

Cacharro(s)

Expediente 4

~~enero-febrero~~

BLAS ROCA

Guillén es el Poeta Nacional

Guillén es el poeta nacional.

Eso, que parece una frase, dice mucho, porque refleja la verdad de que Guillén es el poeta de la nación cubana, de su carácter, de su tradición de lucha y valor, de su modo de ser alegre y sincero, llano y modesto, el verso le sale de lo profundo, aun que después lo pula con la virtud de nuestros artesanos, porque Guillén es pueblo él mismo, tanto si hace sonos para turistas como si levanta una elegía que refleja la epopeya de la vida de un Jesús Menéndez que, como la vida de nuestro pueblo, tuvo sangre de sus heridas cantan las aves en los árboles que crecieron con la mañana con sus trinos. Con los éxitos crecientes en la construcción del socialismo saludamos sus ochenta años, mientras las Milicias de Tropas Territoriales se entrenan para la defensa y los trabajadores todos alcanzan nuevas victorias en la producción.

En su 80 cumpleaños nuestro pueblo lo felicita cumpliendo la consigna de Fidel de "Producción y Defensa".

**Cacharro(s), expediente 4 enero-febrero 2004,
La Habana.**

Coordinador: Jorge Alberto Aguiar
Equipo de trabajo: Rebeca Duarte
Pia McHabana †

Proyecto Cacharro(s)

Lizabel Mónica, Edwin Reyes, Grisel Echevarría, Jorge Alberto Aguiar, Rebeca Duarte.

Portada: Revista **UNIÓN**, número 2 / 1982.

Agradecimientos:

Anita Jiménez, Carlos Alberto Aguilera, Lorenzo García Vega, Rafael Cippolini, Carlos M. Luis, José Kozer, Rogelio Saunders, Francisco Morán, Sandra Vigil, Álvaro Modigliani, Carmen Fernández, Daniel Samoilovich, Ricardo Piglia, Ángel Santiesteban, Fransisco Díaz Solar, Jorge Yglesias, Duanel Díaz, Víctor Fowler.

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 al 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

Rogelio Saunders, *Zona Cero*

Ernest Jandl, *Doce poemas* (traducción de Francisco Díaz Solar)

Stephen Raleigh Byler, *Searching for intruders*

Rito Ramón Aroche, *Una vida magenta*

Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio*
(y *cinco dificultades*)

Rodolfo Walsh, *Esa Mujer*

Norberto Bobbio, *No matarás*

Alejandro de la Fuente, *Una nación para todos*

Adriana Normand, *Microcuentos*

Damián Viñuela, *tres poemas*

Pia McHabana, *La importancia de publicar en chino a Kundera*
K K K, (*en-3-vistas de Milan Kundera*)

Grisel Echevarría del Valle, *Trópico de Cáncer*

Raúl Flores Iriarte, *2 cuentos*

Rogelio Saunders, *Paisaje chino*

Ronald Hauker, *Espantapájaros* (traducción de Francisco Díaz Solar)

Duanel Díaz, *Distintos modos de cavar un túnel:*
poesía, dolor y desastre

Rolando Sánchez Mejías, *Crónicas desde Cuba*

Carlos Alberto Aguilera, *El Idiota de la Familia*

Proyecto de publicaciones *cer0 editores*

Cacharro(s) Expediente 4

[sumario](#)

Inédito

Zona Cero Rogelio Saunders

(Texto leído en Barcelona durante una mesa redonda sobre literatura)

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

¿Existe la literatura? Ilusoriedad de la mesa redonda. Provincianismo de la mesa redonda. Inanidad de lo institucional. "Es por el cuerpo que aprendemos". De modo que la mesa redonda es como un espejo que nos permite ver la deformación. Aceptémosla. Por ella (en ella) vemos el movimiento ocioso en torno a un objeto inexistente: la literatura misma.

Miro a mi alrededor (en la calle, en la televisión, en la revistas, en los periódicos), y sólo veo comercio y escándalo. La literatura desaparece en tanto valor de la cultura viva. Es la pertinencia misma de la literatura lo que brilla por su ausencia en el movimiento inane (pero sumamente productivo) de lo institucional. Lo institucional representa, pero no representa a la literatura. La literatura es esta misma pregunta y puesta en juego de la representación. Lo institucional es la prolongación del juego infantil, la incapacidad de renunciar a la matría, a la fantasmalidad neurótica. En ausencia de Dios, querer creer. Convencerse de querer creer. Afirmación del vacío en nombre del pragma: la ilusión del hacer. Uno se reúne y habla. Refiere, comenta, discute, dilucida (cree que dilucida, que hace, que es). Se es parte siempre de una acción paralela que ha prescindido sin más del sentido. El sentido es precisamente lo que falta, allí donde todo parece estar vuelto hacia él. Representar es más importante que representar *algo*. Es el mal infinito de la representación.

Repito: ¿existe la literatura? Más aún: ¿ha existido alguna vez? Vivimos entre ficciones. Lo cual, en el fondo, deslegitima la ficción. Pero no elimina la escritura. Ella se vuelve, si cabe, aún más profunda. O mejor dicho: deja de

tener superficie. Ella es todo lo que *no se ve*. ¿Existe la literatura cubana? ¿Existe "Cuba"? "Cuba" sólo puede ser un proyecto, soñado desde el caos. Este no-lugar de la isla hundida en el caos es el letargo del odio y el mal infinito de la literatura. La gigantesca onda expansiva de las palabras vacías. ¿Cómo pertenecer a esa nada? Antes de ésta, hay otra, más esencial. Hay siempre dos círculos.

Cuba: agujero negro lleno de seres vivientes. Nada. Sueño. Olvidar *Orígenes*, pero también: Olvidar *Diáspora(s)*. (Después) *Diáspora(s)*: lo más importante en la literatura cubana desde *Orígenes*. Así de sencillo. Dicho como *outsider*, científicamente (para librarse tanto del egotismo simplista como del trascendentalismo vulgar). Pero, ¿por qué? Porque ha hecho pasar a la literatura cubana a *otra* dimensión, a partir de la pregunta por el espacio literario (pregunta altamente ética). Pregunta inocente y peligrosa. Pregunta por el ser y por el hombre. Pregunta por mi hermano, a la vez entrañable y asesino. Pregunta sin respuesta. ¿Por qué me preguntas a mí? ¿Acaso soy el guardián de mi hermano? Allende la pulverización de la moral, una pregunta sencilla, caída del borde del ojo agrandado a la vez por el horror y por la luz. ¿Qué es el ser? ¿Qué es escribir? Pero sobre todo: ¿quién escribe?

