatral– se teatraliza aún más. La locura marca lo delicado que resulta siempre el paso de fingir a creer, es decir, de la representación teatral consciente pasamos a asumir, hasta sus últimas consecuencias –la locura– la verdad de lo representado.

⁸ En 1972, y en la *Revista Hispánica Moderna*, Robert Jay Glickman dio a conocer la correspondencia –doce cartas en total– de Casal al pintor simbolista francés Gustave Moreau. Con excepción de la no.2 –en español– todas las demás fueron escritas en francés. Hasta ahora sólo tenemos una traducción al español de algunas de esas cartas, mientras que, en inglés –hasta donde he podido averiguar– no se ha traducido ninguna. Nadie parece darse cuenta de lo preciosas que son esas cartas para la recuperación del itinerario de la seducción en Casal, seducción que –insisto– privilegia la imagen, la mirada, el cuerpo en un estado de *performance* infinita. El problema es que estas cartas nos entregan, en apariencia, a un sujeto profundamente submisivo, y no se ha visto que –detrás de ello– hay toda una manipulación por parte de Casal para obtener el retrato de Moreau. Casal le había enviado antes el suyo, pero no fue el suyo un regalo desinteresado, sino uno que esperaba –y aún exigía– reciprocidad.

camerino habitado de disfraces, poses y simulaciones. El desafío último consiste, pues, en pasar por entre ellas, habitarlas por unos instantes, y abandonarlas luego sin la pretensión de haberlas poseído.

Es importante comenzar por localizar el poema con relación al lugar que ocupa en *Nieve*. De los tres libros de Casal, éste es el único que aparece dividido en secciones: "Bocetos antiguos," "Mi museo ideal," "Cromos españoles," "Marfiles viejos" y "La gruta del ensueño," siendo esta última la que hospeda a "Flores de éter." Exceptuando "La gruta del ensueño," los títulos de las demás nos remiten al espacio del museo, de la galería, de la tienda incluso. Es el mundo del coleccionista, y es, también, el del reino interior. También el título de la última sección sugiere, por cierto, el espacio cerrado, pero nótese que, sólo por asociación con los anteriores, invita a evocar el museo. No obstante, la *gruta* en sí misma está más misteriosamente cargada con lo oculto, lo misterioso, lo cerrado.

Ahora bien, ¿qué es aquí lo cerrado y a qué se cierra? Desde el título mismo del libro *-Nieve-* se nos sugiere un espacio de ensueño cerrado, o por lo menos resistente, al discurso nacionalista. Si en *Hojas al viento* encontramos con el soneto "A los estudiantes," o con "La perla," y en *Bustos y Rimas* con otros dos sonetos *-A un héroe* y "Día de fiesta"- (poemas que pasan como patrióticos, o de crítica social o política) en *Nieve*, en cambio, la Nación desaparece. El libro de Casal dibuja una rara travesía por entre las discusiones políticas de su tiempo, y hace del cuerpo extranjero, enfermo y decadente, el declarado objeto de su deseo. De modo que si al aparecer *Hojas al viento* la crítica se limitó por lo general a aconsejar al poeta,⁹ *Nieve* venía a significar una reincidencia; o lo que es peor, un desafío. El nuevo libro de Casal provoca, en efecto, inquietud. Wen Gálvez, por ejemplo, reacciona violentamente y afirma que había leído "versos malos, [...] pero sin embargo, aún siendo tan malos, [había] en ellos alguna idea que el poeta (llamémosle así) ha querido rimar," llegando a anunciar que "[s]i el poeta continúa por la senda que parece haberse trazado, [lo] tendrá siempre opuesto en diámetro, porque una cosa es la amistad, y otra cosa es la poesía". Pero, ¿a qué se debe la agresividad del crítico? ¿Por qué no ignorar el libro ya que es tan "malo"? La respuesta a estas preguntas nos llega, precisamente, por boca de Gálvez:

Yo, que estoy habituado a reírme de muchas cosas que el vulgo tiene por sacrosantas [...], confieso que encuentro algo en las poesías de Casal que me corta la risa. Al ocuparme en sus estrofas, no encuentro el buen humor que casi siempre me acompaña cuando escribo, sino al contrario, cierta dolorosa impresión, una especie de decaimiento que me hace más perezoso de lo que suelo.

¿Cómo explicarnos *-al mismo tiempo-* la vaciedad del libro de Casal y el desasosiego, la zozobra que suscita en Gálvez? Y finalmente, ¿qué hay en *Nieve* que corta la risa? Porque no fue Gálvez el único en ponerse serio; también Varona se preocupa, sólo que por razones mucho más claras. Así, mientras éste ve con pesar que "[l]a última edición de las poesías del *dulce Mendive* rodó por las librerías casi inadvertida" *-y lo mismo en los casos de José Joaquín Palma y del "culto Sellén"-* reconoce que algo muy diferente ha sucedido con *Nieve*: "El aplauso ha sido general, y ha resonado a lo lejos, fuera de la Isla. Ha habido reservas, ¿cómo no? pero ha prevalecido la aprobación, que en muchos casos ha frisado con el entusiasmo". Entre uno y otro comentario se dibujan dos zonas de reticencia crítica que están íntimamente

⁹ "[Y]o espero que su decadentismo sea cosa pasajera," había conjeturado Nicolás Heredia (Glickman), mientras desde Puerto Rico, Manuel Zeno Gandía profetizaba que Casal llegaría "a la energía fustigadora del concepto y [de] la humanización de los ideales".

conectadas. Lo que probablemente le corta la risa a Gálvez, es la violenta irrupción de lo sexual, del cuerpo travestido, de lo enfermo; en suma, de lo decadente. Si *Hojas al viento* había preocupado, *Nieve* no podía fallar en escandalizar. El protagonismo de lo fálico, del artificio, de la pose, se muestra aquí en todo su apogeo. Al lado de *Nieve*, *Hojas al viento* parece un libro de aprendizaje, digamos que menos desafiante. Por eso es tan interesante la observación de Varona: donde más admiración ha concitado el libro de Casal es "lejos, fuera de la Isla." No es posible reconocer en *Nieve* a un libro cubano, nacional. Sus deseos, sus poses no podían pertenecernos. Su nieve es extranjera, y cae lejos, en otra parte, fuera de lo sanitario, fuera de la Isla.

Cuando se comparan las críticas que provocó la edición de *Hojas al viento* con aquéllas que siguieron a *Nieve*, asombra la virulencia, el ataque frontal y en modo alguno disimulado que caracteriza a éstas últimas. No se trata, por supuesto, de que en uno y otro no asomen las mismas ansiedades – la supuesta extranjería de Casal, su exotización, su pesimismo– sino de que si antes la crítica se conformaba con un regaño, o con expresar la esperanza de que esos "males" fueran pasajeros, ahora –vistos la obstinación, y por tanto el desafío– es obvio que ya no cabe ninguna esperanza de encarrilar a Casal. Y eso es algo que no se le escapa a Varona, por ejemplo, quien –ante la formidable aceptación que ha disfrutado *Nieve* "a lo lejos, fuera de la isla"– decide asumir la posición del *advocatus diaboli*, según él mismo dice, reconociendo que "Casal se muestra muy desdeñoso de la crítica". Esta observación –que Varona, por cierto, no es el único en hacer– contrasta con la imagen de un Casal débil y carente de voluntad, y cuya estética, más que de una convicción íntima, habría sido el resultado de la seducción ejercida sobre él por decadentes y simbolistas, imagen en la cual muchos de sus contemporáneos insisten en hacernos creer. Así, aunque Rafael Montoro nos dice que "teníasele por blando y por débil" –no hay que olvidar que, unánimemente, sus amigos no cesaban de repetir "pobre Casal"– Gálvez, en el comentario crítico sobre *Nieve* a que nos hemos referido, no puede evitar expresarse en términos similares a los de Varona: "Lo más doloroso es que el poeta *ha tomado ya su resolución y cada vez acentúa más su tendencia*" (énfasis mío). Sin esta convicción que empezaba ya a arraigarse en la crítica no podríamos comprender, particularmente, el tono casi amenazador, policíaco, de Varona: "Si en nuestras manos estuviera, no repetiría Casal descripciones como las de su cadáver en *Horridum Somnium*". Pero toda esta agresividad al descubierto tiene su explicación en lo que decíamos al principio: Casal había llegado, en *Nieve*, demasiado lejos; había traspasado el límite de lo tolerable, y se había revelado, finalmente, como un sujeto demasiado peligroso. Y es Varona mismo quien lo dice: "hay un límite que no debe salvar ningún artista, y que ha marcado con singular penetración el psicólogo Bain, cuando ha dicho que la verdadera antítesis de lo bello no es lo feo, sino lo *nauseabundo*" (énfasis mío). En efecto, *Nieve* está poblado de imágenes del cuerpo en descomposición, de carroña (moral y física), de hospitales y enfermedades, de símbolos perversos (Salomé, Petronio), sumamente ambiguos (el torero), travestidos (Kakemono) y de un paisajismo psicológico (es el caso de "Paisaje de verano") que no tenían que ver con el paisaje romántico. La respuesta de la crítica será, por tanto, tan airada en su reacción como unánime en su dictamen: condena el "afrancesamiento" de Casal, su "amaneramiento," y sus regodeos en lo nauseabundo. Para Enrique Trujillo, Casal "quiere formar fila entre los modernistas de la literatura, los decadentistas, que pululan en París", mientras que para Gálvez, ora es un "pobre joven que anda tan descaminado", o le parece "que sus poesías son la labor de un extraviado", que "es una lástima que [...] pierda su tiempo en esos extravíos, envolviendo en su caída ¡Quién sabe a cuántos!...". En cuanto a Varona, sus recomendaciones a Casal son mucho más claras: "hojear menos a Verlaine," "evitar el terrible escollo hacia el cual parece desviarse, el

amaneramiento" y, finalmente, invocando el *nosotros* nacional: "nos agradaría ver empleadas las facultades exquisitas de Casal en asuntos más altos, que en pintar jarrones, biombos, platos, estuches o abanicos, una gentil criolla con los atavíos postizos de una emperatriz de los nipones en un *bal masqué*". Desde luego que de haber llegado a los pobres oídos de Varona alguna noticia sobre el *bal masqué* de Casal en casa de Raoul Cay, la alarma habría sido mayor. ¡Y quién sabe si detrás de este comentario –sin dudas referido a "Kakemono"– no habría algo de eso!

Hay algo, sin embargo, que quisiera destacar. A pesar de los continuos reproches que se le hacen a Casal por supuestamente imitar a los franceses, de vez en vez dentro de esa misma crítica se abre paso –relampagueante– una lectura muy diferente. Wen Gálvez, por ejemplo, comenta que no "[se inclina] a creer que cultive ese género gotoso porque viene de París y por seguir las corrientes de la moda. Yo, que conozco algo íntimamente a Casal, entiendo que su alma estaba preparada –por acontecimientos ajenos al arte– para dejarse influir por el decadentismo, [el cual] encajaba bien en su manera de ser y en su pesimismo prematuro".

Es evidente que Casal se había revelado como un exceso que no podía ser contenido, ni con consejos, ni con ataques personales; ni tampoco asimilado por el provincianismo de la crítica finisecular habanera. Quien mejor comprendió el conflicto que Casal hubo de enfrentar no fue Martí –como hasta hace poco yo mismo había creído– sino el periodista Manuel Márquez Sterling, el cual afirmaba en 1902:

Para nosotros, un poeta como Casal era un exceso al que no resistíamos por falta de preparación; no nos era posible, tampoco, estimularle, y lentamente, como una luz que oscila y describe enigmas en la sombra, el poeta fue haciéndose exótico. No pudo ejercer la influencia que su arte necesitaba; no tuvo horizonte; su verso palpitaba solo, en el hastío de su retiro, y la vida, para él, era algo triste, una cueva insoportable, de la que tenía que escapar, con las alas que al espíritu lleva a la muerte. Este proceso pasó inadvertido para las multitudes; su fin se lamentó porque las gentes le consideraban un «buen muchacho, un muchacho de talento...» y sus versos, reproducidos con escasa frecuencia, eran gemidos de ultratumba que apenas lograban conmover a los mismos que hoy van a recitar sus versos y a llevarle flores...

[...] Nuestra juventud literaria que si no está bien preparada, encuentra un campo que puede fecundar, comienza a echar sobre el pasado sus ojos y concluirá por ver mucha hojarasca en los inmortales, en los consagrados por el patriotismo, y por descubrir joyas de arte donde nadie quiso detenerse. Estamos en un período de germinación en el que podrán brillar algunos que salvaron su lira en los estremecimientos revolucionarios.

Irónico, incisivo, conmovedor y honesto, el comentario de Márquez Sterling resulta, todavía hoy, sorprendente en su lucidez. No era que Casal hubiese sido algo realmente exótico, sino que la crítica lo fue exotizando. Pero llaman la atención dos cosas: por un lado, la falta de preparación, de madurez poética requerida para recibir un don como el de Casal; y por el otro, que era eso mismo lo que habría de hacer de Casal un poeta cuya recepción no podría ser futura, es decir, moderna. Había que esperar a que pasara eso que nunca ha de dejado de pasar en Cuba –el estremecimiento revolucionario– para

poder leer con alguna calma, para bajar hasta esa luz que había escrito *enigmas en la sombra*: nuestro propio enigma, nuestra propia sombra.

Ahora bien, se comprende que era absolutamente importante considerar la recepción crítica de *Nieve*, puesto que ello es el marco que hemos de tener presente constantemente al leer "Flores de éter."

Ya resulta significativo que la crítica apenas se haya ocupado del único texto de Casal en el cual es posible leer el reclamo de una identidad *queer*. Ello, unido al hecho cierto de que el poema en cuestión –y aún el sostenido interés de Casal en Ludwig II de Baviera que ya hemos visto– permite reunir las piezas de lo que podríamos llamar un romance no nacional, y situar por lo mismo nuestra lectura en tensión con las posiciones nacionalistas de la lectura cubana de Casal, le confieren un interés particular al poema en el contexto de la relación sexualidad-nacionalidad en que se concentra este capítulo.

En lo que respecta a la crítica sobre el poema de Casal, no disponemos más que de un puñado de comentarios, casi siempre hechos de pasada. "La monarquía le seduce [dice Manuel de la Cruz en su *cromito*], antes que por su organización, porque consagra una clase y, sobre todo, por la pompa fastuosa con que hiere la imaginación [lo que explica] su platónica simpatía por el romántico, cerebral y neurópata Luis de Baviera". América Du-Bouchet afirma que Casal "era un neurótico con todos los caracteres de la especie," y que "Moreau (de Tours) le hubiera comparado al rey Luis de Baviera, aquel desequilibrado mental de extraño temperamento artístico" (*La Habana Elegante*). Vitier, por su parte, destaca la "atmósfera enfermiza" en "Flores de éter". Los juicios de De la Cruz, Du-Bouchet y Vitier se caracterizan por la misma anfibología: el poema de Casal es apenas otra cosa que una tematización de lo enfermo y lo estético. Pero, lo mismo el término enfermizo que la alusión a un Casal seducido por la monarquía, son formas de rondar el secreto, de tocar madera. Al parecer, Gustavo Duplessis es el único que ya había advertido –o cuando menos sugerido, insinuado– la posibilidad de leer "Flores de éter" desde, específicamente, el terreno de las *sexualidades periféricas*, para decirlo en términos foucaultianos. "Su misoginia [dice Duplessis refiriéndose a Casal] y su curiosidad enfermiza por todo lo que es raro y misterioso, le llevan a cantar las gracias del rey Luis de Baviera, dándole un picante sabor a ensueño homosexual a sus 'Flores de éter' " (citado por Esperanza Figueroa). Algo tiene que decirnos la irrupción de la palabra maldita –homosexual– en una época en que la crítica prefería los caminos oblicuos y médico-psiquiátricos para abordar la sexualidad de Casal.¹⁰

Cuando afirmé que era necesario leer "Flores de éter" en el contexto de la crítica que se volcó sobre *Nieve*, debí añadir que no menos necesario era considerar, a su vez, aquéllos textos en los que emerge Ludwig II, y que ya analizamos. En efecto, de la red constituida por éstos es que emerge, no sólo la fascinación de Casal con el monarca bávaro, sino también su identificación con él. Asimismo, se impone considerar los comentarios que suscita en Max Nordau la admiración de Verlaine por Ludwig II de Baviera.

Nordau había visto en Verlaine, "*in astonishing completeness, all the physical and mental marks of degeneration*", entre ellas, ésa que Nordau consideraba "*the special characteristic of his degeneration*," o sea, "*a madly inordinate eroticism*". Veamos entonces lo que piensa de la atracción de Verlaine por el rey bávaro:

*As one vagabond feels himself attracted by other
vagabonds, so does one deranged mind feel drawn to others.
Verlaine has the greatest admiration for King Louis II. of Bavaria,*

¹⁰ Duplessis publicó "Julián del Casal" en dos partes en la *Revista Bimestre Cubana* (vol.1, julio-agosto, 1944, y, posiblemente –porque se anuncia que "continuará", aunque no lo hemos localizado– en el vol. 2), y *Julián del Casal* (La Habana: Molina, 1945).

that unhappy madman in whom intelligence was extinct long before death, in whom only the most abominable impulses of foul beasts of the most degraded king had survived the perishing of the human functions of his disordered brain.

El comentario de Nordau resulta sorprendentemente exagerado si uno considera el poema de Verlaine en el cual se basa. Más allá de una admiración declarada por Ludwig II, el poema no puede ser, en verdad, más inocuo. Esto sugiere que la catadura del rey, por un lado, y la de Verlaine, por el otro, eran para Nordau más que suficientes para condenarlos a ambos. No hacía falta más. Además, la sobrecarga simbólica con que Nordau transforma la escritura en una corriente de inmundicias, evidencia cuán conocidos eran los "vicios," la homosexualidad del rey bávaro. A pesar de que Luis II de Baviera podía igualmente haber sido objeto de ataques y críticas por muchas otras razones – por ejemplo, su indiferencia hacia los asuntos del Estado– es obvio que son sus "impulsos" –no cualquiera, sino los "más abominables"– los que hacen de él un degenerado y, más importante aún, los que lo vinculan a Verlaine. Ahora no es, pues, Darío, sino Nordau, el que podría ver en Casal un discípulo de Verlaine; excepto por el detalle de que el poema de Casal no solamente no le debe nada a Verlaine, sino que, incluso, resulta más escandalosamente homoerótico que el de éste.

Pero las (co)incidencias de Verlaine y Casal no se limitan aquí al interés, o a la seducción que los arrastra a Ludwig II de Baviera. Aún en los rasgos estilísticos que Nordau subraya en Verlaine, asoma la oreja Casal. En este sentido, la primera peculiaridad que comenta es "*the frequent recurrence of the same word, of the same turn of phrase, that chewing the cud, or rabâchage (repetition), which we have learnt to know as the marks of intellectual debility*". Con relación a la segunda, "*the other mark of mental debility, viz., the combination of completely disconnected nouns and adjectives, which suggest each other, either through a senseless meandering by way of associated ideas, or through a similarity of sound*", hay que decir que no está presente en "Flores de éter," pero fue uno de los rasgos estilísticos que le quitaban el sueño a Varona. Al comentar *Nieve*, afirma: "El valor poético de una palabra no se aprecia por su extrañeza; el *tabletear*, el *crepitante*, los brillos *astrales*, las uñas *marfileñas* chocan". Más aún; al comparar a Casal con Verlaine, Varona dice aquello que Nordau mismo no habría vacilado en firmar: "Ahora bien, enumerar no es pintar. Cuando Verlaine empieza una de sus "Aguas Fuertes": *La nuit. La pluie*; el efecto es el de las acotaciones de una pieza de teatro. En ello no hay nada de pictórico. Lo mismo pasa cuando Casal comienza un poema: *Noche de primavera*. O cuando principia: *Noche de soledad*. O bien: *Polvo y moscas*".

Casal pudo haber figurado en el libro de Nordau –al igual que Verlaine– como alguien en quien también se daban, "*in astonishing completeness, all the physical and mental marks of degeneration*." Júntense el Casal de *La Caricatura*, el de *Nieve*, el Casal fascinado con Ludwig II, y se tendrá –sin exagerar– un candidato seguro, y de los más ilustres, al respetable grupo de degenerados de Nordau.

No resulta difícil comprender por qué la poesía de Verlaine provoca al mismo tiempo perplejidad e ira en Nordau. La poesía en Verlaine es, sobre todo, impulso. "*He is an impulsivist*", afirma Nordau. Así, todos los ejemplos que cita son repeticiones, asociaciones de palabras basadas en el sonido; goce, en fin, goce y juego con el lenguaje. Se trata de una escritura que parece saltar de la sensualidad del cuerpo, o que, sencillamente, la expresa. Entre las asociaciones insólitas del lenguaje Nordau cita, por ejemplo: "*brand which thunders*" (marca / tea, hacha que truena), "*a slack liqueur*" (un licor flojo), "*gilded perfume*" (perfume dorado), "*terse contour*" (contorno terso). Es muy

probable que tampoco hubiera dudado en incluir en ese grupos de raras asociaciones las "flores de éter," de Casal. Asimismo, también habría incluido como ejemplo de *rabâchage* (es decir, como marca de la debilidad intelectual de Casal) la misteriosa, incansable repetición: "Rey solitario como la aurora / Rey misterioso como la nieve," con que Casal fija –y al mismo tiempo llama, conjura– la imagen de Luis II de Baviera. Y mucho menos habría escapado a la mirada de Nordau la manera en que Casal apostrofa al rey, esa familiaridad con que intenta seducirlo.

En efecto, si hay algo que exige una particular atención en el poema "Flores de éter," es su carácter apóstrofico. Jonathan Culler nota la desazón, la situación embarazosa en que el apóstrofe pone a los críticos. No voy a detenerme aquí en todas las consideraciones que hace al respecto, sino sólo en aquéllas que considero pertinentes al análisis del texto de Casal:

Rey solitario como la aurora,
Rey misterioso como la nieve,
¿En qué mundo tu espíritu mora?,
¿Sobre qué cimas sus alas mueve?
¿Vive con diosas en una estrella
Como guerrero con sus cautivas,
O está en la tumba –blanca doncella–
Bajo coronas de siemprevivas?...

La nieve, afirma Cintio, "es el símbolo casaliano del imposible". La imagen real (real en el sentido de realeza) es la de un imposible, pero, sobre todo, la de una lejanía. Esa lejanía –no me cansaré de insistir en ello– era, precisamente, la que erotizaba a Casal. Lo que trata de seducir es una lejanía blanca, una ausencia, un sudario, un espesor de muerte. En virtud del apóstrofe, la imagen inanimada del rey muerto, es conminada a responder. ¿Qué atrevimiento erótico puede igualar al intento de seducir a un rey muerto? En el esplendor muerto seducimos la riqueza perdida, el abolengo desteñido, el oro viejo del cuerpo, sobado una y otra vez por el vaho de la tierra. Suplantamos –siquiera en la brevísima eternidad del poema– los discursos de turno, el país y el orden político que no elegimos, por las pomposidades, los ritos, y las genealogías del deseo. Pero la conversación con los muertos es siempre peligrosa, como lo sugiere la siguiente observación de Paul de Man citada por Culler: "*He notes 'the latent threat that inhabits prosopopoeia, namely that by making the dead speak, the symmetrical structure of the trope implies, by the same token, that the living are struck dumb, frozen in their own death'*". En "Flores de éter" el apóstrofe pregunta –"¿En qué mundo tu espíritu mora?"– pero no hay respuesta. No obstante, el sujeto lírico continúa hablándole, dirigiéndose a él. La obstinación del que invoca, llama, interpela, y el silencio de lo interpelado, la invisibilidad con que su silencio lo recubre, nos transportan al reino de los muertos. La lectura traviste a cada lector –a toda su audiencia– en una realeza muerta, desprovista de lenguaje, y a merced de los deseos del texto. Cada uno de nosotros es el rey muerto, llamado por un deseo que no sabemos de dónde viene ni de quién es. Es eso, simplemente, deseo. Luis II de Baviera, esa memoria suya a que el texto dice dirigirse, no es más que una máscara. La memoria del poema somos nosotros, que estamos muertos, y que no podemos defendernos de la humedad del deseo, de su perversa labor. ¿Y qué somos? ¿Acaso el guerrero con sus cautivas, o la blanca doncella que está en la tumba? Responder es inútil, porque en su *performance*, el lenguaje espejea con engañosos significados. El guerrero –con sus cautivas– ya ha sido cautivado, y la blanca doncella –la muerte– podría ser una de aquéllas. Cautivar-morir, guerrero-doncella; todo forma parte del mismo engaño. La muerte torna al guerrero en su doncella, porque lo posee, lo cautiva. Cautivar es inmovilizar, suspender, matar, y también feminizar. La

imagen que nos cautiva, anticipa nuestra muerte, nos torna en otra imagen, en fotografía, o como diría Barthes, en espectro.

Culler afirma acertadamente que lo que está en juego en el apóstrofe es el aspecto performativo del lenguaje, su capacidad para hacer que algo suceda. Al mismo tiempo, nos recuerda la importancia de algo que ya habíamos sugerido, a saber, que *"the simple oppositional structure of the I-Thou model leaves out of account the fact that the poem is a verbal composition which will be read by an audience"*. Así, el poema de Casal no es sólo la voz de un deseo que interpela a su objeto. En el momento de leerlo nos convertimos en ese objeto, de ahí que cada uno de los movimientos del texto esté encaminado a seducirnos y, lo que es más importante, a travestirnos, a tornarnos en cómplices, en compañeros de lecho de ese deseo cuyo poder perturbador es obvio: desconocemos su origen; sólo sabemos que es un deseo que nos desea, que nos corteja.

El *ritornello*, la repetición rítmica –"Rey solitario como la aurora / Rey misterioso como la nieve"– es el conjuro mágico que mantiene tenso el espacio de la invocación entre el mundo de los vivos y el de los muertos, y es, por lo tanto, la constante actualización del deseo, o, si se quiere, de su irreductible voluntad. Para Culler, *"[t]he figure of apostrophe is critical [...], because its empty "O," devoid of semantic reference is the figure of voice, a sign of utterance, and yet, as a figure of voicing, quite resistant to attempts to treat the poem as a fictive representation of personal utterance"*. Ese "O" vacío es, precisamente, el del *ritornello* casaliano –"¡Oh!, Rey solitario como la aurora..."– la figura de su voz, la pista, la huella de la presencia de Casal que queda en el camino del texto –de su voceo– pero es también, en el muro de silencio que rodea su conjuro, un imposible que hace que la escuchemos con recelo, para decirlo al modo de Culler. Pero no hay que olvidar que esta inestabilidad de la enunciación personal conduce a un callejón sin salida, porque, si bien es cierto que no podemos afirmar la presencia, tampoco podemos negarla. Más aún, de lo que se trata es de que ese "O" vacío puede ser llenado, ocupado, intervenido, por la voz del lector, por su deseo. Puesto que esa voz expresa un deseo de presencia, la lectura misma es la que actualiza ese deseo, la que lo mantiene aullando, es decir, deseando.

Resulta sorprendente como Nordau –según ya vimos–, al leer a Verlaine, insiste en su circularidad (Verlaine es un *circulaire*), impulsividad (es, también, un *impulsivo*) y repetitividad (*rabâchage*), todo lo cual podría resumirse en el eterno retorno de lo mismo: el deseo. De ahí que para Nordau éstos *"[t]he circulaires belong to the worst species of degenerate"*. Esta circularidad es la que lleva a Nordau a fijarse, precisamente, en los esquemas lingüísticos y de sonido de Verlaine. Menciona, pues, la *"the imbecile repetition of similar sounds"*. Para Nordau, estamos ante *"the language of nurses to babies, who do not care to make sense, but only to twitter to the child in tones which give him pleasure"*. No es difícil ver hacia donde nos dirigimos con todas estas consideraciones. La simbolización de la identidad sexual en "Flores de éter" está codificada, resguardada por así decirlo, en el acertijo que propone el *ritornello*, así como en una impulsividad repetitiva que es la que, en verdad, produce al texto. La voz, seducida por su propio movimiento, parece separarse del sujeto histórico, de modo que, finalmente, lo que nos queda es sólo la impresión de una reproducción, "sin sentido," del lenguaje. El lenguaje se convierte en un movimiento de producción y reproducción mecánica de sí mismo. Así, por ejemplo, la descripción del alma de Luis II de Baviera es un mero inventario de imágenes que, lejos de describir-descubrir esa alma, la velan mediante una producción en serie –de ahí que se apele a uno de los procedimientos más mecanicistas: la enumeración– de artefactos aparentemente inconexos: "Colas abiertas de pavos reales / Róseos flamencos en la arboleda, / Fríos crepúsculos matinales,

/ Áureos dragones de seda roja." Es el lenguaje, la escritura, transformados en máquina, y cuya función no es ya producir un sentido, sino velarlo.

Enamoradas de sí mismas, seducidas por su propia imagen –sonora, visual– las palabras se suceden unas a otras como cuando lanzamos una piedra al agua y empiezan a producirse las ondas. Esa es, justamente, la lógica poética de "Flores de éter." El *ritornello* –"Rey solitario como la aurora / Rey misterioso como la nieve"– es la piedra, el deseo que, al hundirse en el vacío de la presencia –la página en blanco, la ausencia del sujeto, la muerte– comienza a producir, en ondas, en expansiones sucesivas, el texto. Pero, como afirma Culler, si pensamos los poemas líricos "as fictional representations of possible historical utterances [esto es, como las enunciaciones de un sujeto real], [se hace] *harder to explore them as ingenious artifacts that puzzle or riddle*".

Lo que sucede es que la incesante producción y (re)producción del texto, su circularidad, cumple una importante función: vela el deseo expreso del yo, y, consecuentemente, vela también a ese yo. Una de las razones por las que la crítica no le ha prestado mucha atención a este poema es, justamente, porque el deseo que compromete al yo casaliano se nos esconde entre la cacharrería modernista, y se hace difícil dar con él. El yo no irrumpe hasta el verso treinta y tres, al final de la tercera estrofa, y aún en ese momento entra como un ella ("mi alma"): "Tu alma encontraba deliquios santos / Como en los tintes de los afeites / Las cortesanas frescos encantos! / Por eso mi alma la tuya adora / Y recordándola se conmueve". Como se recordará, al leer "El reino interior" de Darío vimos el extraño efecto que conseguía el sujeto lírico al referirse a su alma. "Mi alma frágil se asoma," decía Darío. Allí, igual que aquí, se produce –al unísono– un efecto de involucramiento y de alienación con respecto al alma, porque al transformársele en un ella, se la aleja, se la vacía de presencia. No obstante, resulta significativo ver la misma estrategia en dos poemas en los que, evidentemente, se juega con un *outing*, con la revelación de una identidad *queer*. Así, cuando el yo de Casal aparece por fin, es en la forma de un alma que adora a otra. Véase, no obstante, el interesante *performance* que, a través del símil, ejecuta el texto. Lo que avvicina un alma a la otra es el maquillaje travestido, pero la operación transformista del maquillaje textual la realiza el símil, que es en el que recae la ejecución de la pose. El alma, en el hallazgo de su éxtasis, se traviste en, posa como una cortesana (en el hallazgo del suyo). Perversamente, el éxtasis del alma no se sitúa más en la unión con lo divino, sino con la vanidad y la máscara. Tanto el alma de Luis II de Baviera, como la de Casal, son pura superficie, piel sobre la cual delinear los rasgos, los deseos de la sexualidad "impura." Ahora bien, si el yo como objeto de su propio discurso –la mirada que ese yo arroja sobre su propio deseo con relación al tú– demora en entrar, cuando lo hace, se muestra sin tapujos. Y esto es así hasta el punto de que, en ese momento, las biografías de Casal y de Luis II de Baviera se superponen y enmascaran una a la otra, volviéndose difícil, altamente problemático, cualquier empeño de deslindarlas. El alma de Casal *recuerda* a la del rey, y ese recuerdo nos lleva a un pasado, a un linaje, a una riqueza desvencijados: a la abdicación o al destronamiento (del rey), y a la pérdida del patrimonio familiar (en Casal): "Aunque sentiste sobre tu cuna / Caer los dones de la existencia, / Tú no gozaste de dicha alguna / Más que en los brazos de la Demencia". La memoria del rey, a la que está dedicada el poema, se constituye como símbolo de una ausencia, de una pérdida (la riqueza y la posición familiar) y de una presencia (el deseo homosexual).

Casal escribe en los momentos en que, nos dice Foucault, ya ha nacido el homosexual como personaje. Y un personaje nace –según Barthes– "cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo Nombre propio y parecen adherirse a él". Para que haya, pues, un personaje, tiene que haber un diagnóstico –el acto de nombrar– al que atraviesen, repetidamente, "semas

idénticos,” es decir, unidades de sentido susceptibles de caracterizar, de enmarcar al sujeto, de imaginarlo. En ese punto –dice Barthes– “yo se convierte inmediatamente en un nombre, su nombre [...] yo no es ya un pronombre, es un nombre, el mejor de los nombres; decir yo es infaliblemente atribuirse significados” (las negritas son mías).

Aunque en la poesía de Casal el *yo* se prodiga generosamente, en “Flores de éter” se resiste a aparecer. En lugar de decir *yo*, el texto dice *mi alma*; en lugar de decir *tú* –en ambos casos, tanto yo como tú son recipientes del cuerpo–, dice *tu alma*, y *tu persona*. Persona es más bien un concepto genérico y, en cuanto tal, no tiene destino, ni biografía. Pero es en esta esgrima defensiva de la escritura donde hemos de buscar, pese a todo, al yo que se esconde, al Nombre que se calla. En la tradicional oposición alma-cuerpo, el alma, en su irreductible oposición, presume de ser otra cosa muy diferente de aquello que es el cuerpo. El cuerpo es el lugar de la caída y de la constante amenaza de perdición del alma. El último poema de Casal, “Cuerpo y alma” puede ser leído como la metáfora de su existencia. El poema de su iniciación había sido “Amor en el claustro” (el combate agónico entre el amor sagrado y el amor profano, otra expresión de la disputa alma-cuerpo), pero, como ya vimos, el sentido del alma en “Flores de éter” es intrínsecamente perverso. El alma casaliana se maquilla, se disfraza, seduce, es, en fin, no lo que se opone a la caída, sino su ámbito.

“Flores de éter” se resiste a la solidez del cuerpo; su diseño, típicamente *art-nouveau*, consiste en una serie de sensaciones, de imágenes en constante estado de disipación, de formas que, apenas nacen, mueren para dar paso a otras. Flamencos, pavos reales, crepúsculos, plumas de cisnes, todo, en fin, se vuelve “vagas nieblas azules.” El alma de Luis de Baviera –no de otra cosa se trata ahora– está hecha de un movimiento de refinadas y decadentes sensaciones (“Áureos dragones en roja seda / Verdes luciérnagas en las lilas / Plumas de cisnes alabastrinos, / Vapor de lago dormido en calma”, pero también de ropa de teatro, y de transformismo travestido. Y es esa alma, que las sensaciones mantienen presa de la caja, de los deseos del cuerpo, la que –nos dice Casal– “A la mía sólo enamora / De las del siglo décimo nueve.” ¿Qué nos dice esta elección, esta declaración? Casal no estaba al margen –no podía estarlo– de la clasificación de las sexualidades que estaba teniendo lugar a fines del siglo XIX. Su elección ocurre en un campo minado y estratificado por los discursos criminalístico, médico, jurídico, sociológico, sexológico: el de la sexualidad. Luis de Baviera es sólo la máscara del *coming out* del texto. Pero esto, como es natural, requería tomar antes un mínimo de precauciones. Una de ellas consiste, como ya vimos, en velar –codificándola en imágenes modernistas– al alma que asume el yo del texto. La otra tiene que ver con el lugar escogido por éste para ejecutar su *coming out*, el cual se produce en la estrofa cuatro, al final de la descripción del alma de Luis de Baviera. La estrofa siguiente, la cinco, dice así:

Aunque sentiste sobre tu cuna
Caer los dones de la existencia,
Tú no gozaste de dicha alguna
Más que en los brazos de la Demencia.
Halo llevabas de poesía,
Y más que el brillo de tu corona
A los extraños les atraía
Lo misterioso de tu persona
Que apasionaba nobles mancebos,
Porque ostentabas en formas bellas
La gallardía de los efebos
Con el recato de las doncellas

Todo el poema se mueve en dirección a un cuerpo que no se deja enfocar, que se desdibuja constantemente –guerrero / doncella, efebos / doncellas– y no se deja nombrar, esto es, definir. Frente a la intensidad del deseo y de la mirada, el cuerpo se vuelve resbaladizo. No obstante, algo nos dice esta estrofa, sin la más mínima vacilación: la “persona” del rey atrae, seduce, apasiona, no a las doncellas, sino a los “nobles mancebos.” Por un lado, se nos dice que no era tanto el brillo de la corona del rey lo que lo hacía atractivo –para los nobles mancebos– como el misterio de su “persona.” Eliminada la ambición *per se*, o los hechizos del poder como motivo principal de la seducción, queda el cuerpo (convenientemente enmascarado por la persona). De ahí que el desplazamiento del cuerpo por la lejanía conceptual de la persona, reaparezca, obstinadamente, en las formas bellas del rey.

El poema de Casal sugiere un conocimiento de la biografía de Luis de Baviera –la infancia solitaria y melancólica, el obsesivo amor al Arte, la locura, y las aventuras homosexuales– y es desde este conocimiento, primero, y de su manipulación para construir los “raros deleites” de la máscara propia, e incluso del propio apasionamiento del texto casaliano con la figura del rey, después, que podemos leer este texto como el lugar de un *performance*, de un cuidadosamente coreografiado *coming out*. Si comparamos “Flores de éter” con “Autobiografía,” por ejemplo, no sería difícil ver que el último se desplaza, rizomáticamente, para incorporar al otro. Oscar Montero nota que *Hojas al viento* –colección a la que pertenece “Autobiografía”– “podría leerse [...] como el relato en verso de la transformación del poeta, la transformación de su cuerpo y su biografía en un autorretrato insólito que desborda los límites del discurso nacional, del concepto de patria urdido a lo largo de un siglo de luchas, compromisos y derrotas” . Y añade algo que considero absolutamente esencial:

A diferencia del yo hispanoamericano, que quiere representar, en toda la latitud de la palabra, para representarse, el yo de Casal, el de la “Autobiografía”, el del “único paseante de la ciudad abandonada”, y el que se enfrenta especularmente “al amante de las torturas” del cuento, no recibe el reconocimiento nacional, ni puede reflejarse en un consenso nacional, siquiera cultural.

Este yo, que empieza su “Autobiografía” –en realidad el autorretrato insólito que menciona Montero– con un “Nací en Cuba” emigra, se exilia, o es trasterrado al alma de Luis II de Baviera en “Flores de éter.” En otro de sus poemas –“La pena” (paráfrasis de Heine, y también perteneciente a *Hojas al viento*)– el yo casaliano se pasea solitario, casi espectralmente, alrededor de la casa de la “niña idolatrada”. Ésta lo interroga: “–¿Quién eres? ¿De dónde vienes? / ¿Qué pena oprime tu alma?,” a lo que responde el yo: “–Soy un poeta nacido / En región americana, / Famosa por sus bellezas / Y también por sus desgracias. Vengo de lejanas tierras / Con incurable nostalgia; / Y si las penas te nombran / Oirás, niña idolatrada, / Que nombran la pena mía / Entre las penas que matan”. Si antes *Cuba* permitía deslindar, cuando menos, el espacio físico –si bien intrascendente para la “Autobiografía”– de la patria, ahora se desdibuja completamente transformándose en el ambiguo “región americana.” Nótese que la voz no responde definitivamente a las preguntas que se le hacen, escabulléndose, por el contrario, tras el pronombre indefinido: un poeta, (una) región americana. Aún la pena que mata se niega a decir su nombre, sino que se pospone en el condicional indefinidamente: “Si las penas te nombran / Oirás...” Ese yo, paseante solitario alrededor de un centro que no cesa de interrogarlo, de preguntarle no tanto *quién es*, como por *aquello* que *es*, se niega a responder. Su silencio lo mantiene en los bordes de lo soportable. Su elusiva figura, o en constante disipación, impiden su

constitución como sujeto nacional, puesto que lo más que podría conferírsele es apenas un certificado de nacimiento.

Permitaseme, ahora, repasar siquiera brevemente, una de las crónicas de Casal que habíamos mencionado al principio, y que –como pronto veremos– no nos aleja de los borrosos contornos de la nación en Casal. Se trata de la que, bajo el título de “Conversaciones dominicales / Albertini y Villate,” publicó *El País*, 10 de enero de 1891. Al saludar el regreso a la Isla de los músicos cubanos Rafael Díaz Albertini (violinista)¹¹ y Gaspar Villate (compositor),¹² Casal informa a sus lectores que éstos, después “de larga ausencia, tanto más sentida cuanto más prolongada, han vuelto a la tierra natal, deseosos de calentarse a los rayos de nuestro sol. Tan intenso es el frío del extranjero que llega a veces hasta el corazón”. El “recuerdo de la Patria” que, dice Casal, “se presenta de improviso,” sugiere algo muy parecido a las palmas que interrumpen de súbito la contemplación de Heredia de la majestuosa catarata, o a la característica asociación martiana del frío con los rigores del destierro, de la extranjería. Pero, siguiendo un procedimiento habitual, Casal pasa después a describirnos a los artistas, luego de dejar en claro que no conoce “personalmente a ninguno de los dos.” Le basta – afirma – “haber contemplado sus retratos”. Dada su compulsiva tendencia a *fijar* el objeto de su deseo en el retrato, la imagen fotográfica deviene la distancia requerida por el *eros* casaliano –siempre necesitado del obstáculo y la distancia– y es también la inmovilización de ese mismo objeto que, poseído al fin en la imagen fijada, *clavada*, puede ser devorado ritualmente.

“Basta arrojarle una mirada [al retrato de Albertini, dice Casal] para adivinar que es un artista” –nótese el acto depedrador del ojo, echando sus redes sobre la imagen– agregando que su rostro, “más que el de un cubano, parece un italiano.” Interesante movimiento el del ojo: la misma mirada que repatria a Albertini, lo exilia. Pero fijémonos en cuál es la razón de ese repentino exilio: el cuerpo deseado no suele coincidir en Casal con el cuerpo nacional. El deseo fulgura, entonces, como el espacio de la disidencia, del exilio:

Delante del retrato de Albertini, [...] he recordado la de la reina de Rumanía en presencia del difunto rey de Baviera, a quien deseaba conocer y de quien se le habían contado anécdotas repugnantes. La reina sólo había visto el retrato del *Rey Virgen* y se negaba a creer lo que le contó un reptil disfrazado de ministro bávaro. Solicitó ver al rubio soberano y éste le negó la audiencia. Pero la reina, mujer experta en el arte de juzgar a los hombres, no lo condenó por tal negativa. Limitóse a esperar que la casualidad, única que podía proporcionarle la dicha de contemplarlo, porque el bello monarca se negaba a soportar la tiranía de la faz humana, se lo trajera a su presencia. Al cabo de algún tiempo logró verlo en

¹¹ “Rafael Díaz Albertini. Violinista. La Habana, 13 de agosto de 1857 – Marsella, 11 de noviembre de 1928. Inició su aprendizaje de violín con los maestros José Vandertgucht y Anselmo López. En 1870 marchó a París para ponerse bajo la guía de Alard. En 1875 ganó el Primer Premio de Violín en el Conservatorio parisiense. Realizó giras de concierto por muchas ciudades del mundo. En 1894 hizo un recorrido por muchas ciudades cubanas, junto a Ignacio Cervantes. Al siguiente año partió nuevamente hacia Francia” (Orovio).

¹² “Gaspar Villate. Compositor. La Habana, 27 de enero de 1851 – París, 9 de octubre de 1891. A los dieciséis años compuso sobre el drama homónimo de Víctor Hugo, la ópera *Angelo, tirano de Padua*. En 1868, al estallar la Guerra de Independencia, emigró hacia los Estados Unidos. En 1871, de regreso a Cuba, escribió la ópera *Las primeras armas de Richelieu*. Marchó a París, donde estudió con Bazin, Jonicier y Dannhauser. Amigo de Verdi, en 1877 estrenó en el Theatre Italien, de la capital francesa, su obra *Zilia*, sobre libreto de Solera. En 1880 estrenó en La Habana la ópera *La zarina* y en 1885, en el Teatro Real de Madrid, la basada en el drama de la Avellaneda, *Baltasar* [...].”(Orovio).

Hungría, en casa de un mercader judío, adonde el príncipe solía ir de incógnito a comprar antiguos objetos para la decoración de sus siete castillos. Después de satisfacer su curiosidad, cuéntase que la soberana, al llegar a su palacio, escribió en su álbum íntimo la siguiente observación que hoy figura en su libro de *Pensamientos* y que dice poco más o menos: *Mirar siempre el rostro; el alma no es diferente*. Por eso, al ver en la fotografía el bello semblante de nuestro eminente violinista, he pensado que su alma debía ser más bella aún.

¿Por qué, de súbito, el retrato de Albertini se transforma en el del *Rey Virgen*? ¿Cómo explicarnos la intromisión de Ludwig II de Baviera en la crónica de Casal? Es obvio que estamos ante un texto tejido a la manera de una casa de espejos, y en el que el deseo homoerótico se esconde, al mismo tiempo que se revela, en un vertiginoso y simultáneo desplazamiento de posiciones y de disfraces. Albertini es al rey de Bavaria lo que Casal a la reina de Hungría: una imagen especular. La reina de Hungría ante el retrato de Ludwig II reproduce a Casal ante el de Albertini, y viceversa. Entre la imagen congelada en el retrato enigmático y la mirada que lo interroga se propagan, se cuentan "anécdotas repugnantes" (de Ludwig, de Casal). El "bello semblante" del violinista que seduce a Casal –y al que Casal busca seducir– no es, decididamente, ni cubano, ni italiano, sino bávaro. Si el alma y el rostro de Albertini hacen evocar a Casal los de Ludwig, uno no puede menos que recordar la comprometedor declaración de "Flores de éter":

Nada más bello fue que tu alma
Hecha de vagas nieblas azules,
Y que a la mía sólo enamora
De las del siglo décimo nueve.