Diferencias con *Orígenes*: *Orígenes* es autorreferencial. Quiere definir lo "cubano". Y es trascendentalista porque cree que lo "cubano" es trascendental. La trampa subyacente en *Orígenes* es el nacionalismo, derretidor de cerebros. (*Case in point*: Cintio Vitier, gran pelele lleno de agujeros como un muñeco de vudú haitiano). La rigidez de lo insular (de lo que quería escapar Virgilio como de la muerte). Lo insular (el agua por todas partes) es la muerte, la imposibilidad del cambio. Lo insular como erial que hierve: infiernillo colorado lleno sequedad volcánica, en rígido paralelismo con el agua. Lo nacional siguió siendo inapresable, dado que desde el principio era una ficción no confesa. Ficción insostenible, lo único posible al final era el fragmento.

Pero no todo lo que brilla es oro. También era inevitable la superchería. En lo que viene al caso decir que toda pertenencia es superchería, por defecto o por exceso. Estamos ahítos de representación. En consecuencia, apenas nos vemos representados en este exceso de representación, llámese nación, institución o familia. Oscilamos entre la ficción de la emoción y la ficción de la política. Dos formas de autodestrucción. Los códigos que surgen no reclaman ser comprendidos, sino *actuados*, como flechas de un laberinto en el que hemos entrado sin darnos cuenta. "Siga esa flecha. A la izquierda está el lavabo".

Lo que nos mueve es la propia velocidad. Ante eso, ¿sobre qué base hablar de una *pertenencia*, de una *identidad*? Esa es la mayor de las trampas, ya que la pertenencia es como una planta carnívora, productora de alineación. Alguien te entrega casualmente una camiseta. Te la pones. Al instante siguiente, descubres que estás aplaudiendo, que eres parte de *eso*, sea lo que fuere. Poco importa que tengas cincuenta años o siete. Tú eres *eso*. Te reconoces en *eso*. Hay un nosotros que te protege en medio de la microguerra, del gran caos lleno de millones de pequeñas guerras. Eres un sub-hombre listo para ejecutar un acto que crees comprender pero que no comprendes, perfecto retrato en sepia de la era del vacío (de la era de la técnica). Entonces, ante eso, ¿dónde está la literatura?

La literatura, comprendámoslo, es lo desechado. Se desvinculó el vínculo. Así, Diáspora(s) más bien quiere des-definir, en cuanto, al tratar de definirse (de acogerse a lo literario) se encontró con un objeto sin dimensiones: la literatura como *pregunta* (la literatura, que sólo es pregunta). Todo el que quiere agarrarse a la literatura, resbala. Si no ve signos en dispersión, se abraza a un fantasma condensado. Inmediatamente se alza ante él el gran cuerpo vacío de la ley para darle una pertenencia. Se convierte en emisario o correveidile. Asciende al podio como una máquina entre otras máquinas de producir significado. Así el espectáculo de la literatura que dobla a la literatura, lo Desechado.

En cuanto a mí, mi nombre sigue allí, pero yo mismo ya no estoy en Diáspora(s). Desplazamiento del "ya no y todavía" de Maurice Blanchot. Para mí, es el movimiento mismo de la diáspora. Diáspora(s) sólo me interesa ya como *historia*. Diáspora(s), esta ficción para la ficción, es sobre todo historia. Cápsula no soluble (por resbaladiza) incrustada en la carne podrida (pero dura, vieja como los periódicos que aparecen al comienzo del relato *El pozo* de Juan Carlos Onetti) del totalitarismo cubano. Por absolutamente resbaladiza, insoluble.

La cápsula Diáspora(s): al buscar lo literario, su gesto hace fricción con el emparedamiento totalitario y se convierte en *política*. Política real que no consiste en decir, sino en preguntar por el decir. Al preguntar, inmediatamente todo se pone en juego, en primer lugar la identidad, la pertenencia. ¿Qué es la literatura? Pregunta inocente y peligrosa. ¿Qué es el ser? Etc. Preguntas banales y trascendentales. Al preguntar, es el ser lo que se pone en juego. Allí donde está prohibida la pregunta, la duda entra como una pequeña luz por una rendija. Como un trozo de cuchilla rota junto a una fila de hormigas. Por eso Diáspora(s) sólo puede ser historia. Historia otra, harapienta, mínima, terrible. La fabricación insensata de unos hippies de la cultura. Es, como la propia inexistente "Cuba", algo fabuloso, hecho de futuro puro. Diáspora(s) es algo que no ha tenido lugar hoy. Su lugar viene a ser un hoy inexistente. El doble casi furioso de ese inexistente hoy; perdido y sin nostalgia, como quien escruta el cráter de un sumidero donde se han incinerado toneladas de basura. Extenuación clínica del deseo. La pertenencia. En cierto modo, vengo aquí a decir: No. No hay pertenencia. La pertenencia en sí misma se refiere inmediatamente a la identidad, y no hay nada tan problemático, tan ilusorio, como la identidad. Los hombres siempre nos hemos equivocado en esto. Soy negro, soy blanco, soy indio, soy chino, soy ario. Soy cubano, pertenezco a Diáspora(s). O peor aún: "soy un escritor cubano, perteneciente a..."

Donde comienza la pertenencia (la "nosostridad") comienza la alineación. Si hay algo que me interese en Diáspora(s), más allá de lo histórico (de lo pragmático) es este movimiento de no-retorno. El sentido más profundo de Diáspora(s) es, pues, a mi juicio, el de perderse en el movimiento continuo de lo que no vuelve (de lo que no tiene punto de referencia). El de no retornar a ningún nosotros, a ninguna literatura. No hay que volver a ningún nosotros, a ninguna ilusoria patria. No hay ya, pues, que volver. Tampoco a Diáspora(s). También hay que olvidar Diáspora(s). Esa, a mi juicio, es la lección de Diáspora(s): el olvido. El alejamiento, la dispersión infinita.