Y puesto que el alma no difiere del rostro –y, por tanto, de la persona– entonces, como ya habíamos sospechado, esa "alma de vagas nieblas azules" que enamora a Casal no está tampoco separada de las "formas bellas" del rey que igualmente lo apasionaban. Casal se convierte así en uno de esos "nobles mancebos" apasionados por la belleza del rey, belleza que ahora le llegaba –podríamos decir que diferida– en el "bello semblante" del violinista cuya patria, de tanto desplazarse, termina siendo no la que hay que ganar o perder en los campos de batalla, sino en las galerías fotográficas, en la flanería urbana, en la teatralidad de los cuerpos que se mueven como signos espejeantes, siempre fuera de foco.

Y esto lo apreciamos mejor cuando cambiamos nosotros mismos de lugar, y miramos hacia donde está el otro retrato, el del compositor Villate. Hay que tener en cuenta, entonces, que en esos momentos Albertini tenía sólo treinta y cuatro años, mientras que aquél tenía cuarenta. A diferencia de lo que sucede en el caso de Albertini, cuya descripción es indudablemente erótica –"soberbios ojos negros," "mirada soñadora," "bigote oscuro y sedoso," "la cascada de su cabellera de artista"– la de Villate parece más bien una inspección llevada a cabo en un asilo de ancianos: "frente espaciosa, surcada de arrugas," "cabeza artística, [pero] cubierta de cabellos grises," "ojos geniales, [pero] saturados de melancolía," "espaldas ligeramente encorvadas," concluyendo: "imagínese uno que contempla un sexagenario, más bien que un artista que no llega a los cuarenta años". En efecto, Villate muere unos meses más tarde. Sin embargo, lo que realmente resulta sorprendente es la clara distinción que observamos entre uno y otro retrato: aunque destaca que "ese envejecimiento prematuro, no del espíritu, sino del cuerpo es uno de sus mejores blasones", es obvio que no era hacia Villate que podía inclinarse la balanza del deseo de Casal, el cual se las ingenia para

justificar su preferencia: Villate "aspira a conquistar para sí solo, por medio de obras originales," pero Albertini busca la gloria "para las ajenas," lo cual basta para que, en opinión de Casal, éste último aparezca "más noble que el otro," toda vez que Albertini "puede también crear, valiéndose de *su instrumento*" (el énfasis perverso es nuestro, desde luego).

Finalmente, Casal deja descansando a Villate "como un gladiador cansado, en el seno de la casa paterna," y se dispone a arrastrar consigo a sus lectores (de ahí el "dispongámonos") para asistir al concierto de Albertini, quien "ha plantado, por algún tiempo, su tienda entre nosotros," y quien será –augura Casal– "de seguro el héroe de nuestras fiestas". La contraposición gladiador cansado-héroe es demasiado evidente. Albertini es asociado con el heroísmo y la juventud, y con el espacio natural del deseo: el teatro; Villate, con la vejez, el cansancio y el retiro.

El bigote sedoso de Albertini aparece en el espejo donde antes se asomó el rubio soberano. Apasionado, Casal los contempla a los dos y escribe los versos fatales: "De mi vida misteriosa / Tétrica y desencantada / Oirás contar una cosa / Que te deje el alma helada..."

3.3 El caso de los róseos flamencos en la arboleda

Ya mencioné antes que el espacio territorial de la literatura cubana ha sido cartografiado a través del binarismo Martí (lo nacional)-Casal (el borde, la frontera última más allá de la cual lo extranjero no es un territorio ajeno u hostil, sino un desvío de lo martiano). Esa posición –continuamente disputada, y mantenida a través de la disputa– le confiere a Casal un lugar tan elusivo como central: es gracias al margen que él representa, que el centro martiano cobra, en última instancia, su significación. Casal está, pues, *fuera*, pero también *dentro* de lo nacional.

Cintio Vitier es quien ha articulado más sistemática y consistentemente la oposición Martí-Casal, sobre todo porque la ha plasmado en textos no solamente son, en sí mismos, canónicos, sino también en uno en particular que es ya un clásico, y uno que, precisamente, establece un orden canónico de lo cubano en la poesía. Siendo ese su título –*Lo cubano en la poesía*– quisiera detenerme brevemente en un momento de su lectura de Casal, lectura que, por cierto, repara en un fragmento del poema que acabamos de leer, "Flores de éter."

Lo cubano en la poesía –nos dice Vitier– "es consecuencia de un Curso ofrecido en el *Lyceum* de La Habana, del 9 de octubre al 13 de diciembre de 1957". El libro fue editado, primero, en 1958 (Universidad Central de Las Villas), y luego en 1970 (Instituto del Libro) y en 1998 (Letras Cubanas). Aunque ya en la primera lección Vitier afirma que "[n]o hay una esencia inmóvil y preestablecida, nombrada *lo cubano*", lo cierto es que el libro, en su totalidad, va en busca de categorías, de rasgos esenciales de lo cubano en la medida en que éstos, a su vez, iluminan la nación: "La poesía va iluminando al país", dice Vitier. Y añade: "Vamos juntos, sin aparato de erudición ni crítica, a suscitar la voz humilde, conmovedora e impresionante, de nuestros poetas". El llamado al nosotros –y además juntos– provee a Vitier con el respaldo mismo de la nación. El deseo de abandonar crítica y erudición se expresa como metáfora de la anulación de la autoridad para que fuese la poesía misma; mejor, lo cubano en la poesía aquello que finalmente se expresara por voluntad propia, como gesto afirmativo del ser nacional en la sustancia poética. Vitier asume, pues, el rol del poeta homérico a través del cual se habría de manifestar la voz mucho más alta, y por tanto inapelable, de la Isla, de su ser más íntimo, tal y como la iluminarían sus poetas.

En esa búsqueda de Vitier hay dos cosas que me interesa destacar aquí: primero, que más que en Casal, el límite de *lo cubano en la poesía*, o de lo

tolerable, lo marca en Virgilio Piñera; y segundo, que aquí Vitier da forma definitiva a la oposición que no dejará de emerger cada vez que se acerque a Martí o a Casal: la oposición binaria entre el uno y el otro. La voz poética de Piñera tiene su antecedente directo –en el caso de la poesía cubana– en la voz de Casal. Ambos se apartan, abierta y provocadoramente, del discurso consagratorio de la insularidad cubana, y ambos también tienen al cuerpo –fáctico, sexuado– en el centro de su orbe poético, y aún en el de sus vidas. Pero, a diferencia de lo que más o menos sucede con Casal, la homosexualidad de Piñera no es, ni desconocida, ni por lo mismo disputable; y también a diferencia de Casal, Piñera expresó en términos mucho más agresivos la facticidad limitante de la Isla en un poema memorable y cuyo mismo título –“La isla en peso”– hace de Cuba una carga, una especie de piedra de Sísifo. Incapaz de tolerar “La furias” (1941) de Piñera –“su pupila analítica y desustanciadora”– Vitier sentencia: “Nuestra sangre, nuestra sensibilidad, nuestra historia, como hemos visto en este Curso, nos impulsan por caminos muy distintos. Considero que este testimonio de la isla está falseado” (énfasis nuestro). Una vez más el *nosotros* nacional forma la coraza protectora y dibuja la rayuela en el suelo: del otro lado queda la pupila piñeriana, ninguneada, pero derramándose, no obstante, en *lo cubano* y en la *poesía*.

Pero, como ya dijimos, si bien es cierto que Casal no recibe la orden tajante de abandonar la casa de la poesía –habría sido imposible– ni la de la nación, también lo es que Vitier hace de él la línea divisoria por excelencia: “Casal como antítesis de Martí” (así empieza el título de la octava lección). Por supuesto, ser la antítesis de Martí implicaba, por un lado, que Casal se convertía en el chivo expiatorio, en el farmakos de lo nacional, pero, por el otro, implicaba también una formidable resistencia de su parte. De no ser así Martí se habría quedado solo en el cuadrilátero, pues habría vencido en el primer asalto y por *knock out*. Y no es por azar que en la elaboración de tal antítesis, Vitier haya echado mano a un fragmento del poema que acabamos de analizar: “Flores de éter.” Veamos entonces ese pasaje de la octava lección:

“O esta suma de cosas exquisitas y raras, de sensaciones decadentes y voluptuosas, hijas mentales del tedio, la «sed de lo extraño» y la neurosis que enumera con tibia y exhalada sensualidad hermética en «Flores de éter»:

Colas abiertas de pavos reales,
róseos flamencos en la arboleda,
fríos crepúsculos matinales,
áureos dragones en seda roja,
verdes luciérnagas en las lilas,
plumas de cisnes alabastrinos,
sonidos vagos de las esquilas,
sobre hombros blancos encajes finos,
vapor de lago dormido en calma,
mirtos fragantes, nupciales tules,
nada más bello fue que tu alma
hecha de vagas nieblas azules,
y que a la mía sólo enamora
de las del siglo décimo nueve,
rey solitario como la aurora,
rey misterioso como la nieve.

(«A la memoria de Luis II de Baviera»)

¡Qué distintos estos flamencos absortos, decorativos,
dominados por el lánguido sopor de su arboleda, de aquellos

otros realísimos que vio Martí en libre y salvaje escuadra sobre el mar! Verdadero inventario modernista, remotas colecciones de fosforescencia húmeda, de vago y penetrante erotismo, presididas por la nieve (o más bien por *la palabra nieve*), que es el símbolo casaliano del *imposible*".

He creído importante citar en extenso para que se aprecie mejor cómo en la oposición Casal-Martí entran en juego –sutilmente, pero sin titubeos ni ambigüedades– la nación y la sexualidad. En el caso de ésta última, el procedimiento más socorrido es el de codificarla, por ejemplo, como "sensualidad hermética," o como "vago y penetrante erotismo." Por "hermética," esa sensualidad (o *la palabra sensualidad*, puesto que tras ella lo que nos hace señas es la sexualidad misma) no puede describirse, ni mucho menos abrirse. Ha de permanecer, pues, cerrada. Por "vago y penetrante," el erotismo de Casal remeda al del niño freudiano: el consabido *perverso polimorfo*. Y no obstante, Vitier no puede evitar –puesto que la comparación con Martí lo fuerza a ello– sugerir esa "aberrante" sexualidad casaliana en términos menos elusivos. En este caso, lo indecible-decible salta de la perturbadora imagen de los "róseos flamencos" de "Flores de éter," que es la que se convierte en el fundamento de la oposición. Lo primero es desrealizar –en el sentido de restarle realidad– la imagen de Casal. Sus flamencos no pasan de ser una imagen decorativa y afeminada. Obsérvese que al describirlos Vitier no utiliza ni un sólo verbo, y que los adjetivos empleados al efecto –*absortos, decorativos, dominados*– nos remiten, inobjetablemente, a la pasividad, a la languidez, incluso a la voluptuosidad abandonada –con que suele asociarse lo femenino. Los flamencos de Martí, en cambio, no son meramente reales, sino *realísimos*. El contraste entre Martí y Casal no se da, pues, solamente, en el sentido de la diferencia masculino/femenino, sino, además, en la encarnación por parte de Martí de una masculinidad absoluta, tanto como de un afeminamiento no menos absoluto por parte de Casal. Por eso la fuerza del verbo *vio* en la línea referida a Martí, y el énfasis en que sus flamencos vuelan "en libre y salvaje escuadra sobre el mar." Puesto que en Cuba prácticamente cualquier referencia a un animal con plumas, o con alas –ya sea el pájaro, la paloma, el pato, la mariposa, etc.– suele connotar al maricón, resulta aún más clara la especificación que hace Vitier: *libre y salvaje* portan la identidad "perfectamente" definida de esos flamencos: son *libres* (no tienen un amo, y por tanto son cuidadosamente removidos de la relación dialéctica hegeliana) y son *salvajes* (son *naturales*, indómitos, machos, varones y masculinos).

Otra de las estrategias de Vitier –y de la crítica cubana en general– ha consistido en dismantelar a Casal mediante continuas rectificaciones. Véase si no la lectura de uno de los momentos más conocidos de la biografía de Casal: su primera visita a la casona de los Borrero en Puentes Grandes. Relatada primero por Esteban Borrero en "In memoriam (Por Julián del Casal). El lirio de Salomé" (1899), y más tarde por Dulce María Borrero en "Evocación de Juana Borrero" (1941), la anécdota atrajo la atención de Lezama, el cual dice en su ensayo "Julián del Casal" (1941): "Nadie toca o vuelve sobre la página de Esteban Borrero, en recuerdo de Casal". Cintio Vitier vuelve sobre ella en su ensayo "Julián del Casal en su Centenario".

Según refiere Esteban Borrero, la llegada de Casal a Puentes Grandes "fue una verdadera fiesta espiritual," añadiendo que "todas lo conocían, todas sabían de memoria sus versos que habían leído y saboreado en la perfecta libertad literaria que yo concedí siempre del estudio del arte elevado a mis hijas". Rodeado Casal por esa simpatía familiar, de pronto es sorprendido por la irrupción de uno de los hijos de Esteban –llamado también Esteban– que no rebasaba los siete años, y el cual "entró desembarazadamente en el grupo que formábamos, y aproximándose a Casal como a un igual suyo, le mostró un blanco y fresco lirio, húmedo aún, que acababa de arrancar de un tallo en el

jardín de la casa. “—¡Toma, Casal, le dijo alargándole la flor, éste es el Lirio de Salomé!”. Entonces Casal, prosigue Esteban,

“en presencia de aquella flor que condensaba el espíritu de la escena moral íntima en que tomábamos parte tan principal todos nosotros, se emocionó hondamente; púsose pálido, ruborizóse luego, se incorporó lenta y dulcemente y sin saber ya de sus afectos que culminaban de súbito en una emoción imprevista, suprema, se irguió transfigurado y radioso, y se arrojó sollozando entre mis brazos”.

La escena, sin dudas conmovedora, adquiere en un carácter casi místico, profundamente religioso. Habiéndose estrechado todos en un abrazo, concluye Esteban:

Aquel blanco lirio que Casal mantenía embarazado aun (como cuando se tocan cosas sagradas a que atribuíamos una virtud sobrenatural) en una de sus manos y en el cual teníamos todos fijos los ojos todavía, fue la hostia de aquella comunión artística; el niño, el sacerdote puro que nos la ofrecía hermoseándola con su misma inocencia en su candorosa, profunda y decisiva intervención en aquella escena.

No resulta difícil comprender la causa de la conmoción que sacude a Casal; lo sucedido era una prueba de cuanto se le quería en aquella casa. ¡Hasta el más pequeño de los hijos de Esteban conocía sus versos! Pero cuando Vitier mira esa misma escena. Además de apuntar eso que acabamos de decir, expresa:

«Es también que del lado de la realidad, de la verdad que [Casal] sabía que no estaba encarnada en la belleza artificial, le venía una respuesta espontánea, purísima pero carnal, ideal pero real: un loto transfigurado en lirio, como si todo su angustioso mundo onírico se deshiciera en la luz de la mañana, en los pétalos húmedos, blanquísimos y mortales de aquel lirio que podía tocar con sus dedos y que, sollozando en los hombros fuertes de don Esteban, rodeado de las niñas, mantenía en una de sus manos, conjurando sin saberlo el gesto sombrío de Salomé, ‘como cuando se tocan cosas sagradas a que atribuimos una virtud sobrenatural...’».

Al igual que antes, al comentar ciertos versos de “Flores de éter,” también ahora Vitier retoca, rectifica la escena en casa de los Borrero, lo cual significa que tiene que introducir —una vez más— la redistribución binaria del contenido simbólico. De un lado, el niño (*la inocencia, lo natural*) y el lirio (además de *lo natural*, también *lo cubano*), y del otro Casal y el loto (*la belleza artificial, decadente, extranjera*, y, no menos perturbadoramente, *el símbolo fálico*). Hecha la separación de las aguas, el niño y el lirio —mensajeros de la verdad— entran como una lección rectificadora, suficiente para conjurar “el gesto sombrío de Salomé,” o sea, el significado infernal, por erótico, del loto. Los triunfadores son, pues, la naturaleza cubana (el lirio sobre el loto), la virtud, la inocencia, y, sobre todo, los valores patriarcales y masculinos encarnados en “los hombros fuertes de don Esteban” sobre los que se apoya el debilitado Casal, mientras sostiene entre sus manos el loto derrotado.¹³

¹³ Pero, afortunadamente, contamos con la lectura de Dulce María Borrero, participante también de la escena. Permítaseme citarla en extenso: “La entrada de Casal en nuestra vida fue algo así como la entrada de un ancho rayo de luna en una estancia desierta que estuviese, en sus cuatro

Pero sucede que en ese conmovedor instante no hay nada que rectificar, ni hay tampoco victorias ni derrotas. La equivocación –si es que hubo alguna– fue del niño, puesto que lo que Moreau y Casal pusieron en la mano de Salomé fue un loto, no un lirio. En todo caso lo que hay es que agradecer: teníamos el lirio –que posiblemente vino de otra parte– y Casal nos regaló el loto. No obstante, resulta obvio el peligro que Casal representaba, o tenía que representar, para nuestra comunidad imaginada. Los regalos de Casal significan o implican un cuestionamiento de la posibilidad última de definir, esto es, de fijar con exactitud el mapa de lo nacional. Ahora ese mapa quedaba sometido a un peligroso “marcador:” el del deseo. Ya hemos visto como Casal lo desdibuja constantemente, o corre sus fronteras, lo abre, y hace de él un espacio poroso cuyos estiramientos terminan siendo tan impredecibles como caprichosos.

Uno debe considerar, entonces –y en primer lugar– las implicaciones políticas del desdén que muestra Casal hacia la naturaleza cubana. Su preferencia por lo artificial no podía sino ir más allá de su relación con la estética modernista, para chocar con la almendra misma del nacionalismo cubano. Después de todo, era en los campos donde se había combatido principalmente por la independencia, y donde se había refugiado el espíritu insurrecto de la nación. Desde Heredia, Cuba –la patria– se había constituido en la espiritualización de la naturaleza. ¿Qué, sino las palmas, es lo que interrumpe la contemplación herédica de la imponente catarata del Niágara? Pero Casal llega para trastocar este mapa. Maldice el sol y oscurece la Isla, cubriéndola de frío y de nieve:

paredes, revestida de espejos. No hubo un plano, ni un ángulo que no diera reflejos. Aquellos espejos desnudos en su vida silenciosa, recibieron el beso azul de aquella aparición; pero sólo uno, el más hondo y pulido de todos, captó, entero, el fulgor de aquella luz. Vino el bardo a nuestra casa traído de la mano por el mismo padre que cuidaba de nuestros corazones con un celo angustiado y expectante. Vino el bardo a nuestra casa con las turquesas de sus ojos errantes bañadas de ese brillo que parece la plata del rocío, y que es sólo de un llanto no vertido, pero que está en reposo en las hondas cisternas del alma; vino con esa luz de perla y nardo, que no llega a ser luz, sino más bien sudario que arroja dulcemente a los tristes. Vino, repito, con las turquesas líquidas de sus ojos serenos, y el mármol de su frente circuido por una corona hirsuta de oro muerto, y con su continente de dios que va pisando la tierra sin rumor, como quien va en el fondo de una ausencia.

[...] Aquel día, hasta la madre de Juana, que no bajaba nunca durante el día a la sala de recibo, dejando la lanzadera de marfil con que edificaban sus finísimos dedos alegorías de milagro con el *frivolité* para adornar los hombros de “Juanita” [...]; hasta la madre de Juana bajó a conocer al bienvenido, y su rostro, que ostentaba ese sello habitual que pone el silencio en las criaturas que viven para otros sin reposar jamás, tuvo una sonrisa más tierna y también más duradera, que le dejó para muchos días alumbrada la faz...” Se han trocado las lecturas. Ahora la fuerza y la claridad llegan con Casal en la estremecedora belleza de la evocación de Dulce María Borrero. Transformado en una aparición casi divina, el rayo de Casal anima la casona familiar y la llena de reflejos. Toda la estancia, hasta el último rincón, se transforma bajo el hechizo de su presencia. Es imposible no darnos cuenta de la velada sugerencia que encierran estos recuerdos. Vemos a la madre de Juanita recluida prácticamente en las habitaciones superiores, tejiendo, ajena por completo a las tertulias que tenían lugar en la sala de recibo. Ese don Esteban de “hombros fuertes” que Cintio se había apresurado a ofrecer como apoyo al desventurado Casal, era el mismo que no dejaría bajar a su esposa, y para la cual la visita de Casal tiene un efecto liberador: le quita la lanzadera de marfil de las manos y le deja alumbrado el rostro por muchos días. Antes habíamos sospechado que Juana Borrero exageraba al escribirle a Carlos Pío Uhrbach: “No creas que Papá dice ciertas cosas de mentirita. Dentro de su carácter enérgico no cabe la amenaza, como una amenaza solamente, sino como algo que se realizará. Nosotras que lo conocemos sabemos hasta donde llega su inquebrantable voluntad. ¿Te convences de que no es la cobardía ni el temor lo que nos hace estar asustadas? No, no me infieras esa injusta ofensa. En este momento en que te escribo, cuántas complicaciones, cuántos peligros, cuánta amenaza atraigo sobre mi cabeza! La imagen de la madre, confinada y alejada de las visitas de la casa, es perfectamente coherente con la del padre autoritario y amenazador. Esta es la familia –«Los Borrero»– a la cual, según Fina García Marruz, “habrá siempre que referirse [...] como a una especie de feudo de la poesía cubana”. Hay que reconocer que, en lo que al feudo respecta, parece que tiene razón.

“¡Ojalá que el invierno se prolongara muchos meses, que el cielo permaneciera siempre nublado, que no hubiera más astro que la luna, que no se escuchara más voz que la del viento entre las hojas secas y que la nieve principiara a caer, colocando sus arandelas alrededor de los troncos de los árboles, poniendo sus caperuzas sobre las montañas eternamente verdes y empezando a extender los pliegues del sudario en que todos nos hemos de abrigar!

¿Qué mejor mortaja que la de la nieve puede ambicionarse en un pueblo que bosteza de hambre o agoniza de consunción?”

Además de oscurecer y enfriar la Isla, Casal la contamina. Si Cuba agoniza de consunción –o sea, de tuberculosis– es porque él mismo la ha enfermado con los flujos de su deseo. Se trata de tapar con la nieve el escandaloso y antiestético matiz de esas “montañas eternamente verdes:”

Hace unos días que llegué del campo [dice Casal en una de sus cartas¹⁴] y no había querido escribirle porque traje de allí muy malas impresiones. Se necesita ser muy feliz, tener el espíritu muy lleno de satisfacciones para no sentir el hastío más insoportable a la vista de un cielo siempre azul, encima de un campo siempre verde. La unión eterna de estos dos colores produce la impresión más antiestética que se puede sentir.