La literatura misma, ¿pertenece a la literatura? Hay emblemas de Kafka por todas partes, pero, ¿dónde está Kafka? ¿Dónde está la literatura? En todas partes, comercio y escándalo. Un caos de imágenes. Sonreímos también como puras imágenes. La literatura es siempre lo otro. Esa soledad luminosa confundida con la multitud. Luz que sólo ve el que se ilumina y que no puede hablar, medio ciego, medio loco, medio cuerdo. Locura entre la locura. El soslayo, entre dos erupciones de la microviolencia. No hay lugar para la literatura. Pero (también porque) la literatura no tiene lugar. Siendo así, ¿cómo pertenecer a ella? ¿Cómo acogerse a ella? Más bien es el movimiento del no-acogimiento, de un rechazo anterior a todo abrazo. De un *no* que nace del largo *sí* hipócrita del hombre ajeno al hombre, hundido en el horror a ser hombre que lo autoriza a ser infinitamente abyecto. A abyectarse infinitamente en el ser como en un abismo de luces, de cantos banales y de alegría feroz.

La otra afirmación de Diáspora(s), siempre en dispersión, es que la literatura sólo puede ser esta oscuridad luminosa que se autoafirma sin poder nada (autoafirmación que se niega en el acto mismo de afirmarse, sin orgullo, con una loca alegría). Ahora, sobre todo, que la literatura desaparece de la cultura viva como valor, sustituida por el comercio y el escándalo.

Diáspora(s) fue la dislocada expresión siempre vigente de un disloque anterior y esencial, único capaz de renovar una y otra vez la extraña operación sin futuro que es lo literario (esa especulación acerca de un objeto sin dimensiones). Ese disloque anterior y esencial es el del ojo. El ojo que anota y exagera. Afuera, rige el caos. Adentro, el ojo mira. Ojo interior-exterior. No hay dimensión ni historia. Por eso, el olvido hacia el que está vuelta la literatura como hacia su esencia, también abarca, emborrona a Diáspora(s). Que sin embargo es historia viva. Que continúa y continuará en tanto afirmación dislocante de algo que se renueva sin cesar, misteriosamente. Afirmación en un lugar vacío, siempre preservada por su propio vacío, por su necesidad que nada confirma. ¿Qué? El objeto sin dimensiones. El encarnizamiento del ojo. Podemos llamarlo, si queremos, "literatura". Aunque quizá sería más exacto llamarlo *escrituras*. Pero lo que hay sobre todo es no-pertenencia. No-lugar. Un preguntar incesante allende el caos. Allende el equívoco y la alineación.

La locura del que así pregunta es piadosa frente a la ignorancia del que mira por la ventana y no se da cuenta de que el mundo es una casa en llamas. Finalmente: ni siquiera estoy seguro de pertenecer a la literatura. ¿Cómo voy a crearme posible dentro de la literatura "cubana" (sea lo que sea), si la literatura misma es un "no hay lugar", si yo mismo soy ese no-lugar, en dispersión siempre, siempre en desinencia? Sólo hay pregunta y pregunta, agrandando cada vez más el borde del ojo, sacudido a la vez por el horror y por la luz.

[Rogelio Saunders Zona Cero](#)

[sumario](#)

Contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

Cacharro(s) Expediente 4

[sumario](#)

Inéditos

DOCE POEMAS

Ernest Jandl

Traducción cedida a *Cacharro(s)*
por Francisco Díaz Solar

Ernest Jandl (Viena, 1925-2000). Publicó cerca de cuarenta libros, cinco obras dramáticas, y una docena de radiodramas. Traductor de John Cage y Gertrude Stein al alemán.

testigo ocular

veo lo que veo
y entro y salgo de ahí
cuando ya no vea la mosca
veré todavía el ratón
cuando ya no vea el ratón
veré todavía el perro
cuando ya no vea el perro
veré todavía el caballo
cuando ya no vea el caballo
veré todavía el elefante
cuando ya no vea el elefante
veré todavía el edificio empire state
y entro y salgo de ahí
y veo lo que veo

poema desafinado 1

señor afinador de pianos
no, de poemas
quise decir, dice
el padre del poema. debiéramos
como uno de pianos –tener
un afinador de poemas.
aquí algo desafina. todo
suena falso,

señor afinador de pianos,
no, de poemas
venga rápido, grita
el padre del poema,
venga aquí, venga aquí,
aquí donde estoy, le ruego

siete hijos

¿y cuántos hijos tiene usted? –siete
dos de mi primera mujer
dos de mi segunda mujer
dos de mi tercera mujer
y uno
uno pequeñito
sólo mío

antes de entonces

dos, que lo son todo uno para el otro.
todo, eso qué es?
todo, eso es el mundo.
y qué es el mundo?
dos, que lo son todo uno para el otro.
hoy como ayer como entonces.
y todos los años desde entonces
cuando decidieron serlo todo
uno para el otro.
y el día antes de entonces?
y los años antes de entonces?
qué tenía importancia antes de entonces
sin este amor canibalesco?

del brillar

cuando tú haber perdido el confiando en tú mismo como un
escribidor: cuando tú haber perdido el confiando en las propias
creatividades; cuando tú haber perdido los métodos, las técnicas
para dirigir a los vivos y los muertos; cuando tú haber perdido
el componiendo de palabras frases; cuando tú haber perdido
absolutamente las palabras, todas las palabras, tú no tener
ya ni una sola palabra; entonces tú tal vez
vas empezando brillar, señalar en las noches camino
a hienas, tú fosforescente carroña

circo y reloj de pulsera

para h. g. adler

no me pongan reloj!
no me pongan reloj!
Este tirón en el brazo.
este tiempo sujeto con hebilla.
Y teatro no.
Circo sí, circo sí.
Pero teatro no.
El cirquero es cirquero.
¿pero quién es el actor?
Hace el papel de alguien que no es.
El cirquero es cirquero!
Reloj no. Teatro no.