No estamos ante un comentario accidental, sino ante una percepción de la naturaleza insular, ya consolidada como problema estético en la mente de Casal. Así, ése disgusto era una de las cosas que lo colocaba –según Ricardo del Monte– “en perpetua contradicción con su tierra, Cuba”, agregando que “el azul intenso de nuestro cielo, y el rojo sol, y los contornos definidos del paisaje y la espléndida verdura de nuestros campos, le eran menos gratos, menos poéticos, que las nieblas, las brumas, la tibia lumbre, los largos crepúsculos, la nieve y el cielo gris de los climas septentrionales”. Este rechazo hará que la crítica proponga un plan terapéutico –y político– encaminado a curar los graves males que “aquejaban” a Casal. Escuchemos lo que dice entonces Manuel de la Cruz:

Aurelia Castillo, por el dualismo de su corazón de artista y de su corazón de mujer, ha sondeado el alma del poeta [Casal], hasta lo más hondo y oscuro, [...] [y] ha execrado y maldecido los libros favoritos del poeta, con los que haría un auto de fe; y en un arranque digno de la elevación de su carácter, comentando una expresión viril de uno de sus cantos, exclama: «Así, amigo mío, así habla un poeta. ¡La frente alta, el cuerpo erguido, el ánimo pronto a la lucha!» «El poeta no puede ser una estatua» [...]. Otro poeta, Faustino Diez Gaviño, por simpática intuición, ha dicho que en *Nieve* se echa de menos la imagen de una mujer, la estela de lágrimas y

¹⁴ De acuerdo con los editores de la *Edición del Centenario*, la carta está dirigida a Esteban Borrero. Emilio de Armas, sin embargo, basándose en la edición de las cartas de Casal por José A. Fernández de Castro en la revista *Social*, nos dice que estaba dirigida a la poetisa cubana Nieves Xenes. Considerando que la carta no. 3 –nuestra cita es de la no.2– debía, según el criterio de De Armas, estar igualmente dirigida a Nieves Xenes, cuando, por el contrario, su destinataria fue –según nuestras investigaciones– Magdalena Peñarredonda, hemos decidido no afirmar nada en este sentido y sí remitir al lector interesado a *Casal*, y a las *Prosas III*, 81-90.

sangre de una pasión. Agréguese a lo expresado por la varonil escritora camagüeyana y por el correcto poeta éuscaro, lo útil que sería a Casal recorrer a pie y a caballo los valles y eminencias de la Sierra Maestra, bogar en *guairos* y en piragua por las aguas del Cauto, saturarse, impregnarse con el aroma de la naturaleza, para contrabalancear el efecto de su prolongada saturación literaria, y tendremos el método terapéutico indicado para el estado patológico que de común acuerdo todos reconocen en sus manifestaciones morales.

A pesar de los rodeos, queda bastante claro qué entiende De la Cruz –y todos los demás– por el “estado patológico [de las] manifestaciones *morales*” de Casal. ¿No se trata de ganar en acento viril, o de permitir que emerja al fin esa mujer que se echa de menos en *Nieve*? ¿Acaso la invitación al ejercicio físico y en contacto con la naturaleza criolla no se propone insuflar en Casal era atenuada o inexistente virilidad? ¿Y no se propone todo esto reintegrarlo lo mismo a los escalafones de la masculinidad que de la nación; prepararlo, en fin, para que pueda integrarse “a la lucha”? De lo que se trata, pues, es de cambiar el signo de la intensidad; en lugar de la saturación literaria (y por tanto urbana), la del ejercicio físico. Un exceso sólo puede curarse con otro. Se trata de sacarlo del circuito de deseo de la ciudad, de quitarle el cigarro de la mano, de sacarlo de los teatros, cafés y parques habaneros de los que se cuentan historias cada vez más escandalosas, como esa de acerca de N, quien “[e]n cierta ocasión, en uno de los corredores de nuestro principal teatro y durante la representación, [fue] sorprendido rodeado y besando las partes genitales, descubiertas, de un joven, perteneciente, con seguridad, a la clase de los prostituidos”(Montané)

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

SUMARIO

SUMARIO

Pródromo Pía McHabana

1. – Entre cuarteles y cuarterías, entre bibliotecas y burdeles, entre traidores y tiburones, la biografía rabiosa de Luis Marimón (1951-1995): *cronología del naufragio y el vértigo*. Entre demonios y decisiones, entre *shabats* y soledades, del arpa a la trama y del bufón al jergón, la deslumbrante tragedia de su poesía: *el camino de la locura hay que recorrerlo solo*.

2. – Si escribir es autodestruirse, Luis Marimón escribió, fue poeta, y Luis Marimón se autodestruyó: única manera de construirse a sí mismo, incluso a retazos de nada y con jirones de caos.

3. –Virtualmente inédito, al margen de todo canon o conciliábulo, ausente de honor de las antologías y devenido mito de horror en Matanzas, la voz de Luis Marimón resurge ahora –*lullaby* espeluznante o acaso nanita fúnebre– como quien blande el cariado tornillo con que aspira a recomponer los *cacharro(s)* literarios de un siglo XX tirado allá afuera, a la intemperie inútil del último Plan Tareco.

4. – *¡Vamos, garañón...! Yo me retiro un tiempo...*

juni03.

SUMARIO

SUMARIO

Poemas Inéditos

Luis Marimón ⁸

Textos enviados a *Cacharro(s)* por la hija del poeta, Yanira Marimón

Selección de Orlando Luis Pardo Lazo

de: El lugar de la trama

Cacería

Atrapamos la jutía en la urdimbre del monte.
Cayó entre los colmillos espumosos del perro
que destrozó, entre chillidos vehementes,
sus tendones, sus ojos de niebla y yerba seca.
El pan es más eterno que el bocado
y aún más duradero que la desolada
y antigua cicatriz del hombre.
Diestros en el manejo del cuchillo,
le quitamos la piel.
Las mujeres cocinaron el arroz,
nosotros tocamos la guitarra.
Y a la luz de la fogata
parecía un niño recién nacido
que temblaba...

de: Herencia de la soledad

100 años

No seré uno de esos viejos que por las mañanas
buscan la leche y el pan
y después se duermen en los parques
esperando las moscas,
el pedazo de algodón que los haga
para siempre callar.

En realidad creo que no llegaré allá.

Por estos reinos penetro en los hospitales y cafeterías,
con mi garfio de vidrio excavo en las viejas tumbas,
calmo mi sed de abismo en la humedad
de los cántaros rotos.

Con un cuchillo en las venas
transcurro en el rumor del hombre.

La misma luna, entonces
hace crecer una raíz de muerte en mis ojos sin fin.

Habito en la rabiosa
trampa de algún dios contrahecho
y sé que en el mundo
ya casi nada
vale la pena.

No preciso ninguna fórmula, ningún ritual
para que el vino
siga transcurriendo por mi garganta cruda.
Mis ojos, mohosos por la tanta lluvia que han visto
se niegan a ser despertados por un sediento amanecer.
Me disfracé de olvido para transparentarme;
ite esperé tantas veces!

He de continuar por la misma ruta que los cazadores
hasta que mi hocico tropiece con sus escopetas.

Pronto, ¿veré a Dios?
¿Qué me dirá?
¿Y yo a él?

La vida para mí
no ha sido fácil...

de: Los saturnales ecos del silencio

XV

Los gorriones dentro del basurero
picotean los hollejos de naranjas,
se llevan en sus picos pedazos de algodones neutros,
hacen sus nidos dentro de un perro muerto.
La miel inaccesible es siempre cruel.
Por eso los gorriones, con esa levedad
hecha tendones, buscan en la mañana
el cauce seco de los ríos de aquel soñado,
doliente paraíso...

de: Herencia de la soledad

En el inmóvil ojo del pescado hay

En el inmóvil ojo del pescado hay
un sueño de anzuelo.
Yo lo he visto, arrancado, en la orilla del río.
Un gran ojo que duele, que te observa a través de las moscas,
a través de los siglos carniceros del hombre.
Un gran ojo muy solo
y muy triste.

Como el ojo de dios.

de: Shalom Shabat

Cuerpo de guardia

*Tal vez existan niños que aún no han comido
carne de hombre: ¡Salvad a los niños!*
LU-SIN

Con el imán ausente de su ayuno, los perros
sarnosos o amarillos yacen dormidos bajo los bancos
entre escupitajos y algodones.
Nada es más triste y desolado que un hospital de madrugada
a no ser
esas tablas podridas que el reflejo deja en su cansancio
entre viejos caracoles y algas como pájaros
que por tan verdes y desmemoriados
pierden la ruta, chocan contra el cielo y mueren.
O esas terminales de trenes de provincia
donde las agónicas luces se incrustan en los ojos
hasta llegar al sitio justo
donde se oculta el llanto,
donde la gente espera y sabe
el tren no llegará nunca
y que ellos mismos no irán a parte alguna.
Una mujer muy gorda se recuesta al teléfono público,
le falta el aire y boquea como un pez que las olas
han tirado en los riscos.
Se abre una puerta y con el aire gélido de la necro
brota una enfermera tan blanca como la porcelana de China;
lleva una bandeja de plata que huele a corazón y cloroformo;
del color de su cara. Alguien se le acerca y pregunta:
¿Hay alguna esperanza?
Todo huele a noche tiznada, a frialdad selvática,
hay un silencio capaz de confundir el ruido.
El neurocirujano, dice alguien,
está tratando de extraerle el pedazo de cuchillo del cráneo:
a lo mejor Dios lo ayuda y no se salva.
Un anciano se incorpora de su camilla y grita:
me pudro, huelo mal, hace seis días que me he muerto
y el camillero no me acaba de llevar a la morgue.
Gentes extrañas que vienen a cambiar un litro de sangre
por una botella de aguardiente,
–el hombre crudo que se come el Diablo–,
otro viene de Santiago y no tiene en qué sitio quedarse;
un médico vocifera: hace falta otro estetoscopio,
este en vez de ir hacia adelante, camina hacia atrás...
Un cuerpo de guardia es conciso como una bofetada:
los ojos, vacíos de guardar tanto sueño revolotean como moscas,
mientras los perros, sarnosos o amarillos
se contraen, rascan y cuando terminan de sacarse alguna pulga,
vuelven a dormirse
como si nada esta madrugada ocurriendo estuviera en el mundo,
tranquilos,
como esperando la muerte
y el Juicio Final...

de: Shalom Shabat

Carne

**El corazón del tiburón, después de ser sacado,
sigue latiendo.**

**La carne de la jicotea cocinándose en la olla, en sus espasmos
se mueve.**

**La jutía, decapitada y descuerada
salta encima de la mesa...**

¿Cuándo vendrán a buscarme?

**Escucho el sonido de sus botas pero lo que se
pierde en la vida se gana en eternidad.**

Es lo que hemos tenido

que pagar por vivir

y es que también despertar tiene un precio.

Estamos llenos de piojos,

esta tripulación está deshumanizada,

las únicas semillas que fructifican son las de la sal y el veneno;

tenemos que fabricar los ladrillos que rodearán nuestras celdas

y cubrirán las tumbas,

nuestro jornal es el de andar muy tristes

y solos.

En las calles nos entendemos con gestos,

nuestras miradas son oscuras como pozos ciegos,

las lágrimas traen en su peregrinaje

todo lo errante, amargo del mar...

Ah, nido espantado de su pájaro;

ah, niño absorto ante las hordas que lo aplastan...

¿Cuándo vendrán a buscarme?

Me pesa el sudor en la piedra,

la enorme cabeza en el cuerpo,

mi sombra arrastrándose a mis pies como un perro apaleado

y de quien tengo también que desconfiar.

¡Quién pudiera dormir sin pensar

alguien vendrá a buscarte

o incluso, puede estar debajo de la cama

vigilando tus sueños,

lo que dices en ellos,

interpretándolos;

quién pudiera soñar!

Un carro ha frenado frente a mi puerta.

Un estremecimiento como cuando

se nos pudre un ganglio en las axilas

o nos cae en la muela cariada un pedazo de hielo.

Con los agonizantes se hicieron los cimientos del cielo.

Por ello, siempre ha habido un sordo clamor

que se ha equivocado en lo alto.

¿Cuándo se hará realizable el hombre y cuándo

podrá vencer tanta falacia y cerradura?

Perplejo, oculto en la urna la enorme

cantidad del espíritu de mis abuelos,

los moradores taciturnos de la conciencia humana.

Me despojan de la madre y del hijo,

de los caminos y los barcos,
de mis papeles y mi tierra,
pero no del canto.
Ese no será ya de mí arrancado.
Es el supremo instante de concluir con este juego
de ratón encadenado vs. gato insatisfecho.
Marcho jubiloso hacia una muerte que sé,
no es definitiva.
Y sólo tengo miedo de no ver el Día.
Amanecerá mañana, estoy seguro,
¿pero vivo?
El universo gira como un péndulo ciego.

Mas, cuando hayan transcurrido los días
y sea el Tiempo de juzgar a los justos
y a quienes los mataron,
Él recordará el corazón del tiburón,
los huevos que dejó la jicotea en la arena,
los nervios de la jutía.
Pero ante todo,
la carne de los que luchan, sufren y mueren,
será la primera
en ser resucitada...

de: El demonio del arpa

El erudito

Ruinas... todo es ruina. El labio y la flor
y el alacrán.
Desde el despertar del mundo estoy muriendo:
llevando una escudilla, unos ojos ávidos,
el inagotable manantial de mi asco...

Los huesos de mis piernas son duros,
impenetrables mis ojos,
como los de los peces abisales...

He buscado la paz, no me avergüenzo de ello.
Busqué también las terribles cosas que nos nacieron.
He gastado el camino.
Me lo llevé en las piernas.
Deshice el mar con mi pesadilla de marino sin sueño;
descubrí una tierra digna para morir.

Soy hombre.

Amé,
parí,
tuve la vida.

de: Desde mi jergón lunático

Osario público

(I)

En los nichos de musgo y ópalo
los huesos se entremezclan:
vértebra de brujo, tibia de un sátrapa,
el fémur salobre de un marinero.
Sucesores ya de tanto olvido
se arremolinan en la serena
reliquia de la catacumba; la tierra,
el mar y el cielo.
Nada más santo que esa luz allá,
donde concluyen los pasos
y de los huecos
irrumper las tibias ratas de ojos tristes.
Voy a ellos, todo primor los oscuros
rasgos de Dios, las palomas
con pétreos ramos de olivo,
la historia del diluvio y de la luna.
Alegorías de esas vasijas tenues que construye el viento
y resecan los viejos soles de la cristiandad
y de la morería.
Signos y escrituras que no alcanzo a comprender,
sonidos que repercuten
en los soñados ecos de algún cráneo vacío.
Al final del camino está el desastre;
al final del desastre empieza el vértigo,
árida música que llega desde lo alto
como una lluvia venenosa.
Finísima.

(II)

Cuando empiezan a germinar las piedras cíclicas
y el ojo insomne, seguro de estar muerto
es arroyo, nave, espejo
como serpiente va reptando hacia la altura.
-La altura es sólo humo. -
La distancia, como subterfugio de eternidad,
anda existiendo...
A veces,
-eso sí-
me permito cierta vacilación,
cierto suspiro
y el corazón, lleno de hiel, me late,
inclinado hacia el más oscuro
y olvidado y vacío
hueco de la noche.
Estancias de luz donde eternos son
los rostros que vimos por última vez;
los rostros amados...

(III)

Aquí las sombras habitan
como sepultureros que no saben qué tumba van a abrir.
Somos repetición mas una
misma palabra podrá tener el mismo acento
y cada muerte es diferente a la otra.
Triste es sólo aquel que solo habla
cuando camina por esta callecita;
cuando canta y no sabe
a quién preguntar
dónde queda su casa
y quiénes son
sus hijos.
Cuando empiezan a germinar las piedras cíclicas,
me voy doliendo, olvidándome,
hacia adentro...

de: *Memorias del bufón*

XXVI

Una luz hacia adentro crea mi oscuridad,
por eso, la ceguera del sol
es mi sombra
y el silencio del tiempo
mi voz.

En los subterráneos del castillo existe otra ciudad.
Una colmena podrida que en sus pluralidades revela
la dinastía escatológica del desastre.
Yo penetro en su urdimbre algunas veces, sobre todo
cuando en mi alma se extravía alguna masacre,
y veo cómo los cautivos alargan sus brazos
como escuálidos tentáculos y paso de largo
con mi traje multicolor, los cascabeles
que resuenan en lejanas galerías.
Ellos envidian mi libertad sin saber
estoy más preso
ya que llevo las cadenas adentro.
Al menos ellos pueden traducir en palabras sus pensamientos.
(Soy heroico en los míos.)
Debajo de mi jubón llevo siempre
mendrugos que lanzo a través de las rejas,
éstas tan antiguas que parecen haber sido forjadas
por el mismo dios.
No lo hago por piedad
sino con el fin de disfrutar de la fiesta,
donde los presidiarios
se arrancan a dentelladas, en pedazos, la carne.
El hambre tiene cara de perro: los he visto
extraerse los piojos y comerlos,
cazar las moscas que vienen atraídas por los cuerpos,
triturar y extraerle el tuétano
a los mágicos huesecillos de los murciélagos y ratas;

amputarse los dedos y beber ávidamente de su sangre.

Esas visiones llegan

a reconfortar mi espíritu, pues comprendo
dentro de mi infortunio soy bastante feliz...

Es una perenne crucifixión la de estos animales
(elogio fuera si los llamase humanos),

un aniquilamiento paulatino,

diría yo que planificado.

El ámbito en que habitan

puede ser el horror con el que amenaza el diablo

a los que entre convulsiones viven en el infierno.

Soy testigo de esa muchedumbre de cadáveres que predicán
ser las cariátides, el fundamento de este reino.

Sólo del odio puede brotar la poesía.

No soy desnaturalizado; al contrario:

odiar es la cosa más natural del hombre.

Aquí hay aparentes sabios;

locos que quisieron transformarlo todo con sus
ideas peregrinas.

Uno dijo que la tierra era redonda y se movía.

El otro, que la sangre circulaba en los cuerpos

y no éramos el único de los mundos habitados.

Aquí ese guardián que un día equivocó las llaves

y quedó preso;

cazadores furtivos en los cotos reales,

acusados de profanar las momias,

de hacer abortar con la mirada;

un cocinero que quemó un asado,

un copero que vertió vino en la peluca de la Reina.

Gentes que no recuerdan

el motivo de sus grilletes,

la causa de su horror, que no recuerdan

la fecha en que los enterraron,

de su nombre o de si alguna vez

tuvieron hijos.

Recordar es retornar al pasado,

pero ya ninguna palabra

podrá salvar al hombre.

El Rey tiene en su conciencia

un cementerio.

Poemas Inéditos

Luis Marimón

SUMARIO

SUMARIO

Noticia de Rolando ***Pía McHabana***

Este año he vuelto ver a Rolando: yo miraba mi rostro en una vidriera vacía de La Habana y por detrás vi cruzar su figura olmesca. O creí verla cruzar.

Me volví enseguida pero ya se había desvanecido. Recién anochece. De manera que el páramo del bulevar reflejado en el vidrio reflejado en mis gafas se lo había tragado sin siquiera los trámites de rigor –acaso *rigor mortis*.

Desandando el camino hasta mi covacha de Cuba y Amargura, mirando los celajes clucos del crepúsculo, saqué un boniato con un ladrillo que –por algún oscuro motivo– me recordó que el Muro de Berlín hacía ya más de un década que no existía. O que tal vez nunca había existido del todo o acaso nunca dejado del todo de existir...

Aquel cambolo a mitad de acera era toda la evidencia tangible de la tragicomedia: mi memoria ya no daba más que para parodiar un texto de Rolando que un amigo me leyera días atrás por teléfono, desde la Madre Patria hoy trocada en madrastra. Fue algo así como «*Olmo se abrocha los zapatos, alzan y tumban el Muro de Berlín, y Olmo se desabrocha los zapatos*».

Al llegar a casa, otro amigo había dejado para mí justo el último libro publicado en España por Rolando Sánchez Mejías: *Historias de Olmo*. Lo leí en una hora, y en media hora más copié a mano ocho de los setenta y cuatro textos. Hubiera preferido copiar sesenta y seis, y olvidar ocho si acaso, pero una nota nada amigable me conminaba a devolver el ejemplar esa misma noche.

Tal precipitada lonja –¿pernil, ternilla, chuleta?– del escritor es lo que ahora regurgita *Cacharro(s)*: piezas de algún rompecabezas cuya lectura acaso consiga hacer cruzar por detrás de nuestras nuca –y cuidad vuestras nuca si estáis de paso por mi ciudad– a cierta figurilla olmesca con ínfulas de Rolando.

SUMARIO

SUMARIO

Historias de Olmos

Rolando Sánchez Mejías

Tomado de: *Historias de Olmo*, Rolando Sánchez Mejías, Colección Nuevos Tiempos, Ediciones Siruela, Madrid, España, 2001

HASTA QUE LA DELACIÓN TE ALCANCE

Tonino le secretea a Olmo que en La Habana ya no se sabía quién era o no delator. Todos los delatores no tienen por qué ser gorditos, de pelo grasiento y olor a cebolla.

Pero el delator del cual hablamos sí era gordito, de pelo grasiento y olor a cebolla, además de ser un poquito jorobado. Se sentó frente a Olmo y le dijo: -Te voy a delatar.

Olmo amaba la rectitud en la gente. Y la transparencia de alma en la gente. Y la resolución en los ojos de la gente. «Un delator honrado», se dijo Olmo con las pupilas húmedas. Y lo abrazó, lo abrazó como no abrazaba a nadie hacía muchísimo tiempo.

AVERGONZADO

Una vez Olmo se despertó y vio en el espejo que le faltaba un ojo. Pensó mirando hacia su esposa: «Dios mío, se ha vengado, mujer latina, si miras a las demás, te sacaré los ojos, ya verás».

No, no había sido ella. Ella no se habría contentado con un solo ojo. ¡Y dormía tan plácidamente! Entonces pensó que había sido el Estado. ¿Pero para qué quería el Estado un ojo de Olmo? La mano derecha, quizá. Pero un ojo... ¡Dios mío, Olmo, qué paranoico estás! ¡Primero tu esposa, luego el Estado! Entonces encontró el ojo. Estaba en un vaso. En la mesita de noche. «Nunca más volveré a pensar mal de mi mujer. Ni del Estado. ¡Nunca más!», pensó avergonzado.