...

tú no estás aquí
seguro que no estás aquí
dónde tú estás
tienes que descubrirlo tú mismo
dando por supuesto que tienes
que descubrir dónde estás
aquí no estás de ninguna manera
aquí nada más estamos nosotras
ciento noventa letras

...

dios es rojo y su carne salvaje
brota de pieles desgarradas
son sus ojos amarillos succionadores
bolas de lágrimas en las cuales
están flotando los astros
incluyendo a la tierra.
gases son el mensaje que brota
de los huecos que tiene por bocas,
de dentaduras de tiburón está cubierto
su cuerpo informe.
uno que se escupe a sí mismo es dios,
surtidor de sangre que se devora a sí mismo,
un miembro procreador que se quedó trabado
en su propio cerebro

antípodas

una hoja
y bajo esta
una hoja
y bajo esta
una hoja
y bajo esta
una mesa
y bajo esta
un piso
y bajo este
un cuarto
y bajo este
un sótano
y bajo este
un planeta
y bajo este
un sótano
y bajo este
un cuarto
y bajo este
un piso
y bajo este
una mesa
y bajo esta
una hoja
y bajo esta
una hoja
y bajo esta
una hoja
y bajo esta
una hoja

descripción de un poema

con los labios cerrados
sin mover boca y garganta
acompañar cada inhalación y exhalación
con la frase
pensada despacio y sin voz
te quiero
de manera que cada entrada del aire por la nariz
coincida con esa frase
cada salida del aire por la nariz
y el tranquilo subir
y bajar del pecho

la butaca con letrero

Para harry & angelika

yo tiene un butaca
tener escrito JANDL detrás
cuando yo alguna vez no saber
si ser yo o no ser yo
mí bastar con sentarme
y esperando hasta que por detrás
algún venir y me decir al oído

evita tu vida

eres un hombre, pariente de la rata
niega a dios.
nada comiences, para que no tengas que terminar nada.
no te comenzaste –fuiste comenzado.
reventarás, lo quieras o no.
tener suerte: matarte y matar a tu madre en el parto.
busca una sola cosa: tu muerte rápida indolora.
responde a pedidos de ayuda con oídos sordos.
usa tu pensamiento para olvidarlo todo.
borra el amor de tu vocabulario.
quema tu diccionario.

respírate hasta morir

[Ernest Jandl Doce poemas](#)

[sumario](#)

Contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

Inéditos

Searching for intruders
Stephen Raleigh Byler

Stephen Raleigh Byler (Lancaster, Pennsylvania). Escritor. Master en religión en la Universidad de Yale. Reside en Livingston, Montana. *Searching for intruders* (Perennial, New York, 2003) es según el autor una "novela en cuentos" que incluye once cuentos y once minicuentos. Por cortesía del autor, *Cacharro(s)* traduce estos últimos por primera vez al español.

Traducción de Sandra Vigil Fonseca
Versión: *Cacharro(s)*

U-Haul

La noche en que mi padre se mudaba peleó con su hijo mayor. Fue una pelea cerrada. Mi padre era gordo, mientras que mi hermano era atlético y delgado. Mi hermano evitaba los golpes y al principio parecía incluso que podría ganar. Pero mi padre bajó los hombros, echó su peso encima de él, y lo arremetió contra la pared. Un reloj de cuco que mis padres habían comprado en Suiza se desprendió y cayó sobre la cabeza de mi hermano. El reloj era puntiagudo y pesado y le cortó el cuero cabelludo e hilillos de sangre corrieron por sus mejillas. Después de la sangre, se abrazaron y mi hermano lo ayudó a cargar sus cosas hasta el camión *U-Haul* que estaba afuera.

Pequeña Liga

Mi padre regresó de nuevo tras uno de sus romances. Yo estaba enfermo. Salía del baño cuando oí los gritos. Oí un golpe seco, vidrios rotos, y entonces los gemidos comenzaron.

Mi bate de béisbol de la Pequeña Liga estaba en el pasillo que da al cuarto de mis padres. Lo había soltado allí el día anterior junto con mi uniforme sucio. Lo agarré y abrí con cuidado la puerta del cuarto. Mi padre estaba arriba, su culo desnudo hacia mí, girando. Mi madre estaba debajo, gimiendo, fuera de mi vista.

Cerré la puerta sin que se dieran cuenta y me llevé el bate escaleras abajo. Me senté con él en el sofá y pensé a fondo qué hacer. Traté de escuchar desde allí pero no oí nada más. Para entonces ya todo había terminado. Me acosté en el sofá y halé la colcha sobre mi cabeza. Me dormí, enseguida.

Flácido

Mi madre nos había permitido una perra en contra de la voluntad de mi padre. Cuando llegaron los cachorritos, fue él quien los atendió. Con mi madre trabajando hasta tarde y el resto de nosotros, pensó él, durmiendo, los empaquetó en un saco de tela basta. Yo me deslicé de la cama y lo seguí en ropa interior hasta el río. Tras sumergirlos un rato, los dejó flotar río abajo. Me mantuve escondido entre los arbustos hasta que él volvió adentro y entonces corrí río abajo y les di alcance. No se habían hundido. Me adentré y los intercepté. Uno aún se movía dentro, pero cuando lo saqué y lo puse en la orilla, ya se había puesto flácido en mi mano.

Conejillo

Nos topamos muy quieto al conejo. Masticaba yemas de trébol y estábamos lo suficientemente cerca como para ver su boca trabajando en rápidos, circulares mordiscos. "Es tuyo", dijo mi padre. Levanté el arma y lo puse a tiro, pero no halé el gatillo de inmediato. "Dispárale al cabrón antes de que huya", dijo. Disparé y le di por la parte trasera. Se revolcó y chilló, pero no podía correr. Cuando nos acercamos, pregunté si debía disparar de nuevo. "Líquidalo con el pie", dijo mi padre. Lo pateé, pero no con demasiada fuerza. El animal rodó y se retorció. "Así, mira", dijo mi padre. Enganchó la cabeza del conejo con el tacón de su bota y la enterró en el lodo hasta que dejó de moverse y chillar. Entonces lo pateó varias veces para asegurarse de que había terminado.

Dieta

Regularmente, mi padre le decía a mi madre que estaba gorda. Si uno de nosotros no cogía un sólo pedazo de pescado al pasarse el plato, la cuchara de mi padre crujía como un martillo sobre nuestras cabezas. La dieta no era solamente para mi madre sino para todos nosotros, decía. Una vez cuando la cuchara caía sobre mí, el hijo menor, mi madre trató de intervenir, pero él la arrastró de la mesa por los pelos.

Golf

La nariz y las orejas de mi padre se carbonizaron y la cabeza se le hinchó al triple. Podía oír, pero no hablar. Una vez, antes de morir, un viejo colega traspasó el puesto de enfermería de la U.C.I. y encontró su cama. El hombre le dijo que jugarían de nuevo al golf en pocas semanas. Pero sus manos y pies ya no existían. Se habían consumidos a muñoncitos.

Luchador

El cirujano habló con sus manos sobre la mesa, sus gruesos dedos entrecruzados.

"Ustedes entienden, si vive, quedará severamente desfigurado", dijo.

"Entendemos".

"Severamente desfigurado".

"Sí".

"Tiene mucho dolor".

Cabeceamos y lo miramos fijo.

“Es posible que no pueda usar sus manos. Estadísticamente, no tiene posibilidades. Está fuera de pronóstico”. Nos miró por encima de sus espejuelos y entonces se los quitó y los dejó oscilar en la cuerda alrededor de su cuello. Sacudió la cabeza. “Los injertos continuarán por años. Es muy caro, muy doloroso. Sería un milagro”.

“Es muy testarudo. Es un luchador. Eso creemos”, dijimos.

Fiesta

Ocho o diez doctores corrieron desde el salón de espera hacia la unidad de quemados sin enjuagarse. Nosotros, la familia, sólo mirábamos. Habíamos estado allí esperando noticias.

“¿Dónde es?”, preguntó un doctor.

“Cama Cuatro”, respondió una enfermera.

En pocos minutos, las puertas eléctricas se abrieron y el personal regresó en fila. Un doctor que había escuchado el código azul desde otra ala sólo ahora se aparecía. Los otros doctores retiraban las mascarillas de sus caras y se despellejaban los guantes de látex.

“Le echaron calderilla a los perros”, dijo uno de ellos, sonriendo. “Se acabó la fiesta”, dijo.

Melocotones

Los padres de mi amigo Travis habían sido apuñalados y él quería pasar el verano en la finca familiar donde murieron. Me mudé con él. Un día me relajaba sobre un cojín de la sala cuando lo oí gritar desde el sótano. Se suponía que la policía hubiera limpiado la escena del crimen, pero parte de la sangre se escurrió entre las tablas del piso y había goteado hacia la despensa. Allí manchó los pilares de madera que salían de la tierra para sostener la casa. Y corrió hasta las potes de melocotón que su madre había envasado el otoño anterior.

Barbecue

Era el primer Día de las Madres desde que los padres de Travis fueron apuñalados. Decidimos quedarnos en su finca para hacer un *barbecue* y mirar fotos. Me ofrecí para asar la carne.

Había un juego de cuchillos colgando en sus fundas, en una percha, cerca del fregadero. Cuando fui a quitar la grasa de los filetes, noté que faltaba uno.

Más tarde, Rudy fregaba los platos y yo se los iba alcanzando desde la mesa del picnic en el portal, afuera.

“¿Están todos los platos?”, dijo Rudy, colgando los cuchillos.

Travis entró en la cocina y abrió la puerta del refrigerador. Esperamos a que sacara una cerveza y la abriese. Esperamos hasta que saliera otra vez.

“¿No va otro cuchillo aquí?”, dijo Rudy, después que Travis había salido.

“No, no hay más. Los platos sí están todos. A ese juego le faltaba uno”, dije.

Ciervo

El día después del funeral de Alethea, me largué manejando por mi cuenta. En el algún lugar del Medio Oeste, tarde en la noche, un ciervo saltó frente al auto y lo golpeé a bocajarro. Las patas delanteras se rajaron en dos y empujaba con las otras arrastrando las quebradas cuyas pezuñas se columpiaban. Trataba de correr, pero ya no iría a ninguna parte. Sus ojos se revolvían en las cuencas y me buscaron al acercarme. Se me ocurrió que lo más piadoso sería matarlo –cortarle la garganta o romperle el cuello de algún modo– pero lo dejé que luchase allí, aún sabiendo que no tenía posibilidad real de vivir.

[Stephen Raleigh Byler *Searching for intruders*](#)

[sumario](#)

Contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

Inéditos

Una vida magenta

Rito Ramón Aroche

textos del libro homónimo

Rito Ramón Aroche (La Habana, 1961). Escritor. Libros de poesía: *Material entrañable* (1994), *Puerta siguiente* (1996), *Cuasi II* (1997), *Cuasi I* (2002). Reside en La Habana.

I. LAS MIGRACIONES

Los moradores. La cura

a T.

¿Llegaríamos al puente? –Orea tu garganta
un sorbo y sé (sabes) de ciertas dosis.

«Va hacia ti una arenilla...»

Más aliviado:

«Ya una vez mi osamenta». Incluso,
antes: «Donde una piedra el sol –¿vimos?
Donde unas piezas».

...

¿Se ha perdido el espacio esta vez
indico el ciclo se ha perdido?

Me separa de ti

 un estupor. Y un cielo
líquido de ti difuso me separa.

...

Y el Coruscante:
**«¿Llegaríamos al puente?» Preparo
una cocción.
A la mañana
procura aún dormir. Danos la prueba.**

Vidrieras

Espera
nada crece tranquilo debajo
de estos cedros.

A medianoche ¿en la armería?:

***«Je suis le savant au fauteuil sombre. Les
branches et la pluie se jettent à la croisée
de la bibliothèque».***

Afortunadamente
nada crece tranquilo día a día
debajo de los árboles.

...

¿Siguen
en busca de proferir su propia historia?

...

Escucha
según los tiempos
no poco valen, estos amotinados pájaros
de inviernos. Afortunadamente...

Algunas profesiones

**Indaga y ya no es –cuento
frecuente el álamo.**

**Toca al aceite. Toca al verano, al
muro,
«es como
ver hacer del forraje».**

Toca
en la mañana al mundo un agua, al muro
¿Y ya no es? –Cuento: frecuente el álamo.

...

Hacia un lado la espuma, y en el charco
tu
nombre como un silbo allí –juras
de entre sábanas.

...

Ante la luz mojada de unas cerillas
¿también mojadas?

...

Encuentro una estación –¿todas las veces?
Sentíamos– el olor húmedo de los forrajes.

Cerca vi las escamas.
Fugan

de la orilla a la orilla.

Toca
volver a la erosión, al brillo, al germen.
Toca al verano.

II. FUGANTES

Lejos –de yo apuntar con esas (mis) dos mil palabras de
tono y trazo sentenciosos... «tendenciosos» según esa
manera tuya de contradecirme y, de expresarte el-otro-día
tumbada en la *sala de bain* y-al-otro-día con ese paño que
tú o alguien llama (llamaba según tú, y entonces) «un
pañó koljosiano» tumbada aviesamente aviesa sobre esas
(mis) dos mil palabras se habría notado afuera,
seguramente un viento muy terroso, un poco antes, de
caediza el agua, la oscuridad del agua, el cielo, un poco
antes, caedizo.