SERECILLOS DE CONFECCIÓN RECIENTE

Cuenta Olmo que la familia los incuba y los regresa al Estado que los regresa a la familia, sin interrupción del ciclo. No son seres huecos. Están llenos de *contenido patrio*. Pero se llenan y se vacían como bolsas. Alegres y musicales todo el tiempo, «trabajan» en los *planos bajos de la realidad*. Esto que dice Olmo no es teoría. Miren al hijo de Lalo, el que tuvo con Dorita. Le celebran su cumpleaños y el cretino, en vez de apagar las velas, se encarama de un salto a la mesa y nos endilga un discurso. Luego el muy puerco nos tira merengue. Pero en una de éstas se le cayó la cabeza. Literalmente: *la cabeza rodó hasta nuestros pies*. Lalo recogió la cabeza, que al fin y al cabo es la cabeza de su hijo. Olmo le dijo a Lalo: «Deberías educar mejor a tu canallita». ¿Y saben lo que hace Lalo? Pedirle a Olmo veinte pesos para comprarle a su hijo un sombrero.

POSICIONES RADICALES

Olmo explica:

–Hemingway escribía de pie. De ahí su economía de estilo. Proust, *au contraire*, escribía acostado, de ahí su estilo lento, memorioso, prolijo. Nietzsche se exasperaba paseando por el bosque. Escribía como si le mordiera el cuello a los pájaros. La mayor parte de los escritores, como yo, escriben o escribieron sentados. De ahí su mediocridad. En literatura, como en todas las cosas, hay que adoptar *posiciones radicales*.

ESCRITOR

Olmo se topa con un escritor que se jacta de no escribir. «¡Veinte años sin escribir!», rechina los dientes el escritor muy cerca de la cara de Olmo. El escritor arranca un pedazo de papel, hace unos garabatos y se lo da a Olmo: «¡Esto es lo único que tendrán de mí!». El escritor enciende un cigarro y dice más calmado: «Deberían darme un premio por mi silencio». Fuma y susurra: «Pero yo no aceptaría el premio». Se queda observando el humo del cigarro: «O no iría a recogerlo».

REALISMO NACIONAL

Olmó se topó en la Unión de Escritores con tres exponentes del Realismo Nacional.

–Olmo, ¿por qué escribes de manera tan ligera? Nosotros podemos ir más allá de tu prosa insustancial. Mira –y los tres exponentes del Realismo Nacional aletearon y se elevaron al cielo en el aire tropical.

En eso pasó un vendaval y se llevó a los tres exponentes del Realismo Nacional. Pero cayeron pesadamente a tierra.

Olmo meneó la cabeza:

–Son duros de cascar.

SIMILIA SIMILIBUS CURANTUR

Tonino no soportaba que Marilope estuviera enamorada de Olmo y fue a ver a un brujo. El brujo le dijo que enterrara una prenda íntima de Marilope debajo de una ceiba y que luego le cortara la cabeza a un gato negro y echara la sangre en las raíces de la ceiba y dijera unas palabras secretas.

Tonino eligió una prenda íntima de Marilope y de paso (envidiaba secretamente a Olmo) un cuento corto de Olmo. Enterró la prenda y el cuento debajo de una ceiba y aprovechó que pasaba un gato negro y le cortó la cabeza y echó la sangre en las raíces de la ceiba y dijo las palabras secretas.

Después Marilope se puso flaca y fea y el Estado la envió a estudiar Economía Política a Moscú y allí se casó con el taquillero del teatro Bolshói y tuvo tres hijos muy gordos, pero esta historia no vale la pena contarla aquí.

Respecto a Olmo, empezó a encadenar las frases a como diera lugar sustrayendo nombres y situaciones de manuales de latín, botánica y cultura popular. Olmo declaraba con orgullo: «Hago literatura moderna». Pero los directores de revistas le reprochaban: «Olmo, ¿por qué distorsionas la literatura nacional?». Olmo fue castigado a vender flores junto a Lalo y a Tonino en La Habana Vieja. A Lalo lo habían castigado por vago y a Tonino por brujo. El gato asqueroso de Lalo los seguía a todas partes y no podían

vender ni una flor. Lalo decía: «Tenemos un chino atrás». Pero la historia del chino tampoco vale la pena contarla aquí.

APRENDIZ

A veces Olmo aprendía a pensar. Pero se le olvidaba enseguida. A veces tenía la extraña facultad de pensar según nuevas reglas de juego. Pero retrocedía espantado.

[Historias de Olmos](#)
[Rolando Sánchez Mejías](#)

SUMARIO

SUMARIO

La pinga del libertador

Ricardo Palma ¹⁰

Tomado de *Tradiciones en salsa verde*, Ediciones de la Biblioteca Universitaria. Lima, 1973.

Tan dado era Don Simón Bolívar a singularizarse, que hasta su interjección de cuartel era distinta de la que empleaban los demás militares de su época. Donde un español o un americano habrían dicho: ¡ Vaya usted al carajo !, Bolívar decía: ¡ Vaya usted a la pinga !

Histórico es que cuando en la batalla de Junín, ganada al principio por la caballería realista que puso en fuga a la colombiana, se cambió la tortilla, gracias a la oportuna carga de un regimiento peruano, varios jinetes pasaron cerca del General y, acaso por halagar su colombianismo, gritaron: ¡ Vivan los lanceros de Colombia !

Bolívar, que había presenciado las peripecias todas del combate, contestó, dominado por justiciero impulso: ¡ La pinga ! ¡ Vivan los lanceros del Perú !

Desde entonces fue popular interjección esta frase: ¡La pinga del Libertador!

Este párrafo lo escribo para lectores del siglo XX, pues tengo por seguro que la obscena interjección morirá junto con el último nieto de los soldados de la Independencia, como desaparecerá también la proclama que el general Lara dirigió a su división al romperse los fuegos en el campo de Ayacucho: "¡ Zambos del carajo ! Al frente están esos puñeteros españoles. El que aquí manda la batalla es Antonio José de Sucre, que, como saben ustedes, no es ningún pendejo de junto al culo, con que así, fruncir los cojones y a ellos".

En cierto pueblo del norte existía, allá por los años de 1850, una acaudalada jamona ya con derecho al goce de cesantía en los altares de Venus, la cual jamona era el *non plus ultra* de la avaricia; llamábase Doña Gila y era, en su conversación, hembra más cócora o fastidiosa que una cama colonizada por chinches.

Uno de sus vecinos, Don Casimiro Piñateli, joven agricultor, que poseía un pequeño fundo rústico colindante con terrenos de los que era propietaria Doña Gila, propuso a ésta comprárselos si los valorizaba en precio módico.

—Esas cinco hectáreas de campo —dijo la jamona—, no puedo vendérselas en menos de dos mil pesos.

—Señora —contestó el prepotente—, me asusta usted con esa suma, pues a duras penas puedo disponer de quinientos pesos para comprarlas...

–Que por eso no se quede –replicó con amabilidad Doña Gila–, pues siendo usted, como me consta, un hombre de bien, me pagará el resto en especies, cuando y como pueda, que plata es lo que plata vale. ¿No tiene usted quesos que parecen mantequilla?

–Sí, señora.

–Pues recibo. ¿No tiene usted chanchos de ceba?

–Sí, señora.

–Pues recibo. ¿No tiene usted siquiera un par de buenos caballos?

Aquí le faltó la paciencia a don Casimiro que, como eximio jinete, vivía muy encariñado con sus bucéfalos, y mirando con sorna a la vieja, le dijo:

–¿Y no quisiera usted, doña Gila, la pinga del Libertador?

Y la jamona, que como mujer no era ya colchonable (hace falta en el Diccionario la palabrita), considerando que tal vez se trataba de una alhaja u objeto codiciable, contestó sin inmutarse:

-Dádomela a buen precio, también recibo la pinga.

**[La pinga del libertador](#)
[Ricardo Palma](#)**

SUMARIO

SUMARIO

La persecución del ideal **Isaiah Berlin** ¹¹

Versión para *Cacharro(s)* de Rebeca Duarte

(...) Vico creía en una sucesión de civilizaciones, J. G. Herder iba más allá y en diversos períodos comparaba las culturas nacionales de múltiples países, afirmando que toda sociedad poseía lo que él llamaba su centro de gravedad propio, diferente al de los demás. Si, como él quería, hemos de comprender las sagas escandinavas o la poesía de la Biblia, no debemos adaptarles los juicios estéticos de los críticos del París del siglo dieciocho. La manera de vivir de las personas, su modo de pensar, de sentir, de comunicarse entre ellos, el ropaje que visten, las canciones que cantan, los dioses que siguen, los alimentos que comen, sus supuestos básicos, sus costumbres, los hábitos que les son intrínsecos..., es esto lo que crea las comunidades, cada una hecha a su propio «estilo de vida». Las comunidades pueden asemejarse en muchos aspectos, pero los griegos difieren de los alemanes luteranos, los chinos difieren de ambos; lo que buscan y lo que temen o adoran pocas veces es similar.

A este punto de vista se le ha llamado relativismo moral o cultural; esto es lo que pensaba un gran investigador, mi amigo Arnaldo Momigliano, al que tanto admiro, de Vico y de Herder. Estaba equivocado. No es relativismo. Miembros de una cultura pueden, debido a la fuerza de la intuición imaginativa, entender (lo que Vico llamaba *entrare*) los valores, ideales, formas de vida de otra cultura o sociedad, incluso de las lejanas en espacio o tiempo. Esos valores pueden resultarles inaceptables, pero si abren la mente lo suficiente podrán llegar a entender cómo era posible ser un ser humano pleno, con el que uno podría hablar, y vivir al mismo tiempo de acuerdo con valores muy diferentes de los propios, pero a los que sin embargo puede uno considerar valores, fines de la vida, cuya satisfacción puede permitir a los hombres realizarse plenamente.

«Yo prefiero café, tú champán, tenemos gustos diferentes, no hay más que decir.» Esto es relativismo. Pero el punto de vista de Vico, y el de Herder, no es ése, sino lo que yo explicaría como pluralismo. Es decir, la idea de que hay tantos fines distintos que pueden perseguir los hombres y aun así ser plenamente racionales, hombres completos, capaces de entenderse entre ellos y simpatizar y extraer luz unos de otros, lo mismo que la obtenemos leyendo a Platón o las novelas del Japón medieval, que son mundos, puntos de vista, muy alejados del nuestro. Porque si no tuviésemos ningún valor en común con esas personalidades lejanas cada civilización estaría recluida en su propia burbuja impenetrable y no podríamos entenderlas en absoluto; a esto equivale la tipología de Spengler. La intercomunicación de las culturas a través del tiempo y el espacio sólo es posible porque lo que hace humanos a los hombres es común a ellas, actúa como puente entre ellas. Pero nuestros valores son los nuestros y los suyos son los suyos. Tenemos libertad para criticar los valores de otras culturas, para condenarlos, pero no podemos pretender que no los entendamos en absoluto, o considerarlos sólo subjetivos, producto de criaturas en circunstancias distintas con gustos diferentes a los nuestros, que nada nos dicen.

Hay un mundo de valores objetivos. Me refiero con ello a esos fines que los hombres persiguen por interés propio, para los que el resto de las cosas son

medios. No soy ciego a lo que los griegos apreciaban, quizás sus valores no sean los míos, mas puedo entender lo que sería vivir iluminado por ellos, puedo admirarlos y respetarlos, e incluso imaginarme persiguiéndolos, pero no lo hago, no deseo hacerlo, y quizá no pudiese si lo desease. Las maneras de vivir difieren. Los fines, los principios morales, son muchos y variados. Pero no infinitos: han de estar dentro del horizonte humano. Si no lo están, quedan fuera de la esfera humana.

Si encuentro hombres que adoran a los árboles no porque sean símbolos de fertilidad o por divinos, con una vida enigmática y poderes propios, o porque este bosque está consagrado a Atenea, sino sólo porque son de madera; y si al preguntarles por qué adoran la madera dicen: «porque es madera» y no dan más respuesta, yo ya no sé lo que quieren decir. Si fuesen humanos, no serían seres con los que yo pudiese comunicarme, hay una barrera real. No son humanos para mí. Ni siquiera puedo calificar de subjetivos sus valores si no puedo imaginar lo que sería llevar ese tipo de vida.

Es evidente que los valores pueden chocar; es por eso que las civilizaciones son incompatibles. Puede haber incompatibilidad entre culturas o entre grupos de la misma cultura o entre usted y yo. Usted cree que siempre hay que decir la verdad, suceda lo que suceda; yo no, porque considero que puede ser demasiado doloroso en ocasiones o demasiado destructivo. Podríamos discutir nuestros puntos de vista, intentar encontrar un terreno común, pero al final lo que usted persigue pudiera no ser compatible con los fines a los que yo considero he consagrado mi vida. Los valores pueden incluso chocar dentro de un mismo individuo; y eso no significa que unos hayan de ser verdaderos y otros falsos. La justicia, la justicia rigurosa, es para algunas personas un valor absoluto, pero no es compatible con lo que pueden ser para ellas valores no menos fundamentales (la piedad, la compasión) en algunos casos concretos.

La libertad y la igualdad figuran entre los objetivos primordiales perseguidos por el ser humano a lo largo de muchos siglos; pero la completa libertad para los lobos es para los corderos la muerte, la completa libertad para los poderosos, los dotados, no es compatible con el derecho a una existencia decente de los débiles y poco dotados., Para crear una obra maestra un artista puede llevar una vida que suma en el sufrimiento y la miseria -a los que él es indiferente- a su familia. Podríamos condenarle y proclamar que la obra maestra debe sacrificarse a las necesidades humanas, o podríamos colocarnos de su lado, pero ambas actitudes encarnan valores que para algunos hombres o mujeres son esenciales, y que además son inteligibles para todos nosotros si tenemos alguna compasión o imaginación o comprensión de los seres humanos. La igualdad quizás exija que se limite la libertad de los que buscan dominar; la libertad (y sin una cierta cuantía de ella no hay elección, por tanto ninguna posibilidad de seguir siendo humanos tal como entendemos la palabra) quizás deba reducirse para dejar espacio al bienestar social, para alimentar al hambriento, vestir a otros, para que sea posible que halla justicia o equidad.

Antígona enfrenta un conflicto que Sófocles resuelve de manera implícita. Sartre da la solución contraria, mientras que Hegel propone «sublimación» a un cierto nivel más elevado... un pobre consuelo para los que sufren conflictos de semejante tono. La espontaneidad, una cualidad humana maravillosa, no es compatible con la capacidad para la previsión organizada, para el cálculo delicado de qué y cuánto y dónde... del que puede depender en gran medida el bienestar de la sociedad. Todos tenemos noticia de las atormentadoras alternativas del pasado más reciente. ¿Debe un individuo oponerse a una tiranía monstruosa cueste lo que cueste, a expensas de la vida de sus padres o hijos? ¿Se debe torturar a los niños para extraerles información sobre traidores o delincuentes peligrosos?

Estas colisiones de valores son de la esencia de lo que son y de lo que somos. Si nos dijese que estas contradicciones se resolverían en algún mundo

perfecto en el que todas las cosas positivas pueden armonizarse por principio, entonces debemos responder, a quienes dicen esto, que los significados que ellos asignan a los nombres que para nosotros denotan los valores contradictorios no son los nuestros. Hemos de decir que en ese mundo en que lo que vemos como valores incompatibles no son ya contradictorios es un mundo absolutamente incomprensible para nosotros; que los principios que están armonizados en ese otro mundo no son los principios de los que tenemos conocimiento en nuestra vida cotidiana; si estos se han transformado, lo han hecho en conceptos que nosotros no conocemos en la tierra. Y es en la tierra donde vivimos, y aquí donde debemos creer y actuar.

La noción del todo perfecto, la solución final, en la que todas las cosas coexisten, no sólo me parece inalcanzable (esto es una perogrullada) sino conceptualmente ininteligible; no sé qué se entiende por una armonía de este género. Algunos de los Grandes Bienes no pueden convivir. Es una verdad conceptual. Estamos condenados a elegir, y cada elección puede entrañar una pérdida irreparable. Felices los que viven bajo una disciplina que aceptan sin cuestionamientos, los que obedecen de forma natural órdenes de dirigentes, espirituales o temporales, cuya palabra aceptan sin vacilar como a una ley inquebrantable; o los que han llegado, por métodos propios, a convicciones claras y firmes sobre qué hacer y qué ser que no admiten duda alguna. Sólo puedo decir que los que descansan en el lecho de tan cómodo dogma son víctimas de formas de miopía autoprovocada, de anteojeras que pueden proporcionar satisfacción pero no una comprensión de lo que es ser humano.

Baste esto por lo que toca a la objeción teórica -decisiva, creo yo-, a la idea del estado perfecto como fin razonable de nuestros esfuerzos. Pero hay además un obstáculo sociopsicológico que se opone a esto, un obstáculo que se puede plantear a aquellos cuya fe sencilla, de la que la humanidad se ha nutrido durante tanto tiempo, se resiste a todo género de argumentaciones filosóficas. No hay duda de que es posible resolver algunos problemas, de que varios males pueden curarse, en la vida social y en la individual. Podemos librar a los hombres del hambre o de la miseria o de la injusticia, sacarles de la esclavitud o de la cárcel, y obrar bien con ello..., todos los hombres tienen un sentimiento básico del bien y el mal, pertenezcan a la cultura que pertenezcan; pero todo estudio de la sociedad muestra que cada solución crea una nueva situación, y esta engendra nuevas necesidades y problemas propios, nuevas exigencias. Los hijos han obtenido lo que sus padres y abuelos anhelaban... mayor libertad, mayor bienestar material, una sociedad más justa; pero los viejos males se olvidan y los hijos se enfrentan a los nuevos problemas que traen consigo las propias soluciones de los viejos, y aunque también éstos puedan resolverse, generarán nuevas situaciones, y con ellas nuevas necesidades, y así sucesivamente, siempre de modo impredecible.

No podemos legislar para las consecuencias desconocidas de consecuencias de consecuencias. Nos dicen los marxistas que una vez obtenida la victoria y que sea iniciada la historia verdadera, los nuevos problemas que puedan surgir generarán sus propias soluciones, las que podrán aplicar pacíficamente los poderes unidos de una sociedad armoniosa y sin clases. Esto a mí me parece un ejemplo de optimismo metafísico que carece por completo de base en la experiencia histórica. En una sociedad en la que se aceptan universalmente los mismos fines, los problemas sólo pueden ser de medios, solucionables todos con métodos técnicos. Sería una sociedad en la que la vida interior del hombre, la imaginación moral, espiritual y estética, ya no hablaría. ¿Se deben destruir hombres y mujeres y esclavizar sociedades para conseguir esto? Las utopías tienen su valor -nada expande tan maravillosamente como ellas los horizontes imaginativos de las potencialidades humanas- pero como guías a seguir pueden resultar literalmente fatales. Tenía razón Heráclito, las cosas no pueden permanecer inalterables.

Es, por tanto, mi conclusión, que la noción misma de una solución final no sólo es impracticable sino que, si no estoy errado y algunos valores no pueden sino chocar, es además incoherente. La posibilidad de una solución final (incluso si olvidamos el sentido terrible que estas palabras adquirieron en tiempos de Hitler) resulta ser una ilusión; y una muy peligrosa ilusión. Pues si uno realmente cree que solución semejante es posible, es seguro que ningún coste podría verse como excesivo para conseguir esto: lograr que la humanidad sea justa, feliz, creadora y armónica para siempre, ¿qué precio podría ser demasiado alto con tal de conseguirlo? Con tal de hacer dicha tortilla, no puede haber, seguro, ningún límite en el número de huevos a romper. Era ésa la fe de Lenin, de Trotski, de Mao, y por lo que sé de Pol Pot. Puesto que yo conozco el único camino verdadero para solucionar definitivamente los problemas de la sociedad, sé en qué dirección debo guiar la caravana humana; y puesto que usted ignora lo que yo sé, no se le puede permitir que tenga libertad de elección ni siquiera en un ámbito mínimo, si es que se quiere lograr el objetivo. Usted afirma que cierta política le hará más feliz o más libre o le dará espacio para respirar; pero yo sé que está equivocado, sé lo que usted necesita, lo que necesitan todos los hombres; y si hay resistencia debida a ignorancia o maldad, hay que acabar con ella, y puede que tengan que perecer cientos de miles para hacer a millones felices para siempre. ¿Qué elección nos queda a nosotros, que sabemos, sino la de estar dispuestos a sacrificarles?

Ciertos profetas armados pretenden salvar a la humanidad, y otros sólo a su propia raza por sus atributos superiores, pero, sea cual sea el motivo, los millones sacrificados en guerras o revoluciones (cámaras de gas, *gulag*, genocidio, todas las monstruosidades por las que nuestro siglo se recordará) son el precio que ha de pagar el hombre por la felicidad de futuras generaciones. Si uno desea de verdad salvar a la humanidad, ha de endurecer el corazón y no pensar en costes.

Alexander Herzen, un radical ruso, dio la respuesta a esto hace más de un siglo. En su ensayo *Desde la otra orilla*, que es una suerte de eskuela necrológica de las revoluciones de 1848, dijo que en su época había surgido una nueva forma de sacrificio humano, el de seres humanos vivos en los altares de abstracciones: *nación, iglesia, partido, clase, progreso, las fuerzas de la historia*. Si estas abstracciones, invocaron todas en su época y que se han invocado también en la nuestra, exigen sacrificios de seres humanos vivos, hay que satisfacerlas. Éstas son sus palabras:

«Si el objetivo es el progreso, ¿para quién estamos trabajando? Quién es este Molok que se retira cuando los que se esfuerzan afanosos se aproximan ya a él; y que no puede proporcionar más consuelo a las multitudes condenadas y exhaustas, que gritan morituri te salutant que... la respuesta burlona de que después de que se mueran todo será maravilloso en este mundo. ¿Deseas verdaderamente condenar a los seres humanos vivos hoy al triste papel... de desdichados galeotes que, con la basura hasta las rodillas, arrastran una embarcación... con... "progreso en el futuro" escrito en su bandera? ...; un objetivo que es infinitamente remoto no es un objetivo, es sólo... un engaño; un objetivo debe hallarse más cerca... en el salario del trabajador como mínimo o en satisfacción en el trabajo realizado.»

De lo único que podemos estar seguros es de la realidad del sacrificio, de la muerte de los muertos. Pero el ideal por el que mueren sigue sin hacerse realidad. Se han roto ya los huevos, y el hábito de romperlos crece, pero la tortilla sigue siendo invisible. Los sacrificios por objetivos a corto plazo, la coerción si la situación de los individuos es desesperada y exige realmente esas medidas, puede estar justificada. Pero el holocausto por objetivos inasibles es una burla cruel de todo lo que los hombres juzgan estimable, ahora y en todas las épocas.

Si la antigua y permanente creencia en la posibilidad de materializar la armonía definitiva es una falacia y las posiciones de los pensadores a los que

he apelado (Maquiavelo, Vico, Herder, Herzen) son válidas, entonces, si admitimos que los Grandes Bienes pueden chocar, que algunos de ellos no pueden convivir, aunque sí puedan otros; en suma, que uno no puede poseerlo todo, en la teoría además de en la práctica; y si la creatividad humana ha de basarse en una diversidad de elecciones que sean mutuamente excluyentes, entonces, como preguntaban en tiempos de Chernishevski y Lenin: «¿Qué hay que hacer?» ¿Cómo elegir entre posibilidades? ¿Qué y cuánto ha de sacrificarse a qué? Creo que no hay una respuesta clara. Mas las colisiones, aunque no puedan evitarse, se pueden suavizar. Las pretensiones pueden equilibrarse, es posible llegar a compromisos: en situaciones concretas no todas las pretensiones tienen igual fuerza, tanta cuantía de libertad y tanta de igualdad, tanto de aguda condena moral y tanto de comprensión de una determinada situación humana; tanto de aplicación plena de la ley y tanto de la prerrogativa de clemencia; tanto de dar de comer a los hambrientos, de vestir al desnudo, curar al enfermo, cobijar al que no tiene techo. Deben establecerse prioridades, nunca definitivas y absolutas.