...

Y todo sitio de una casa mostraría.

**La piedra de amolar (sonante) debajo del imbondeiro.
A espera de si llueve hay una tina de barro. Y hay, las
raicillas mustias de la enredadera.**

**Se ven sobre los zincs (distantes, amontonados) algunos
gatos.**

**¿Cierto? –Un cuerpo deseado. «No sé qué puedas con una
cortina roja... ni qué entonces con un abanico laqueado».**

Los olores (pesados) de los gatos, también en la escalera.

...

**Ojalá que más nunca. «Sería metanga». Una tarde, des-
pués de rociarnos de tal líquido (y tal brillo) aducían:**

«No merece que mientas».

**Y al golpe de la puerta escucho (al menos hoy) el golpe
de otro puño seco.**

«Ya lo hice y lo dije una vez: no siento efectos».

**Nada aquí es un *continuum*. Nos declararon pérfidos por
esa tarde, en Obra-Pía.**

**En la calle de La Obra-Pía. ¿Los muros carcomidos, las paredes?
Hay madera de antaño y piedra, ante la piedra –esperan. Una
tarde.**

...

**¿Avanzarán en mayo nubes --las primeras que alientan?
Si al flujo resinoso traes, en una mano el incienso hacia, la
Puerta Regia, oh fruta, desconocida o cerca, a ver, hoy, des-
de la calle. En mayo --¿hay una luz brumosa? Ante la Ca-
sa Regia; en una mano el incienso, oh fruta, desconocida y
vuelta, oh ¿sabes de alguien que pueda?**

...

**Mirar si entro a la pared de fondo: una vez cada quince
días –al menos. En *Los Umbrales*.**

Barría en la mañana el patio muy terroso.

«Tus libros encuentro siempre en librerías húmedas».
En días tales –nunca miro a sus ojos: directamente a los ojos ni a sus labios.

Veo inclinarse al almácigo (¿otro?) en *Los Umbrales*.
«Aquí debajo [señala] siento un escozor espléndido y profano».
«Un escozor espléndido» me dice. Extrañamente señala.

...

Muchas horas mi rostro hundido entre las manos, mi rostro entre las páginas amarillentas del *Gran Libro*.

«Supuse que no iríamos a ver».
Ante la luz probada de unas cerillas –también probadas. Y dijiste:
«Deja que levante el verano».

Sobre el *Gran Libro* yo, como calígrafo. Mi rostro hundido entre las manos cada día, de intentos según órdenes aquí, desde mi encierro, por cifrarlo.

Cada día.

...

**¿Otro remedio no nos queda ya más que percibir? Haz una prueba. Del lado oeste, la tarde te va en ello, el lunes. Del ventarrón oscuro. Hay un aumento... Más bien una llegada húmeda y flotante (tú dices: «un aumento») de esporas. Sería en Rilke: «*erzähls, daß wir solches vermochden*». ¿Sería en Rilke? «Proclámalo, di que fuimos capaces de estas cosas»Y no lo hubiéramos creído (ondeaban, en la fronda los paños más livianos) si afuera, la luz que parpadea...
«¿La tarde me va en ello?» pensabas. Mientras, buscaras definir (en la llovizna) los muros de La Fortaleza: «*erzähls / proclámalo*».**

...

«Es difícil a mi vuelta, que no hubiera podido encontrar algo siquiera, o medianamente interesante en el verano».

Y sobre el patio adoquinado: «Pues nada debe ser privilegio de nadie». Vestía, con vieja indumentaria alsaciana. En su vasija té. «Vasija y té –decíanos– muy barata en el puerto de O...»

«Acá una piedra. Allá...» decíanos. Enmudecidos, mirábamos cómo nos mostraba, es cierto, en aquel patio objetos cada vez. Y decía de costumbres –las costumbres– alsacianas, decíanos, cada vez.

...

Seguramente es eso: primero, cuando me olías el pecho todo y, bueno, todo el cuerpo. Y me olías. «Siento un olor a orégano», dices... (digo, decías). La lengua un poco incierta, recuerdo. ¿Segundo?: «*Il cuore mi scopri sotterraneo*» (S. Q.) leías, inmersa entre esas (mis) dos mil palabras y te quedara un tanto ahí ¿espurio? ahí, en la lengua, no sé si exactamente pero sí un poco, de ese gusto terroso ¿la lengua tropelosa? Y no es extraño –eso. Y una rara quejumbre y un ardor como en mis labios un poco fragoroso.

...

Fijamos una ruta –interior– y, pronto, una fecha. Al teléfono: «Qué cosa si no». Mueve los dremos. «Sé que estarás durmiendo» Y le digo: «Tu vino es...» digo. Luego, era todo el silencio.

Cuchillo y cuchillo: uno siente, el polvo, en la escalera.

*«I think we are in rats' alley
Where the dead men lost their bones.»*

En la oscura escalera, ese olor denso –¿y de orine?
La poca luz que podía haber entrado apenas favorece.
Cuchillo y cuchillo: que ya no dicen *qué* si no *dónde* presunta secreción mientras dormías.

...

¿Mancha la fruta en su estación? –Espero, a menos que me expliques si has oído decir sobre ese entorno el Bar Comercio. Su pulcritud, las luces. Algunas mesas. Yo dije: «Partidas de m...» dije, claro, en un tono distinto. Una botella vino a dar en el centro, otra en la caja. Lastimoso fue ver a uno de ellos (un melómano) caer sobre mí ebrio como yo estaba. Gritos. Ruido de sillas. Vidrios. La voz del mesero: «Nadie podría socorrerte» dijo. Golpeábame, junto a la barra. La voz del mesero, el puño.

Su sangre quedó allí –si ves– donde mi sangre.

...

Tan sólo unas cuantas monedas y ya está el fondo (vaya arenilla) color vino, el fondo, y desde el puente...

...

Luz es (puede ser) extroversión. La noche un velo. ¿El sueño adensa? «De noche, la claridad rápida». «La oscuridad...» Y tú: «Olvídalo» 30 dineros ¿por unas hierbas? «Te veo hacer unas volutas henchido, desde el puente» Más que un mínimo. «Ahora piensa si no deberías estar lejos, piensa» Más que un mínimo. 30 dineros ¿por otras hierbas? Que irían justo y desde el puente al fondo. Vaya arenilla.