La primera obligación pública es evitar el sufrimiento extremo. Las revoluciones, guerras, asesinatos, las medidas extremas, pueden ser necesarias en situaciones desesperadas. Pero la historia nos enseña que sus consecuencias pocas veces son las previstas; no hay ninguna garantía, a veces ni siquiera una probabilidad lo suficientemente mayúscula, de que estas acciones traigan una mejoría. Podemos correr el riesgo del acto drástico, en la vida personal o en la política pública, pero debemos tener en cuenta siempre, no olvidarlo nunca, que podemos estar equivocados, que la seguridad respecto a los efectos de tales medidas conduce invariablemente a un evitable sufrimiento de los inocentes. Por tanto, debemos estar dispuestos a hacer eso que llaman concesiones mutuas: normas, valores, principios, deben ceder unos ante otros en grados variables de acuerdo a situaciones específicas. Las soluciones utilitarias son erróneas en ocasiones, pero sospecho que son beneficiosas con mayor frecuencia. Lo preferible es, como norma general, mantener un equilibrio precario que impida la aparición de situaciones desesperadas, de alternativas insostenibles. Ésa es la primera condición para una sociedad decente; una sociedad por la que podemos luchar siempre, teniendo como guía el ámbito limitado de nuestros conocimientos, e incluso de nuestra comprensión imperfecta de los individuos y de las sociedades. En estos asuntos es muy necesaria una cierta humildad.

Esto pudiera parecer una solución bastante insulsa, no es el tipo de propuesta por la que el joven idealista estaría dispuesto, en caso necesario, a luchar y sufrir en pro de una sociedad nueva y más noble. Y no debemos, por supuesto, exagerar la incompatibilidad de valores: hay un espacio de amplio acuerdo entre miembros de sociedades distintas a lo largo de grandes períodos de tiempo acerca de lo cierto y lo falso, del bien y del mal. Tradiciones, puntos de vista y actitudes pueden diferir, claro, legítimamente; puede haber principios generales que prescindan en exceso de las necesidades humanas. La situación concreta es la más importante. No hay salida: debemos decidir cuando decidimos; no se puede evitar a veces correr riesgos morales. Lo único que podemos pedir es que no se desdeñe ninguno de los factores importantes, que los objetivos que pretendemos se consideren elementos de una forma de vida total, a la que las decisiones pueden favorecer o perjudicar.

Pero, en último término, no es algo que dependa de un puro juicio subjetivo: viene dictado por la forma de vida de la sociedad a la que uno pertenece, una sociedad entre otras, con valores compartidos, hállese o no en conflicto, por la mayor parte de la humanidad a la largo de la historia escrita. Hay, si no valores universales, sí al menos un mínimo sin el que las sociedades difícilmente podrían sobrevivir. Pocos querrían defender hoy la esclavitud o el asesinato ritual o las cámaras de gas nazis o la tortura de seres humanos por gusto o por provecho o incluso por el bien político; o que los hijos tengan la

obligación de denunciar a sus padres, cosa que exigieron las revoluciones francesa y rusa, o el asesinato irracional. No hay nada que justifique transigir con esto. Mas, por otra parte, la búsqueda de la perfección me parece una receta para derramar sangre, que no es mejor ni aunque lo pidan los idealistas más sinceros, los más puros de corazón. No ha habido más riguroso moralista que Immanuel Kant, pero incluso él dijo, en un momento de iluminación: «*De la madera torcida de la humanidad no se hizo nunca ninguna cosa recta*». Meter a la fuerza gente en los uniformes impecables que exigen metas en las que se cree dogmáticamente es casi siempre un camino trazado hacia la inhumanidad. No podemos hacer más de lo que podemos: pero eso debemos hacerlo, a pesar de las dificultades.

Habrán encontronazos sociales y políticos, claro; el simple dilema de los valores positivos por sí solo hace que esto sea inevitable. Pero pueden, creo, reducirse al mínimo promoviendo y manteniendo un inquieto equilibrio, constantemente amenazado y que hay que restaurar continuamente...; sólo esto, insisto, constituye la condición previa para sociedades decentes y un aceptable comportamiento moral, de otro modo nos extraviaremos sin remedio. ¿Un poco insípido como solución, diréis? ¿No es de ese material del que están hechas las llamadas a la acción de los dirigentes inspirados? Sin embargo, si hay algo de verdad en este punto de vista, quizás eso baste. Un eminente filósofo americano de nuestro tiempo dijo una vez: «*No hay una razón a priori para suponer que la verdad resulte, cuando se descubre, necesariamente interesante*». Puede ser suficiente que sea verdad, o incluso con que se aproxime a ella; no me siento, pues, afligido por propugnar esto. La verdad, dijo Tolstoi, en la novela con la que comencé [Guerra y Paz], es lo más hermoso que hay en este mundo. No sé si es así en el terreno de la ética, pero a mí me parece que se aproxima suficiente a lo que la mayoría queremos creer para que no se deje a un lado con excesiva ligereza.

[La persecución del ideal](#)
[Isaiah Berlin](#)

[SUMARIO](#)

SUMARIO

Catalepsia

Edwin Reyes Zamora^{1 2}

Poemas del libro inédito *Catalepsia*

Tiempo muerto

La poesía no quiere ya
decir. Me rompo el
hígado, voy arrojando
lonjas a los perros, veo
como mi sangre gotea
mezclada con la rabia.

Bajo los horcones de la ciudad antigua; escoltado por
borrachos (padres o hijos de puta), con la lengua llagosa
de lamer el verdín de las paredes, puestas-en-juego las
aclamaciones VICTORIA - DERROTA; pude discernir que
el partidor de panes era un clown o al menos un espía.

*La sucesión de bloques
habitables borra el mar
-pensé- y los barcos que
en el flotan, y los posibles
e imposibles puentes.
Tengo un amigo con un
gabán soviético (blindaje
automotriz), y otro, que
se afeita media cara.
Si alguien pregunta
cuántos tenemos que morir
para que una sola brizna
raje el pavimento
seguiríamos bailando?*

11 de octubre

De tarde en tarde en el vertedero de la gran ciudad aparecen
cosas útiles (latas de pescado a medio consumir o algún harapo
yanqui).

Diríase que en naciones como esta los escrúpulos son sueños
borrosos de la infancia (amaneramiento burgués).

Donde termina una montaña de detritus comienza otra montaña
de detritus.

Hombres rudos, cuya única misión es estibar hasta que el sol se
encaje detrás de la basura (y en las noches tormentosas prenderle
su velita a Trotsky), sobreviven cantando los muchos himnos
de la patria.

Post-guerra: un daguerrotipo:
Sobre roedores y bajo quebranta
huesos los personajes rien de
la amnesia de Dios.

**Ayer, entre cantidades rosadas de periódicos (rastros hemorroidales),
descubrimos otra silueta adolescente: la mano sobre el pecho,
la boca ligeramente abierta y dos agujeros rojos en un costado;
algo que los patriarcas occidentales nombran el poema. Una
enorme cucaracha salió del orificio auditivo izquierdo y se
introdujo en el orificio nasal derecho.**

**Vinieron todos los vecinos, sopa-de-gallo, película doblada al
español**

El vigía

*Unas líneas para el lord
protector de los niños*

**Cuando sol o lluvia ácida cae refractándolo todo, desde un
sexto piso de hospital, la intransigencia de Maceo luce
diferente.**

**Durante el día, bandas de pájaros sobre esculturas. En la
noche, devotos de Yemayá arrojan piñas y cocos milime-
trando la altitud del muro.**

**Para quien tiene techo frágil y sequedad bajo la lengua
estas postales pueden convertirse en el país o en el recuerdo
del país.**

**A pesar de las ruedas oxidadas y chirriantes gritó el enfermero
de turno:**

Es mejor pincharlo por la espalda.

Limpieza de aura

**Un rogamiento de cabeza
quebrarle el pescuezo a la paloma
dejar que la sangre penetre
lentamente los poros
inundando el cerebro.**

**Ocho onzas de pan
y tres kilos de azúcar
para extender la existencia como un manto
sobre país en ruinas.
Hijo de indio y negra
hace cruces en su piel
esperando el retorno al embrión
a través de un útero caliente.**

Ya llegaron los santísimos varones

**pero todo es lo mismo
tumor nacionalista
metástasis**

**Con certeza
nuestros muertos piden sal
gota
a
gota
el Caribe sostiene esta química.**

Memoria afectiva

**Alamar: otro barrio periférico al este de la Habana, edificio
con reja sobre un terreno duro donde los árboles crecen al revés
y la familia visita a sus muertos en la costa.**

Como en una novela de Proust, viendo a mi padre alimentar
el fuego mientras copos de nieve golpean la ventana, el
mismo escenario, los mismos personajes resucitan.

**A veces la memoria es un cuerpo en descomposición.
Mi cuchara de albañil raspa tanques de basura bajo la insistente
alarma de combate esquivando el reflector fronterizo.**

**Si pudiera refugiarme en el trono del dios, con un revólver
dispararía cinco proyectiles contra el pecho lanudo de mi
prójimo.**

Como en una novela de Proust, viendo a mi padre abandonar
el Fuego y ponerme delante dos pastillas rojas junto al vaso
de agua con azúcar.

Claustro-vía

**Reja.
Madre sácame de aquí, ya no quiero ser la puta.
Padre sácame de aquí, ya no quiero ser la puta.**

**3 vueltas a la izquierda, 2 vueltas a la derecha.
Reajuste en el sensor del audio.
3 vueltas a la derecha, 2 vueltas a la izquierda.**

**Hijo sácame de aquí, ya no quiero ser la puta.
Putas sácame de aquí, ya no quiero ser la puta.
Reja.
Pestillo.
Cortina.**

**Catalepsia
Edwin Reyes Zamora**

SUMARIO

SUMARIO

Patria y globalización

Peter Sloterdijk^{①③}

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

La palabra *Heimat* (patria) es parte de un núcleo lingüístico no traducible, propio de la territorialidad de la lengua germana. Aun así, aquello que denomina no debe leerse como una vía específicamente alemana hacia el *ser-en-el-mundo*. Toda lengua de culturas altamente desarrolladas es capaz de expresar el concepto de "patria" con sus propios medios, aun cuando el matiz sonoro de tales expresiones varíe de país en país y de lengua en lengua.

La razón de esa capacidad común puede hallarse en experiencias análogas del desarrollo cultural. Así, con conceptos como "tierra", "pueblo" y "madre patria", los pueblos (que tras la revolución neolítica comenzaron a cultivar la tierra) caracterizaban el lado positivo de su sedentarismo. En las diferentes expresiones dadas al espacio con el que se habían familiarizado, los pueblos sedentarios articulaban su simbiosis con un suelo que, a la vez que los alimentaba, era el depositario de sus muertos. En las palabras que expresan las ventajas de tener un espacio de residencia propio, esos pueblos manifiestan su patriotismo agrario. Es también por ello que la palabra alemana *Heimat* (patria) forma parte de una reserva de signos cuya época de validez principal evidentemente ya ha terminado: esto es, el vocabulario guía de la sociedad agraria, con su política y su metafísica.

Quien dice "patria" reclama su derecho de poder florecer, como una planta de segundo orden, por debajo de la vegetación del suelo que habita. El sujeto definido por su referencia a una patria es como un animal que ha hecho suyo el privilegio de las plantas de echar raíces. Claro está que ese animal con raíces representa una imaginaria forma híbrida que, bajo condiciones históricas disímiles, deberá pagar el precio de su imposibilidad biológica. El inicio de ese cambio histórico decisivo lo marcan las grandes doctrinas de la Edad Media asiática y europea, en las que el acento de la existencia humana pasó del arraigo nacional al desarraigo, de los usos y costumbres autóctonos a una ética mundial. Desde entonces las raíces y el lugar de residencia se encuentran bajo reserva espiritual, puesto que una ética más elevada habrá de volverse contra todo tipo de etnocentrismo, racismo y racinismo (del francés *racine*: raíz). En ese sentido armonizan el budismo –que enseña el ascetismo del abandono del hogar–, el estoicismo –que desea promover un exilio global del alma– y el cristianismo –que propone una ética de la peregrinación.

Resulta fácil comprender que tales elevadas enseñanzas permanecen por debajo de su nivel al ser presentadas a los arraigados. Sin embargo, el destino del sujeto definido por su relación con una patria no ha de cumplirse sino en un mundo moderno en el que, mediante la revolución anti-agraria, se conduce a la ciudadanización y a la movilización de las formas de vida. El fin de la civilización sedentaria inaugura una época de crisis permanente del concepto de patria.

Me gustaría llevar estas observaciones de carácter histórico a la cuestión de cómo ha afectado semejante transformación la conciencia del hombre actual en los países movilizados, modernos, respecto a sus condiciones de residencia. Es un hecho el que el mundo moderno ha creado una nueva política del espacio y una dinámica particular respecto a las formas

de residencia. En nuestra época, toda pregunta sobre identidad social y personal es planteada desde el punto de vista de cómo, en macro-mundos llenos de movimiento y riesgos, puede ser posible establecer formas viables de residencia, o del *estar-consigo-y-con-los-suyos*. Mirado filosóficamente, residir significa formar parte de un sistema inmunológico espacial o, en palabras de Hermann Schmitz, es la cultura de los sentimientos en un espacio de desasosiego.

El nerviosismo globalizador actual refleja el hecho de que, además de los Estados nacionales, también las que hasta ahora eran las mejores condiciones políticas posibles de residencia –por así decirlo: la sala y el salón de conferencias de los pueblos democráticos (o quimeras populares)– se han vuelto intercambiables, y en esa sala nacional, aquí y allá, comienza a entrar una corriente harto desagradable. La proeza cultural del Estado nacional moderno fue, como puede apreciarse retrospectivamente, el haberle dado una especie de calor de hogar a la mayoría de sus habitantes. Esa suerte de estructura inmunológica, a la vez real e imaginaria que, en el sentido más favorable del término, pudo ser vivida como punto de convergencia entre el espacio y el *sí-mismo*, como identidad regional. Tal proeza se realizó de forma más impresionante allí donde el Estado de poder logró ser controlado de mejor manera y se transformó en un Estado benefactor. Pero justamente ese efecto de calor de hogar político-cultural es lo que se ve afectado por la globalización, con la consecuencia de que incontables habitantes de los Estados nacionales modernos no sienten estar consigo mismos siquiera en su casa, y aún estando consigo mismos tampoco se sienten en casa.

La construcción inmunológica de la identidad político-étnica ha empezado a tambalearse ostensiblemente. Sobre todo puede apreciarse de forma cada vez más clara que el vínculo entre el espacio y el *sí-mismo* no es tan estable cuando las condiciones cambian, como promulgó el *folklore* político del territorialismo, desde las culturas agrícolas arcaicas y antiguas hasta el Estado nacional moderno. Cuando la interdependencia entre espacios y *sí-mismos* se afloja o desaparece, pueden presentarse dos posiciones extremas en las que la estructura del campo social puede registrarse con una exactitud casi experimental, a saber: la de un *sí-mismo* sin espacio y la de un espacio sin *sí-mismo*.

Por supuesto, todas las sociedades realmente existentes debieron buscar hasta ahora su *modus vivendi* entre esos dos polos –de forma ideal, lo más lejos posible de ambos extremos. Y es fácil comprender que, también en el futuro, toda comunidad política real tendrá que dar una respuesta al doble imperativo de la determinación por el espacio y la determinación por el *sí-mismo*.

Lo que más se acerca al primer extremo, el de la desvinculación del *sí-mismo* del espacio, es seguramente la diáspora judía de los últimos dos mil años. No sin razón se ha dicho que el pueblo judío es un pueblo sin "fundamento". Heinrich Heine llevó ese estado de cosas al terreno humorístico cuando dijo que el hogar de los judíos no estaba en ningún país sino en un libro –en aquella Torá que llevaban consigo como una "patria portátil". Esa elegante y aguda observación pone al descubierto un hecho de validez general rara vez notado, a saber, que los grupos "de vida nómada" o "desterritorializados" no construyen su inmunidad simbólica ni su coherencia étnica, o que lo hacen sólo de modo secundario, en relación a un suelo sustentador, sino que su intercomunicación funge directamente como un "recipiente autógeno" (1) en el que los participantes se contienen a sí mismos y se mantienen "en forma" mientras el grupo se desplaza a través de paisajes externos.

En recipientes autógenos, como en las comunidades fuertes, se experimenta de forma directa la prioridad que tiene la autorreferencia sobre la territorialidad. Un pueblo sin tierra no puede ser víctima del sofisma que ha

engañado a todo pueblo sedentario a lo largo de la historia, esto es: que la tierra es el recipiente del pueblo, y que el propio suelo es el principio del que deriva el sentido de su vida y su identidad.

Esa "*territorial fallacy*" (la falsa conexión entre territorio y propietario) es hasta hoy uno de los legados más efectivos y problemáticos de la era sedentaria, pues en ella se afirma el reflejo básico de todo uso aparentemente legítimo de la violencia, la así llamada "defensa de la patria". Esta falacia reposa sobre la obsesiva equiparación entre el espacio y el *sí-mismo*, la falacia originaria de la razón territorializada. Ese error fatal se ha puesto cada vez más al descubierto desde que una onda de movilidad transnacional, sin precedente en la historia, ha relativizado la ligazón entre pueblo y territorio. La tendencia hacia el *sí-mismo* multilocal es una característica de la modernidad avanzada del mismo modo que la tendencia hacia el espacio poliétnico o "desnacional".

Cuando el discurso de la modernidad habla de "patria" se refiere a un punto de partida del movimiento hacia el espacio terráqueo abierto y no hacia el claustro regional ineluctable de antes. El antropólogo cultural indioamericano Arjun Appadurai llamó hace poco la atención sobre estas cosas al crear el concepto de "*etnoescape*", que permite comprender procesos como la "desespacialización" progresiva (desterritorialización) con rasgos étnicos, la constitución de "comunidades imaginarias" fuera de toda referencia a lo nacional, y la participación imaginaria de innumerables individuos en las imágenes de otras formas de vida propias de otras culturas nacionales. De ese modo puede describirse de qué manera formas de residencia modernas vinculan desarraigo y contacto con el suelo. En lo que concierne al judaísmo durante su periodo de exilio, resulta claro que su provocación consistió en restregar a los pueblos del hemisferio occidental la paradoja aparente –en realidad, un verdadero escándalo– de un *sí-mismo* sin espacio existente *de facto*.

El otro polo, que adquiere cada vez contornos más claros ante los ojos contemporáneos, lo constituye el fenómeno de un espacio sin *sí-mismo*. Las regiones de la Tierra deshabitadas son el primer ejemplo de esto: los desiertos blancos (mundo polar), grises (altas montañas), verdes (selvas), amarillos (arena) y azules (océanos). Pero en este contexto, los desiertos externos tienen menos importancia que esos espacios "cuasisociales" en los que las personas se reúnen sin por ello querer (o poder) establecer vínculo alguno entre su identidad y la localidad. Eso puede aplicarse a todas las zonas de paso, en un estricto y amplio sentido del término: ya sean localidades destinadas al tránsito, como estaciones, puertos, aeropuertos, calles, plazas y centros comerciales, o se trate de instalaciones diseñadas para una estancia limitada, como los centros vacacionales o las ciudades turísticas, plantas fabriles o asilos nocturnos.

Tales espacios pueden poseer su propia atmósfera. Sin embargo, su existencia no depende de una población regular o un *sí-mismo* colectivo arraigado a ellos. Lo propio de ellos es no detener a sus visitantes o paseantes. Son tierra de nadie: a veces repleta, a veces vacía. Desiertos de paso que pululan en los centros sin núcleo y en las periferias híbridas de las sociedades contemporáneas.

En dichas sociedades puede reconocerse, sin mayor esfuerzo analítico, que lo que hasta ahora constituía su normalidad –la vida en condiciones de hacinamiento masivo, sea regional o nacional, incluidos los fantasmas y los narcisismos etnocéntricos– ya ha sido alterada de manera decisiva por las tendencias a la globalización.

La licencia expedida desde tiempos inmemoriales para confundir país y *sí-mismo* no puede renovarse infinitamente. Por un lado, las sociedades modernas aflojan sus vínculos con el espacio en tanto las grandes poblaciones se apropian de una movilidad sin precedente en la historia. Por otro lado,

aumenta dramáticamente el número de zonas de paso donde las personas que las frecuentan no pueden establecer relaciones de residencia.

De esa forma, las sociedades globalizadas y móviles se acercan simultáneamente tanto al "polo nómada", al *sí-mismo* sin espacio, como al "polo desértico", al espacio sin *sí-mismo*, con un terreno intermedio que se va encogiendo sobre las culturas regionales que han florecido y las satisfacciones fieles al espacio.

La crisis formal de la moderna sociedad de masas (que actualmente se discute como crisis del Estado Nacional) tiene así su origen en la erosión avanzada de las funciones étnico-regionales del contenedor. Lo que anteriormente se entendía, y comprendía, por "pueblo" o "sociedad", en los más de los casos no era sino el contenido de un recipiente de gruesas paredes, territorial, y sostenido por símbolos, en el que casi siempre se hablaba un único idioma. Es decir, un colectivo que encontraba su autocerteza en un sistema nacional cerrado y que oscilaba dentro de sus propias redundancias, lo cual difícilmente podía ser comprendido por extraños. Tales comunidades históricas que se situaban en la intersección entre el *sí-mismo* y el espacio, los así llamados "pueblos", se encontraban, debido a sus características de autocontención, la mayoría de las veces sobre un mayor declive entre el interior y el exterior: un estado de cosas que en las culturas prepolíticas solía reflejarse como un inocente etnocentrismo y, a nivel político, como una diferencia sustancial entre el interior y el exterior.

Pero justamente esa diferencia y ese declive son los que hoy día, debido a los efectos de la globalización, se nivelan cada vez más, y la situación inmunológica del contenedor nacional se vive cada vez más como algo problemático por los usuarios de las condiciones de vida anteriores. Si bien es cierto que casi nadie que haya conocido los privilegios de la liberalidad moderna desea, en aras de las consignas militantes, que vuelva el reinado del Estado Nacional, y menos aún el retorno a la autohipnosis totalitaria característica de las formas de vida tribales, para muchos el sentido y riesgo de la tendencia hacia un mundo de paredes delgadas y sociedades mezcladas es incomprensible y, además, se ve con recelo.

Roland Robertson opina, y es cierto, que la globalización es un proceso que es acompañado por la protesta (*a basically contested process*). Pero la protesta contra la globalización es, también, la globalización misma: ella forma parte de la reacción inmunológica ineludible e ineluctable de los organismos locales contra la infección provocada por un formato mundial más elevado.

El reto psicopolítico de la era global consiste en no ver el debilitamiento de la inmunidad tradicional y ética del contenedor como pérdida de forma y decadencia –valga decir, como ayuda ambivalente o cínica para la autodestrucción. Lo que para los posmodernos está realmente en juego son diseños exitosos y condiciones de inmunidad dignas de ser vividas. Y esto es justamente lo que en las sociedades de pared delgada puede volver a constituirse de múltiples formas, si bien, como siempre, no para todos.

En ese contexto social-sistémico se revela el sentido inmunológico revolucionario de la tendencia actual hacia formas de vida individualistas, a saber: quizá por vez primera en la historia de las formas de vida homínidas y humanas, en las sociedades avanzadas los individuos, en tanto portadores de propiedades inmunológicas, se desprenden de sus cuerpos sociales (hasta ahora esencialmente protectores) y aspiran a desenganchar su felicidad y su desgracia del *estar-en-forma* de la comuna política. Esa tendencia encuentra su mejor encarnación en la nación piloto del mundo occidental, los Estados Unidos, donde el concepto individualista –*pursuit of happiness*– constituye desde 1776 el fundamento del contrato social. Los efectos centrífugos de esa orientación hacia la felicidad individual fueron compensados mediante energías de la comunidad y la sociedad civil, de tal forma que la prioridad

inmunológica tradicional del grupo frente al individuo también pareció haber encarnado en la síntesis de pueblos que constituyen los Estados Unidos.

Pero con el decursar del tiempo se han invertido los augurios: en ninguna otra parte, en ninguna población, en ninguna cultura, el individuo se hace cargo, en tan gran medida, de sus necesidades biológicas, psicoétnicas y religiosas, en la medida en que la abstinencia en el terreno político va creciendo. Durante las últimas elecciones presidenciales en los Estados Unidos se registró por primera vez una participación por debajo del 50%. Y en las elecciones para la Cámara de Representantes y el Senado, en noviembre de 1998, alrededor de dos de cada tres votantes se abstuvieron de votar –para los expertos, el nivel de participación en la votación, de casi un 38%, fue un resultado relativamente bueno. Ello nos revela una situación en la que la mayoría de los individuos cree poder desolidarizarse del destino de su comunidad política imaginando, con buen fundamento, que, de ahora en adelante, el óptimo inmunológico individual ya no se encuentra (o sólo en contadas excepciones) en el colectivo nacional –parcialmente, quizás en el sistema de solidaridad de su "minoría" o su *community*-. Donde más claramente lo encuentra es asegurándose de forma privada, bien sea en el terreno religioso, dietético, gimnástico o en el de las compañías de seguros.

El axioma del orden inmunológico individualista se propaga en las masas de individuos centrados en sí mismos como una nueva evidencia vital: que nadie hará por ellos lo que ellos no hagan por sí mismos. Las nuevas técnicas inmunológicas se recomiendan como estrategias existenciales en las sociedades constituidas por individuos para los cuales la Larga Marcha hacia la flexibilidad, el debilitamiento de la "relación de objeto", y la licencia general para mantener relaciones de infidelidad o relaciones reversibles entre personas y espacios, ya ha alcanzado su culminación lógica.

En un mundo así, la antigua sabiduría del emigrante: *ubi bene ibi patria*, será obligatoria para todos. Y es que la patria como espacio de la buena vida es cada vez menos fácil de encontrar allí donde, por accidente de nacimiento, cada quien está. Sin importar donde se esté, la patria debe ser reinventada permanentemente mediante el arte de saber vivir y el de las alianzas inteligentes.

Patria y globalización

Peter Sloterdijk

SUMARIO

Los ídolos de la tribu

Fernando Savater^{1 4}

¿Recuerdan ustedes lo que decía de los ídolos Francis Bacon? Por supuesto no me refiero al gran pintor recientemente desaparecido, sino al filósofo renacentista que fue Barón de Verulamio, Lord Canciller de Inglaterra y crítico acerbo de Aristóteles. Bacon sostuvo que diversos ídolos o supersticiones ideológicas acosan la mente de los hombres, derivados de la propia naturaleza humana, de la psicología individual, de las convenciones sociales y de errores filosóficos indebidamente venerados. A los que provienen de nuestra naturaleza o raza humana les llamó ídolos de la tribu, mientras que los que provienen del intercambio social eran los ídolos del mercado. Sea entre los de la tribu o entre los del mercado, estoy seguro de que Bacon hoy no dejaría de incluir la obsesión por la identidad cultural y nacional en la nómina de los más pertinaces ídolos vigentes.

Según se dice, la identidad de un grupo la forman el conjunto de rasgos que le hacen ser el que es y como es. Si los rasgos cambian, cambia la identidad y el grupo deja de ser el que era... aunque siga siendo un grupo. Los partidarios del culto a la identidad consideran que ello supone una gran pérdida y sólo puede deberse a una malévola injerencia externa. Por lo visto, toda identidad es buena por el hecho de serlo y ningún cambio puede ser para mejor o al menos indiferente. También las personas tenemos una identidad, pero es comúnmente aceptado que ciertos cambios venidos del exterior pueden mejorarla: en el caso contrario, ¿de qué vivirían los maestros y los psicoanalistas? No saber leer ni escribir es un rasgo de identidad muy propio de los niños y de los adultos de ciertas capas sociales pero lo común es intentar modificarlo (lo que llevó a Bergamín a deplorar 'la decadencia del analfabetismo'); ciertas fobias y ciertas filias desordenadas son de lo más característico de algunos individuos, pero suele pagarse a los psicoanalistas por intentar transformarlas. Si la identidad personal sufre cambios que a nadie escandalizan por influjo de fuerzas exteriores, ¿por qué las identidades nacionales no podrían ser también 'educadas' o 'curadas' de modo semejante?

La identidad de un grupo se forma por lo común a base de hábitos, técnicas o diversiones que pasan por inmemoriales pero que la mayor parte de las veces son estilizaciones recientes (brotadas más o menos por la época en que la acuñación de una identidad propia se hace deseable) y que derivan de la imitación, la transformación o la emulación de otros procedimientos foráneos. El contagio y la impregnación por lo ajeno son norma, no excepción, en todo lo que sentimos como más peculiar y propio. El estímulo venido de fuera potencia lo de dentro. ¿Qué sería del vino de jerez sin los ingleses o de los mariachis mexicanos sin el *mariage* de Maximiliano y Carlota, monarcas gabachos y efímeros? La identidad no es el despliegue de una esencia nacional eterna, sino el conjunto de intercambios creadores y de excentricidades fecundas. Esos rasgos son tanto más auténticos (en el sentido de fidelidad veraz a su origen) cuanto más flexible y ligero es su uso: el estereotipo purista y castizo los caricaturiza en lugar de preservarlos. Además, el proceso continúa en el presente porque los perfiles de la identidad no tienen una época privilegiada para establecerse *in aeternum*. Los rasgos que hoy se destruyen dan lugar a otros, ni más ni menos 'puros' que los antes desplazados: lo que ocurre es que ahora somos conscientes de la estimulante

'corrupción' forastera que los provoca, mientras hemos olvidado la que incitó a los que vemos desaparecer.

Al defender los rasgos culturales o folklóricos supuestamente idiosincráticos, los idólatras de la identidad olvidan que son formas de hacer y de comportarse nacidas para resolver determinados problemas, no para singularizarse entre los vecinos. ¿Por qué no pueden cambiarse si se nos ofrecen otros modelos más efectivos y provechosos para afrontar retos semejantes? La numeración romana fue un rasgo de la identidad cultural latina de lo más relevante, pero no conozco a nadie que deplora su sustitución por los guarismos árabes. Es evidente que éstos funcionan mucho mejor y lo que se pretende con los números es calcular bien, no 'distinguirse' de otros pueblos. Tampoco parece que los puristas que defendieron nuestro racial pergamino frente al papel inventado por los chinos o consideraron la seda como una decadente moda de esos diablos amarillos sean dignos de ser imitados. ¿No son igual de obtusos los que hoy defienden la ley coránica frente al liberalismo democrático, en nombre de conservar la propia identidad contra contaminaciones extranjeras? No es cierto que los rasgos culturales no admitan nunca parangón unos con otros: en muchos casos es posible decir que unos son mejores que otros, porque su función última no es la de expresar 'formas de ser' preexistentes, sino afrontar las dificultades de una realidad que en gran medida tiene aspectos comunes para todos los humanos. Y ello es válido incluso en el terreno aparentemente menos objetivo de los gustos y diversiones. ¿Por qué debo seguir bailando al son de mis abuelos si otros ritmos me agradan más... aunque me los hayan enseñado gentes de fuera? ¿Snobismo? ¿Y qué sería de la cultura si los benditos *snobs* no sintieran el capricho por lo exótico, por lo foráneo, por la agitación de las formas y de los modos?

Entonces los partidarios de la identidad incorrupta profetizan que la pérdida de las identidades nacionales uniformizará el mundo, convirtiéndolo en monótono reflejo del imperio dominante. Es curioso que se recurra a lo idéntico para propagar lo diverso. Para que el mundo no se uniformice, los partidarios de la identidad quieren uniformizar su parte del mundo... de modo que todo en ella se distinga del resto del planeta pero nada dentro de ella sea distinto de lo demás. El comportarse 'a su modo' es el derecho de la identidad en las colectividades pero extranjerismo mimético o colonialismo o colonialismo en los individuos. Es cierto que los cosmopolitas prefieren que todo en Japón sea muy japonés y en Murcia muy murciano, porque ellos viven ya como ciudadanos de un imperio en el que reinan los transportes rápidos: pero quizá los que viajan menos prefieran que les traigan las cosas a la puerta de casa. ¿Qué es más uniforme: que en cada gran ciudad haya una calle en la que se encuentre un restaurante vasco, un McDonald, un *bistrot*, un *pub*, una pizzería, un restaurante chino y una taberna andaluza o que esos locales no se vean nunca fuera de su lugar de origen... ni en su lugar de origen se encuentre cosa distinta al local que corresponde por 'identidad'? El reproche de abigarramiento sin raíces contra las democracias imperiales viene de lejos. En un panfleto anónimo del siglo V a. C contra la democracia ateniense (en el que se le reprochan cosas que les sonarán a ustedes, como la corrupción de los políticos y el afán popular por el dinero) se asegura que "mientras otros griegos se valen cada uno de su propia lengua y tienen su propio modo de vestir y sus propias maneras, el lenguaje, los trajes y las maneras de los atenienses están entreverados de elementos dispersos de todos los griegos y de todos los bárbaros". Sin embargo, las 'invasiones' culturales contra las que más se predica acaban luego como el Eurodisney: el que quiere va, el que no quiere no va... y si la mayoría no va el negocio puede entrar en bancarrota. De vez en cuando, los entusiastas de la identidad sacan la artillería dialéctica pesada: lo étnico, lo lingüístico, la identidad histórica. En último extremo, la raza. Fundar un estado en la identidad -es decir, en la uniformidad y el

sometimiento de la diferencia- de lo étnico o lo lingüístico no es más que un primer paso en el camino que lleva al estado basado en criterios raciales. Por desgracia, tenemos mucho de eso en nuestro pasado y una ojeada por la Europa que vivimos revela que también en nuestro presente. El combate del mañana será entre quienes intenten desmitificar la identidad de la tribu y quienes deseen convertirla en ídolo y mito del siglo XXI.

[Los ídolos de la tribu](#)
[Fernando Savater](#)

[SUMARIO](#)

SUMARIO

Ligereza en la pasarela

Duanel Díaz^{1 5}

Cacharro(s) reproduce Ligereza en la pasarela debido a la limitada distribución de la fuente (revista Extramuros, número 9).

El debate en torno al posmodernismo es uno de los capítulos imprescindibles de la historia intelectual de Occidente en las décadas de los años setenta y ochenta. De entrada es de agradecer, entonces, un libro que, como *Sedición en la pasarela (cómo narra el cine posmoderno)* de la Editorial Arte y Literatura (2001), se interna por esos caminos cerrados para la crítica cubana durante largos años de citas rituales de Marx, Engels y Lenin.

Este libro de Rufo Caballero constituye un ejemplo significativo de la apertura hacia nuevos temas y enfoques a que se abocan desde hace algunos años la crítica, la ensayística y en general la literatura cubana. Agrada, por ejemplo, ver a Antonioni reconocido como algo más que una notable expresión de la alienación burguesa, o toparse con citas de autores marxistas de la talla de Benjamin y Jameson. Sin embargo, la "teoría de la posmodernidad" – tomemos prestado el título del conocido libro de Jameson– que a lo largo de todo el libro informa la "la matización mínimamente rigurosa" del "panorama lectivo" (p.78) del cine posmoderno que busca Rufo Caballero, carece del rigor que se espera en un escritor que da muestras suficientes de poseer una aguda mirada crítica y una vasta erudición cinematográfica. Aunque el tema no es el posmodernismo en sí sino el cine posmoderno y, más específicamente, cómo este narra, ciertamente llama la atención la superficialidad de *Sedición en la pasarela* en lo tocante a la definición de lo posmoderno. El ensayo en su conjunto parece estar "contaminado" por la inconsistencia de la teoría del posmodernismo que lo soporta, a la cual me gustaría oponer aquí unos cuantos reparos.

La descripción del posmoderno como *Zeitgeist* se apoya en argumentos de autores tan prestigiosos como Jameson, Baudrillard, Barthes y Lyotard. La muerte del autor (Barthes), la falta de fundamento (Vattimo), la crisis de los *métarécits* (Lyotard), la pérdida del potencial emancipador de un arte moderno cooptado por el capitalismo (Jameson), son algunos de los ingredientes de una olla podrida en la que todo va a parar al contraste entre un posmodernismo básicamente romántico y un modernismo básicamente clásico. La visión del posmodernismo de Rufo es bastante afín a la del teórico norteamericano Ihab Hassan, quizás el más ingenuo de los campeones del posmodernismo en Estados Unidos. El autor de *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* incluyó en un ensayo de 1984 un cuadro comparativo donde define el posmodernismo como la antítesis, punto por punto, del modernismo. Algunas de las aristas de la dualidad modernismo-posmodernismo, según Hassan, son: forma (conjuntiva, cerrada) vs. antiforma (disyuntiva, abierta); jerarquía vs. anarquía; objeto artístico/obra terminada vs. proceso/performance/happening; creación/totalización/síntesis vs. deconstrucción/antítesis; centro vs. dispersión; género/límite vs. texto/intertexto; raíz/profundidad vs. rizoma/superficie; *lisible* vs. *scriptible*; genital/fálico vs. polimorfo/andrógino; paranoia vs. esquizofrenia;

origen/causa vs. diferencia/huella; metafísica vs. ironía; determinación vs. indeterminación. (El ensayo se llama "*The culture of postmodernism*").

Tal diagrama fue reproducido por David Harvey en su libro *The Condition of Postmodernity*, de 1990.) Derrida, Deleuze, Guattari, Barthes, Heisenberg, Rorty, todos sirven a Hassan para elaborar un cuadro comparativo que no es sólo, por esquemático, necesariamente reductor, sino también contradictorio y carente del más mínimo rigor. Detrás del ensayo de Rufo se encuentra un cuadro semejante, cuyas dicotomías también definen al posmodernismo como una apertura hacia la diversidad, el juego y el pluralismo. Del lado del moderno: el autor-Dios, la primacía de la alta cultura, la objetividad, la razón excluyente, los dualismos, la jerarquía. Del lado del posmoderno: la polifonía, la democratización del arte, la valorización de la cultura popular, el predominio de la subjetividad, la inclusión del otro, la autoconciencia, la difuminación de las oposiciones binarias, la desacralización, etc.

Esta teoría, además, reproduce la visión spengleriana de la cultura como ciclo vital: en la madurez del modernismo, el posmodernismo es un retoño que prefigura su momento de esplendor, cuando éste, ahora en calidad de "dominante", coexiste con un "tardomodernismo" que ya no es paradigma de la época. El posmodernismo y el modernismo, insiste Caballero, son sólo dominantes, y por lo tanto pueden coexistir, superponerse en el seno de un mismo artista o incluso de una misma obra. Pero esto no hace más que evidenciar que, en el fondo, se trata de una concepción fuertemente objetivadora, que tiende a considerar las obras de arte casi como meras realizaciones o expresiones de un espíritu epocal. Las mayúsculas de lo Moderno y lo Posmoderno aumentan la sospecha de que se trata de dos entes personalizados. El Moderno es un señor severo y cartesiano, un don Pomposo cejijunto y añoso; el Posmoderno es un *enfant terrible*, rebelde y juguetón, una especie de Nené Traviesa con algo de Mafalda y algo de Madonna. Hay aquí, como en la apología de Hassan, cierto provincianismo de lo contemporáneo, una especie de fundamentalismo posmodernista. Para Rufo, todos los caminos conducen a la posmodernidad.

En *Sedición en la pasarela* la oposición entre lo moderno y lo posmoderno se reduce notablemente al contraste entre el orden y el desorden, la jerarquía y la subversión, la autoridad y la libertad. Esto es evidente, por ejemplo, cuando Caballero critica la distinción del narratólogo Francis Vanoye entre modelos guionísticos clásicos –que para este son, nos informa Rufo, aquellos "centrados en la acción, en la racionalidad de los encadenamientos dramáticos, la consistencia de los personajes y su coherencia lógico-psicológica y sociológica"– y los "modelos guionísticos modernos" –caracterizados por contenidos más ambiguos, esquemas más flexibles, recursos de distanciamiento, etc. Escribe Rufo:

el guión que [Vanoye] llama "clásico" no es más que el paradigma de la dramaturgia moderna con sus estandartes de racionalidad y claridad, mientras que lo designado como guión "moderno" se corresponde, por el contrario, con la escritura posmoderna. Cuando Vanoye relaciona el contenido de lo para él "moderno" y las licencias escriturales de principios de siglo, no toma en cuenta que las premisas de la alta modernidad no hacen sino anunciar lo que varias décadas después adquiere el alcance y la generalidad de una condición. O sea, a los sedientos ojos del historiador fetichista, si Dostoievski es polifónico, por extensión lo es la novela moderna; o si en el cine de las primeras décadas hay ruptura de la diégesis diacrónica, ahí radica el paradigma del cine silente. Y no: a la inversa. Intolerancia se alza como el soberbio clásico que es, justo porque su acronología se adelanta varias décadas al proceso que muchos años después representa la dominancia de la época (pp.77-78).

Es decir, el hecho de que Dostoievski sea polifónico no significa que la novela moderna lo sea, pues Dostoievski no es paradigma, sino excepción, un adelantado de lo que solo después será dominante: el posmoderno. Asimismo, Caballero asegura que "en *Rashomon* está ya el canon polifónico de lo posmoderno, la multifocalidad y la relatividad del acceso a la ilusión de la verdad, hallazgos morfológicos y filosóficos que se sistematizarían con los años sesenta" (p.52). Por esta vía, todo cuanto a lo largo de la historia del arte huele a polifonía, libertad, cuestionamiento, autoconciencia, etc., podrá ser tenido como anuncio de lo que sólo después –es decir, ahora– será dominante. Rabelais será posmoderno, lo será Cervantes, lo será el manierismo, el *Satiricón*, y hasta la mismísima serpiente del Jardín. Al cabo, todo se reduce prácticamente al conflicto de dos principios opuestos, orden y desorden, a la discordia primordial entre lo clásico y lo barroco.

Sarduy celebra en el artificio del barroco, en el gasto en función de placer, la subversión del orden burgués naturalizador, de la economía toda de "lo humano". En la escritura autotélica y gozosa, que subvierte los códigos del realismo clásico, encuentra el último reducto de la resistencia a la gran capacidad asimiladora del capitalismo. En el fondo, esta oposición entre el texto neobarroco y el clásico-realista corresponde, para Caballero, –Irlema Chiampi mediante– a la relación entre el posmodernismo y el modernismo. Significativamente, el guión que Vanoye llama "clásico" es para el autor de *Sedición en la pasarela* el paradigma del moderno, mientras que el que aquel llama "moderno" corresponde, en realidad, al posmoderno. Se trata de localizar la subversión no ya en la relación de lo moderno con lo clásico, sino en la de lo posmoderno con lo moderno: el posmoderno corresponde, como el todo a la parte, al neobarroco de Sarduy, y el moderno, a una dramaturgia dominada por la claridad y la racionalidad, cercana al texto *lisible* de Barthes.

Rufo parece no reparar en que la oposición que postula Sarduy, como las de Barthes –*lisible* vs. *scriptible*, obra vs. texto, etc.–, es otra variante de la afirmación de una literatura moderna, continuadora de la ruptura del orden clásico que introdujo el romanticismo, cuando la poesía se convierte en libertad, orden resistente al maquinismo cosificador del capitalismo, *pathos* progresivo destructor de los estancos géneros clásicos, coexistencia de estilos altos y bajos. (No parece reparar tampoco en la contradicción que supone considerar, por un lado, el posmodernismo como una reacción frente al elitismo y el rechazo a la cultura de masas propios del modernismo y, por el otro, asociar, con Hassan, lo posmoderno a lo *scriptible*, es decir, lo difícil, aburrido, destructor del yo y de la cultura.)

La distinción de Sarduy, como han señalado muchos de sus estudiosos, no es, en cierto sentido, más que otro avatar de la definición diferencial, esencialmente romántica, de la *literaturidad* ensayada por los formalistas rusos; sólo que para los de OPOYAZ el autotelismo y el extrañamiento del lenguaje cotidiano eran característicos si no de toda la literatura, por lo menos de la poesía, mientras que Sarduy, escribiendo desde la segunda mitad del siglo XX, gastados los cartuchos del realismo decimonónico y demostrada la gran capacidad del capitalismo para recuperar el potencial antiburgués propio del arte moderno en general y, en específico, de la llamada vanguardia histórica, considera al realismo como un arte naturalizado, perpetuador de la ideología burguesa, y reclama para el neobarroco los poderes subversivos del lenguaje y el simulacro. ¿Está Joyce del lado del texto realista-clásico? ¿Tiende el *Ulises* al texto *lisible* o al *scriptible*? Uno de los exergos del ensayo de Rufo es esta frase admirable de Eco: "La vida se parece más al *Ulysses* de Joyce que a *Los tres mosqueteros*, y sin embargo, somos más propensos a leerla como si fuera un relato de Dumas que como si fuera uno de Joyce" (p.29). ¿Acaso el contraste Dumas/Joyce es un ejemplo más del contraste moderno-clásico/posmoderno-barroco? ¿Acaso también la polifonía de Joyce no es más que, como la de Dostoievski, un destello pionero de la narrativa posmoderna?

No cabe dudas, Rufo Caballero lee la historia cultural más como un relato de Dumas que como uno de Joyce. Es el Señor Posmoderno, y no Tarantino o Antonioni, el verdadero héroe de esta historia.