...

Los restauradores de la calle de los Oficios al vernos de compras en el mercado:
«Supimos que no eran ruidos ni querellas».
Nos llevan.
«Por la ventanilla gritos –y a veces unos quejidos– esporádicos».
Corrimos a donde una luz baja (¿de aceite?) en el taller.
«*Je suis sorti chez moi à 5 heure*».
Y no todos escuchamos. Por la ventanilla, y ya en el viejo taller, ¿una voz tenue?... –Calábanos.

...

Y qué dijimos de paso ya por ese barrio de Santa Teresinha o en ese otro Cacola. En la vieja gasolinera «Embajador» reímos por un instante dada su herrumbre pálida. Militares, de traje casi abiertos (raídos casi) bajo la luz de aceite; dijeron: «Puede ser que los borren». No mucho dejamos en el pote de miel. Y la frazada, que te pudo haber cubierto un poco y hasta más allá de las piernas –un poco. Les habríamos mostrado tus piernas ya venosas (muy venosas) en tanto íbamos de paso si recuerdas por ese barrio de Santa Teresinha o a ese otro de Cacola.

...

Produce nada. Como si de alguna cabeza impávida colgara, y de la boca, la saliva al caer (elástica) del Puente Negro. Nada, nada. –Con muy poco de anhelo. Primero una luz rasa, inconexa.

Del lado opuesto unos minutos leo:

*«A rat crept softly through the vegetation
Dragging its slimy belly on the bank
While I was fishing in the dull canal
On a winter evening round behind the gashouse»*

Bisbiseante unos minutos yo del lado opuesto.

...

«¿Un sueño vasto? –Que puedas como yo acaso en otro tiempo por el río Cunene: las tribus Cuañamas y Gangue-las, las nómadas tribus, los Muimuilas, por un río tan vasto: el río Cunene.»

...

En *Los Umbrales* cada techo de zinc o tejas acanaladas. Alguien: «Por fin hay un poco de sol» dijo. Y las paredes de ladrillos rojo rojo. «Sería el tiempo en que llegaban los faroles de gas –creo». Que prepararan bien el alcanfor, las siembras. En *Los Umbrales*, en un tiempo eran las bostas sobre el adoquín del Puente Negro.

...

Sería pernicioso que intentáramos abrir, o siquiera acercarnos, al *Gran Libro*.

(...) en cierta jerga alsaciana:

«Encuadernado en cuero»-. Y, se nos decía: «Edición única...» Teníamos la sospecha fundada (¿infundada?) de que fuera "piel humana". Con sus letras en oro –bien lo habríamos visto– el *Gran Libro*.

...

Niebla. Puso incienso. Con ello el agua. Puso, sobre mis labios un dedo tembloroso. Ya no escuchábamos a Jandl, ni era el momento en que (se entiende) vagaba yo con esas (mis) dos mil palabras frente a la Puerta Regia, tan grávidas, el título aún por definir y tú, oh Charmides, con esa piel digamos tersa y esa bata (vestido por más nombre) «zulú» oh Charmides ¿una resina juzga y me anonada?

[Rito Ramón Aroche *Una vida magenta*](#)

[sumario](#)

contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)

Ricardo Piglia

Trascripción de *Cacharro(s)* de la charla leída en Casa de las Américas, Ciudad de La Habana, 2000

Ricardo Piglia (Adrogué, Buenos Aires, 1940). Escritor y ensayista. Libros de ficción: *Nombre falso* (relatos, 1975), *Respiración artificial* (novela, 1980), *Plata quemada* (novela, 1997). En ensayo: *Crítica y ficción* (1986), *Formas breves* (2000). Reside en Buenos Aires.

El título de esta charla viene, por supuesto, de un libro del escritor italiano Ítalo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, una serie de conferencias que Calvino preparó en 1985 y que, como sabemos, no llegó a leer, porque lo sorprendió la muerte. Calvino se planteaba un interrogante: ¿Qué va a pasar con la literatura en el futuro? Y partía de una certeza: mi fe en el porvenir de la literatura, señalaba Calvino, consiste en saber que hay cosas que sólo la literatura con sus medios específicos puede brindar.

Entonces, enumeraba algunos valores o algunas cualidades propias de la literatura que sería deseable que persistieran para hacer posible una mejor percepción de la realidad, una mejor experiencia con el lenguaje. Y para Calvino esos puntos de partida eran: la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad, la multiplicidad. (En realidad, las seis previstas quedaron reducidas a cinco propuestas, que son las que se encontraron escritas.)

Y yo he pensado entonces, para conversar con ustedes, partir de esa cuestión que plantea Calvino y preguntarme cómo podríamos nosotros considerar ese problema desde Hispanoamérica, desde la Argentina, en mi caso (desde Buenos Aires, diría): desde un suburbio del mundo. Cómo veríamos nosotros este problema del futuro de la literatura y de su función. No como lo ve alguien en un país central con una gran tradición cultural. Cómo vería ese problema un escritor argentino, cómo podríamos imaginar los valores que pueden persistir. ¿Qué tipo de uso podríamos hacer de esta problemática? ¿Cómo nos plantearíamos ese problema nosotros, hoy? El país de Sarmiento, de Cortázar, de Sara Gallardo, de Manuel Puig. ¿Qué tradición persistirá, a pesar de todo? Y arriesgarse a imaginar qué valores podrán perseverar es de hecho ya un ejercicio de imaginación literaria, una ficción especulativa, una suerte de versión utópica de "Pierre Menard, autor del Quijote". No tanto cómo rescribiríamos literalmente una obra maestra del pasado, sino como rescribiríamos imaginariamente la obra maestra futura. O para decirlo a la manera de Macedonio Fernández: cómo describiríamos la posibilidad de una literatura futura, de una literatura potencial.

Y si nos disponemos a imaginar las condiciones de la literatura en el porvenir, de esa manera quizá también podemos imaginar la sociedad del porvenir. Porque tal vez sea posible imaginar primero una literatura y luego inferir la realidad que le corresponde, la realidad que esa literatura postula e imagina.

Nos planteamos entonces ese problema desde el margen, desde el borde de las tradiciones centrales, mirando al sesgo. Y este mirar al sesgo nos da una percepción, quizá, diferente, específica. Hay cierta ventaja, a veces, en no estar en el centro. Mirar las cosas desde un lugar levemente marginal. Qué óptica tendríamos nosotros para plantear este problema, cuáles podrían ser esos valores propios de la literatura que van a persistir en el futuro.