En el fondo de semejante teoría de la posmodernidad está, creo, una falta de perspectiva histórica, el desconocimiento radical del sentido en que el posmodernismo –independientemente de factores específicos que no podrían soslayarse, de la existencia de una nueva "estructura de la sensibilidad", de elementos que aportan, indudablemente, una cierta originalidad al período contemporáneo– constituye un capítulo más de un proceso esencialmente moderno de largo alcance, cuyo jalón principal es acaso el romanticismo, y en el cual las nociones de libertad, subversión y autoconciencia son ganancias irrenunciables del arte, conquistas que alimentan una *energeia* destructiva y autodestructiva, un horizonte esencialmente ambivalente en que el arte moderno, no ya en el sentido estrecho del *modernism* angloamericano, es más un antagonista que un ayudante, o en todo caso un crítico acerbo, del proyecto moderno fundado en el gran relato que ve en la humanidad el agente heroico de su propia emancipación por vía de la razón y el avance del conocimiento. Si bien absolutizar esta perspectiva de largo alcance impediría enfocar las especificidades del momento contemporáneo, absolutizar la opuesta, como hace Caballero, conduce a la inconsistencia y al error.

No se trata, entonces, de que un teórico como Bajtín no pueda ser puesto en la órbita del imán posmoderno, sino de hacerlo con un poco de rigor. Luego de citar un pasaje del trabajo "Las obras de Dostoievsky", donde Bajtín habla de lo carnavalesco y de la "familiarización del hombre y el mundo", Caballero escribe:

La narrativa moderna es entonces ese espacio textual en el que cristaliza el punto de vista como identificación posible del autor y su personaje, y esa perspectiva a menudo vehicula, con toda transparencia, la tesis del primero. No se precisa necesariamente de un narrador como soporte para la expresión de la tesis, sino que el personaje mismo, o un conjunto de ellos, propicia la meditación sustancial del autor-Dios. El personaje –un sujeto de baja intensidad– se supedita, pues, a la familiarización autoral que de inicio comportó una democratización de la expresión pero que con el tiempo no hizo sino incrementar la omnisciencia moderna, que tomaba al personaje por pretexto, por coartada o simulación de sumersión de la voz (p.82).

Para Bajtín la familiarización del hombre y el mundo forma parte de un proceso que comienza con los géneros cómico-serios que dominan luego de la desintegración de la tragedia griega, y que, vía el diálogo platónico y la sátira menipea, culmina en la novela como género fundamental de la época moderna. Cuando habla de esta época Bajtín se refiere, pues, a un mundo que ha dejado atrás la imagen cerrada del hombre que subyace a los antiguos géneros épicos, líricos y dramáticos, un mundo esencialmente irónico y posparódico. La novela no es, entonces, un género entre otros, sino el sello antigenérico de una literatura cuyo origen se remonta a la disolución del clasicismo griego, y que se impone definitivamente a partir de la desintegración del orbe medieval. La novela, que es la modernidad misma para Bajtín, no tiene afuera. Por lo tanto, es imposible postular a partir de él la existencia de una narrativa posmoderna en términos de ruptura antes que de continuidad con la novela moderna. La narrativa moderna, en la visión de largo alcance de Bajtín, para quien los verdaderos héroes de la historia literaria son los géneros mientras que las escuelas o tendencias son sólo personajes de segunda fila, no puede tener un *post* que no sea otra de sus metamorfosis. (Lo cual no quiere decir, desde luego, que no sea posible a partir de ciertas nociones de Bajtín hablar una narrativa posmoderna donde el proceso de "novelización" de la literatura alcance su apoteosis.) Igualmente inaceptable es oponer una narrativa

posmoderna autoconsciente y polifónica a una moderna caracterizada por "la familiaridad de autor y héroe", la expresión de tesis y la "omnisciencia" del "autor-Dios". Pues la "autoconciencia", la polifonía y la ruptura de la omnisciencia decimonónica son precisamente rasgos básicos de la narrativa moderna, a menos que Joyce, Kafka, Proust, Céline, Faulkner y Hemingway sean también posmodernos *avant la lettre*.

Si en el capítulo tercero era Bajtín, en el siguiente son Benjamin, Barthes y *Tel Quel* quienes sirven a Rufo para delinear la oposición entre el moderno y el posmoderno. Leemos que, al contrario de los colegas de la primera generación de la Escuela de Frankfurt, Benjamin advirtió que "en la era de la reproducibilidad técnica (...) la pérdida del aura (...) permite vislumbrar un potencial emancipatorio que democratice el acceso al capital cultural por parte de esa "masa" preterida por la experiencia del éxtasis individual que el Moderno había enarbolado" (p.135). Este potencial es el que informa, para Caballero, la posmodernidad y al posmodernismo. Proposición inaceptable si tenemos en cuenta que, para Benjamin, "moderna" no es la época anterior a la pérdida del aura, sino la época donde esta pérdida domina el horizonte del arte: la época de la cámara, el cine y la fotografía. El potencial emancipatorio que, a diferencia de Adorno y Horkheimer, Benjamin atisba en la destrucción de la tradición y en la reproducibilidad de la obra de arte, no consiste simplemente en la "democratización" de la cultura: la destrucción de la distancia entre el arte y las masas no es sino lo que hace posible la politización del arte en función de la liberación de la opresión capitalista. Lo cual está muy cerca de los intereses de la vanguardia, y especialmente del proyecto brechtiano, y muy lejos de lo que habitualmente se entiende como el acercamiento posmoderno entre la alta cultura y la cultura de masas.

Rufo afirma algunos párrafos más adelante que con el concepto de intertextualidad "el grupo *Tel Quel* se aprestó a dimensionar teóricamente la regularidad, densidad y calidad con la que la condición posmoderna "absorbía" y "transformaba" los textos" (p.138). Pero ocurre que ni Barthes ni Kristeva ni Sollers se proponen en primer lugar "teorizar" una situación epocal posmoderna en que la práctica secular de la intertextualidad se habría vuelto dominante, sino algo mucho más radical: pensar la literatura abandonando toda noción humanística. El paso de la intersubjetividad a la intertextualidad en Kristeva, corresponde, en este sentido, a la "muerte del autor" proclamada por Barthes. Para que el lenguaje hable, para que pueda oírse ese murmullo de la cohabitación de los lenguajes, para que la confusión de las voces se torne fiesta, el autor, como institución, como origen del sentido, debe morir. La concepción de la intertextualidad desarrollada por *Tel Quel*, antes que a cualquier condición epocal, incumbe al *status* del texto en relación al mundo. "*Il n'y a pas hors du texte*", la conocida frase de Derrida, expresa este sentido general y radical de la intertextualidad: el texto no tiene afuera porque es un injerto de otros textos y lenguajes, porque no hay un lenguaje original ni un texto puro, propio, cerrado.

La concepción simplista de lo posmoderno que propone Rufo Caballero, la cual descansa ostensiblemente en un paradigma historicista y organicista, viene acompañada, así, de una falta de rigor filosófico. Esto es manifiesto, por ejemplo, en un *pasaje del último capítulo, donde leemos:*

La sensualidad discursiva de ese trayecto deja claro que cuanto ha predominado, al cabo, no es un proceso de devaluación o derogación del sujeto sino todo lo contrario: la restitución de su integridad sobre la base de incluir las "otredades" posibles. Ha muerto la muerte del sujeto: no había muerto la ontología del sujeto sino su paradigma modélico y extremo de los treinta. El posestructuralismo apenas nos dio entonces unas pistas para entender cuánto en realidad había fenecido. La muerte de la muerte del sujeto, socavamiento del ideal exterminador del primer

posmodernismo, nos convoca ahora al reino de esas identidades que por convención llamé, en otro texto, subjetividades laterales (p.150).

Se refiere, desde luego, a las identidades marginadas por el discurso occidental y patriarcal: la mujer, el negro, el gay, el sujeto colonial, que se han convertido en centros de reivindicaciones políticas y de "políticas de la teoría", ganando en las últimas décadas notable visibilidad. Ahora bien, el reconocimiento de esta circunstancia, que constituye efectivamente un rasgo característico del mundo contemporáneo, no debe provocar una confusión del sentido y el alcance de la "destrucción" posestructuralista del concepto de *sujeto*. La muerte del sujeto, hablando en riguroso sentido filosófico, no es algo que pueda ser superado por la inclusión de la otredad. Por el contrario, la supone, lo cual está en el origen de la apropiación del pensamiento posestructuralista por parte de feministas y teóricos poscoloniales. El posestructuralismo piensa el sujeto como el último rostro de la metafísica occidental, de esa "onto-teología" que, según Heidegger, alcanza su apoteosis en la técnica planetaria del siglo XX, culminación de la relación dominadora, cartesiana, del hombre con el mundo. La destrucción del sujeto es una tarea impostergable para un pensamiento crítico que, en la línea de Nietzsche y de Heidegger, quiere ir más allá del hombre. El posestructuralismo, por tanto, no puede propugnar una coexistencia de los sujetos "laterales", a riesgo de que estos se conviertan en centrales. No postula la diversidad sino la *diferencia*. (*Cobra* y *De dónde son los cantantes*, por ejemplo, están más cerca de la muerte del sujeto que de la muerte del sujeto blanco, occidental, de capas medias, varón y heterosexual, más cerca del vaciamiento de la identidad que de la inclusión pluralista de las identidades "otras".) Afirmar que la muerte del sujeto, del autor, etc., es "uno de los problemas del primer posmodernismo", un exceso juvenil, una "absolutización de defunciones que realmente se referían a la primacía de determinados modelos en específico" (p.143) es banalizar –y recuperar– un pensamiento que intenta dinamitar el edificio completo de la metafísica.

Por otro lado, es notable la manera harto facilista con que Rufo critica a algunos autores. Por ejemplo, cuando desprecia el concepto de *sujet* que utiliza Viacheslav Ivanov. Olvidando olímpicamente que este corresponde a la distinción de los formalistas rusos entre *fabula* y *sjuzet*, historia y argumento, dato y construcción –distinción que es, en efecto, "elemental", como son y debe ser las distinciones básicas de toda narratología–, Rufo define *sujet* como voz y, al fin, como isujeto!.

A propósito de Vanoye, Rufo habla de "la obscenidad (en el sentido baudrillardiano de falta de distingos) de la literatura contemporánea que trata de aquilatar el *topos* dramático del Posmoderno" (p.78). Pienso que *Sedición en la pasarela* no sólo no escapa a esa supuesta obscenidad sino que, desde ya, figura como uno de sus textos ejemplares. Es obsceno, aún, en otro sentido: "Mi ciencia es una ciencia sometida a la poesía", escribe el ensayista en la primera página. Y añade: "Movilicé toda mi racionalidad, hice lo posible por comportarme, por hacerme a la disciplina del topógrafo, pero no puedo renunciar a la metáfora. Sin la metáfora, no sería yo" (p.35).

Si es obscena toda poesía mentida, salida de la confusión de la poesía con su envoltura, de la ingenua creencia de que escribir en verso, usar una estrofa o pergeñar una rima es hacer poesía, es obscena esta escritura que se autotitula "poética" y que cree ingenuamente que lo poético, frente a la aridez de la expresión científica, descansa en la metáfora. Es obscena esta mezcla de metáforas chillonas con palabras como "diégesis", "distasia" y "acronología". (Recuerdo que Lezama, al prologar un libro de Julio Ortega, no encontraba mejor elogio que señalar que el gran crítico peruano "nunca ha escrito la palabra *sintagma*".)

Es obsceno este texto donde el autor declara que lo que le interesa es, más que las manías clasificatorias de los manuales, "el ensayo asentado en la idea, en la producción de ideas más que de casillas" (p37), pero que se soporta en buena medida sobre un manual y dos casillas. Es obsceno este libro que, luego de criticar pretenciosamente "las imprecisiones de craso rigor" de la bibliografía sobre el tema, no avanza en el plano teórico mucho más allá de las malas lecturas, no en el sentido de Bloom, sino en el sentido común.

[Ligereza en la pasarela](#)
[Duanel Díaz](#)

SUMARIO

SUMARIO

La sombra de las palabras (o la cáscara de la manzana) **Adriana Normand**¹⁶

Tomado de la revista *Diáspora(s)*, documento 7/8

Rogelio Riverón
Palabra de sombra difícil: cuentos cubanos contemporáneos.
Casa Editorial Abril,
Editorial Letras Cubanas, 2001, pp 227.

"Si la serpiente muere antes de ser encantada, de nada sirve el encantador"

Eclesiastés 10:11

El universo narrativo cubano no sale de su marasmo. Claro está, no se pueden esperar milagros de una narrativa que padece y agoniza mientras se esfuerza por lucir, sofisticada, una rozagante salud. Como bien diría cierto amigo: el cuento cubano sufre de beri-beri.

Recientemente ha sido publicada una nueva antología, se trata de *Palabra de sombra difícil: cuentos cubanos contemporáneos*, con selección y prólogo de Rogelio Riverón. Título rimbombante, como para animar al más desalentado y despertar la curiosidad de los escépticos; sin embargo otra vez nos convencemos de la veleidosidad de las palabras porque sin dudas las que integran este volumen no poseen una sombra difícil... ni mucho menos.

Acaso el principal desacierto de este libro no radica en la consabida repetición de fórmulas, de por sí error censurable, sino en sus grandes pretensiones. Nuestro país se ha visto inundado, penetrado podríamos decir para ser más justos con su condición de isla, por toda clase de antologías, de tal manera que lo que debería ser colección de textos significativos ha devenido muestrario, zoo, álbum de botánica de un escolar de quinto grado. Lo que en los rebasados noventa comenzó como una intención por divulgar la producción literaria de una época en que las publicaciones se hicieron casi nulas, se ha convertido en moda, "movimiento", suerte de delirio que pretende legitimar autores, una y otra vez repetidos incluso con un mismo texto. Pero, reitero, no está ahí el principal fallo de esta selección, pues una antología pudiera ser válida si intentara resumir estos años de confusión y caos editorial, y reuniera lo más preciado en aras de sellar una etapa o, como diríamos en sorna, ponerle (al fin) la tapa al pomo.

En línea con toda una política cultural la institución pretende mostrarnos una alternativa, cual si las instituciones cubanas pudieran ofrecer alternativas y burlar a la política imperante. La campaña de masificación de la cultura amplía o quisiera ampliar su espacio a todo tipo de exigencias y necesidades mientras el escritor-funcionario (o viceversa) amparado en la institución nos brinda otra mirada, la de unos cuentos que "proponen una manera de literaturizar más paciente". En su prólogo condena a la narrativa de los noventa por llevar "el sello de un realismo angustioso que amenazó con eclipsar cualquier otra forma de plantearse la ficción" a la par que considera: "la última década del siglo pasado, permitió, por ejemplo, a la narrativa cubana momentos de esplendor que no se vieron en los ochenta".

Cuando analizamos estos criterios no podemos dejar de juzgarlos de muy sintomáticos, sobre todo si no recordamos momentos de esplendor, menos aún en creadores de los noventa que en verdad provenían de la década precedente, como los integrantes de este volumen, formados en la escuela de los talleres literarios, los que no herederos de la tradición tallerista, estudiosos al pie de la letra de las técnicas narrativas tal cual un físico que sólo toma de patrón las leyes de Newton. Estos talleres, que no son más que un espacio social donde viejos leones, ya desdentados, intentan adiestrar a los más jóvenes de la manada en el difícil arte de procurarse el pedazo más jugoso de la presa.

No me interesa desmenuzar esta antología cuento por cuento, resultaría tedioso y agotador. Baste decir que en su mayoría los textos no pasan de ser intentos de escritura con muy poca gracia y ningún tipo de atractivo. No obstante, algunos se destacan; podríamos citar "Transfiguración del bailarín" de Jorge Ángel Pérez, quien parte de un texto conocido como ya nos tiene acostumbrados y logra un buen discurso aún cuando no nos convenza su final. Escritos con buena mano pudieran señalarse "El viejo, el asesino y yo" de Ena Lucía Portela (aunque en lo particular prefiero otros cuentos suyos) y "Carne" de Ronaldo Menéndez, con un buen tema matizado con cierta ironía pero no la suficiente en mi opinión. El texto del propio compilador, "Vincent Van Lezama", sobresale igualmente, mas este tipo de literatura falla en tanto su propuesta es pobre y de torpe concepción. Decepcionante resulta por otra parte la lectura de "¿Dónde está Celeste Kindelán?" de Noel Castillo, cuento que causara tanta admiración en algunas esferas. No cumple semejantes expectativas pues a pesar de que por momentos se vislumbra alguna intensidad, ésta no es mantenida y el texto termina haciéndose sal y agua.

La mayoría de los autores escogidos en este volumen forman parte de un gremio dentro del quehacer literario nacional que carece de concepto de ficción. Olvidan, como dice Juan José Saer, que "la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción", y además sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la "exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata". Es frecuente que la literatura oficial carezca de relevancia. También es frecuente que existan variedades dentro de esta literatura asociada al poder que se ocultan tras la máscara de una no-oficialidad. No se trata de rehusar al tratamiento de lo real en la narrativa, sino de corregir el tratamiento que se da y sacarlo del contexto social en que esta ha oscilado en los últimos años.

Escribir es un acto de valentía. Es precioso atreverse a mucho y el propio impulso hacia la escritura puede parecer vano desde su principio. ¿Cómo escribir sin repetir lo que ya está dicho?, y en nuestro caso ¿cómo escribir sin comprometerse con la ideología? Sin halo de misticismo el escritor debe creer en su literatura y llevarla a cabo "como un perro escarba su hoyo, una rata hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de desarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto".¹

Imperdonable resulta además en esta selección la ausencia de ciertos nombres. Si la institución nos propone una manera de literaturizar más paciente no debería ignorar autores claves en este sentido como Rolando Sánchez Mejías, C. A. Aguilera, Antonio José Ponte, Rogelio Saunders, José Manuel Prieto, Alejandro Aguilar o Cristina Fernández, quienes han demostrado manejar la ficción con mucha más maestría e intensidad.

Sin embargo, como dice su compilador, esta antología es una opinión y por esta vez no se equivoca. *Palabra de sombra difícil* es la opinión de una política, el gesto de la institución, una opinión débil con grandes olvidos y terribles caprichos. Una opinión que desea legitimar su contenido distanciado

¹ Por una literatura menor: G. Deleuze, F. Guattari. Editorial Era, México, DF. 1992. p.38.

de la literatura pobre y que se atreve a sostener que esta ojerosa narrativa ha sido dotada de un mayor rigor cultural y crítico. Pero sabido es que no podemos esperar peras del olmo. Mucho menos una buena propuesta de una narrativa que responde reiteradamente a cierta política cultural.

El día que Isaac Newton descubrió la ley de gravedad murió una parte de la ciencia moderna: el anhelo por encontrar lo desconocido partiendo de la total ignorancia. El sabio, mientras masticaba la manzana y desechaba la cáscara, creyó que ya sabía demasiado. Cuánto más no le faltará a esta narrativa cubana que cree gozar de buena salud cuando aún no sabe muy bien de qué se trata hacer literatura.

[La sombra de las palabras](#)
[\(o la cáscara de la manzana\)](#)
[Adriana Normand](#)

SUMARIO

SUMARIO

**Recibir Bullet-in
¡NUEVO!**

Próximamente, la revista

Cacharro (s)

pondrá en circulación, de manera informal

y sin periodicidad fija,

una miscelánea piojota

(por aquello de "caña cristalina" y "caña piojota")

de noticias, artículos, crónicas, entrevistas,

inéditos, refritos, reediciones

y todo lo otro que vaya colándose en la cafetera

o apareciendo por la carretera...

Para recibir gratis este *bullet-in*
in-dependiente de la revista Cacharro(s),
debe subscribirse a:
CACHARROBOLETIN@YAHOO.ES

Se aceptan colaboraciones

SUMARIO
(y, por supuesto, se rechazan también).

SUMARIO



De los autores

- ° **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). Vive exiliado en Miami.
- ° **Samuel Beckett** (1906-1989). Escritor, dramaturgo y poeta irlandés. En 1940 se unió a la Resistencia Francesa y en 1942 huye a la Francia Libre perseguido por la Gestapo. Obtuvo el Premio Nóbel de literatura en 1969.
- ° **Ernesto Santana**. Las Tunas, 1958. Escritor. Publicó *Nudos en el pañuelo* (1993), *Bestiario Pánico* (1995), *Mariposas nocturnas* (2000). Su novela *Ave y Nada* (Letras Cubanas, 2002) obtuvo el Premio Alejo Carpentier 2001. Reside en La Habana.
- ° **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.
- ° **Gao Er Tai**. Goachun, 1935. Escritor, pintor y crítico de arte. Detenido en varias ocasiones. En 1957 se le condenó a trabajos forzados por "desviacionismo de derechas", y otro tanto en 1966, tras el comienzo de la Revolución Cultural. En 1983, durante el "Movimiento de erradicación de la contaminación espiritual", se le prohibió enseñar y publicar. Detenido de nuevo en 1989, logra abandonar el país en 1992 y se instala en Estados Unidos. Desde 1995 se ocupa en escribir sus memorias, *To seek my homeland* ("En busca de mi país de origen").
- † **Pia McHabana**. La Habana, 1959. Cronista crónica. Resiste en La Habana.
- † Seudónimo de autor español desconocido.
- ° **Jacobo Machover**. La Habana, 1954. Escritor, periodista, y catedrático de la Universidad de París. Autor de los libros *El próximo año...en La Habana* (relatos), y *La memoria frente al poder: escritores cubanos en el exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, y Reinaldo Arenas* (ensayo) Vive exiliado en París desde 1963.
- ° **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*. Reside en EE.UU.
- ° **Luis Marimón** (1951-1995). Poeta. En Cuba publicó *El bibliotecario de infierno* y *La decisión de Ulises*. El resto de su obra permanece inédita. Murió exiliado en Estados Unidos.
- ° **Rolando Sánchez Meijas** (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). Co-director de la revista *Diáspora(s)*. Vive exiliado en Barcelona.

® **Ricardo Palma (1833-1919)**. Poeta, crítico y escritor peruano.

°° **Isaiah Berlin**. Pensador liberal ruso. Autor de *Libertad y necesidad en la Historia; Inevitabilidad histórica; Rusia en 1848; y Tolstoi y la ilustración*.

°° **Edwin Reyes Zamora**. La Habana, 1971. Poeta y escritor. Miembro del Proyecto *Cacharro(s)*. Reside en La Habana.

°° **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)*.

°° **Fernando Savater**. Guipúzcoa, 1947. Filósofo. Autor entre otros títulos de *La Tarea del héroe, Ética para Amador, y Política para Amador*. Amenazado de muerte en varias ocasiones por la ETA.

°° **Duanel Díaz**. Holguín, 1975. Ensayista y traductor. Su libro *Mañach o la República* obtuvo el Premio Alejo Carpentier en 2002. Reside en La Habana.

°° **Adriana Normand**. Berlín, 1976. Narradora. Obtuvo la Beca de Creación Dador 2003 por su libro de relatos *Photomatum*. Reside en La Habana.