Hay por otro lado en esa idea de propuesta la noción implícita de comienzo, no sólo de final (los finales de la historia, el fin de los grandes relatos, el mundo *post*, como se dice), sino algo que empieza, que se abre paso y anuncia el porvenir. Propuestas entonces como consignas, puntos de partida de un debate futuro o, si lo prefieren, de un debate sobre el futuro, emprendido desde un lugar remoto.

El primer efecto de estar en el margen es que las *Seis propuestas* de Calvino se reducen, digamos, a tres. Microscopía de las tradiciones, reducción. (Borges nos ha enseñado mucho sobre eso.) De las seis, nosotros nos quedamos solamente con tres, sufrimos un proceso de reducción entonces cuando hacemos el traslado. He querido imaginar entonces tres propuestas y cinco dificultades. Y las cinco dificultades remiten a otro texto programático, digamos, irónicamente programático y político, que yo quiero recordar aquí. Me refiero al ensayo del escritor alemán Bertolt Brecht que se llama "Cinco dificultades para escribir la verdad". Entonces, lo que yo quería discutir hoy con ustedes es esta idea de las tres propuestas y las cinco dificultades.

Para empezar a plantear la cuestión de cuáles serían esas propuestas y por dónde empezar, me gustaría comenzar con un relato de Rodolfo Walsh, e incluso con su figura, que para muchos de nosotros funciona como una síntesis de lo que sería la tradición de la política hoy en la literatura argentina: por un lado, un gran escritor, y al mismo tiempo alguien que, como muchos otros en nuestra historia, llevó al límite la noción de responsabilidad civil del intelectual.

Comenzó escribiendo cuentos policiales a la Borges, y escribió uno de los grandes textos de literatura documental de Latinoamérica: *Operación masacre*; y paralelamente escribió una extraordinaria serie de relatos cortos, y por fin, desde la resistencia clandestina a la dictadura militar, escribió y distribuyó el 24 de marzo de 1977 ese texto único que se llama "Carta abierta de un escritor a la Junta Militar", que es una diatriba concisa y lúcida; y fue asesinado al día siguiente en una emboscada que le tendió un grupo de tareas de la Escuela de Mecánica de la Armada. Su casa fue allanada y sus manuscritos fueron secuestrados y destruidos por la dictadura.

Y, entonces, me pareció que sería productivo analizar algunas de las prácticas y de las experiencias de Walsh para ver si podemos inferir algunos de estos puntos de discusión sobre el futuro de la literatura y también sobre las relaciones entre política y literatura.

Quisiera, para empezar, partir de un relato de Walsh, muy conocido, un relato sobre Eva Perón que se llama "Esa mujer", escrito en 1963. Y tomaré ese relato por un dato circunstancial que no es importante en sí mismo, pero es significativo, creo, de un estado del debate sobre nuestra literatura. Este relato, en una encuesta que se ha hecho hace poco en Buenos Aires entre un grupo amplio de escritores y de críticos, ha sido elegido el mejor relato (el mejor cuento) de la historia de la literatura argentina. Por encima de cuentos de Borges, de Cortázar, de Horacio Quiroga, de Silvina Ocampo.

Como se imaginan, no tengo mucha confianza en ese tipo de elección democrática respecto a los valores de la literatura, la literatura tiene una lógica que no

siempre es la lógica del consenso, no necesariamente cuando se vota y se elige algo, quiere decir que eso pueda ser considerado mejor. Pero, de todas maneras, me parece importante el sentido simbólico que tiene el hecho de que se haya elegido ese cuento de Walsh. Me parece que es un dato de lo que está pasando hoy en nuestra literatura. No importa si hay cuentos mejores o no, si es arbitrario ese sistema. Me parece que se condensa un elemento importante, cierto registro mínimo de cómo se está leyendo la literatura argentina en este momento. Porque quizá hubiera sido imposible imaginar hace un tiempo que ese cuento de Walsh hubiera sido elegido como el mejor.

Hay entonces un consenso, un cierto sentido común general, sobre los valores literarios de la obra de Walsh. Y quizá podemos partir de ahí. Preguntarnos en qué consistiría ese valor que condensa, digamos, la mejor tradición de nuestra literatura y convierte a ese relato en una sinécdoque, en una condensación extrema, y ver si existe ahí la posibilidad de inferir algún signo del estado de la literatura en el porvenir o al menos inferir una de estas propuestas futuras.

El cuento de Walsh "Esa mujer" narra la historia de alguien que está buscando el cadáver de Eva Perón, que está tratando de averiguar dónde está el cadáver de Eva Perón, y habla con un militar que ha formado parte de los servicios de inteligencia del Estado. Y la investigación de este intelectual, el narrador, un periodista que está ahí negociando, enfrentando a esta figura que encarna el mundo del poder, tratando de ver si puede descifrar el secreto que le permite llegar al cuerpo de Eva Perón, con todo lo que supone encontrar ese cuerpo, encontrar a esa mujer que encarna toda una tradición popular (porque, digamos, encontrar ese cadáver tiene un sentido que excede el acontecimiento mismo), esa busca, entonces, es el motor de la historia de Walsh.

Y el primer signo de la poética de Rodolfo Walsh es que Eva Perón no está nunca nombrada explícitamente en el relato. Está aludida. Por supuesto, todos sabemos que se habla de ella, pero aquí Walsh practica el arte de la elipsis, el arte del *iceberg* a la Hemingway. Lo más importante de una historia nunca debe ser nombrado. Hay un trabajo entonces muy sutil con la alusión y con el sobrentendido que puede servirnos, quizá, para inferir algunos de estos procedimientos literarios (y no sólo literarios) que podrían persistir en el futuro. Esa elipsis implica, claro, un lector que restituya el contexto cifrado, la historia implícita, lo que se dice en lo no dicho. La eficacia estilística de Walsh avanza en esa dirección: aludir, condensar, decir lo máximo con la menor cantidad de palabras.

Por otro lado, la posición de este letrado, de este intelectual que en el relato de Walsh se enfrenta con un enigma de la historia, la podríamos asimilar con la situación narrativa básica del que para muchos ha sido el relato fundador de la literatura argentina, "El matadero", el texto de Esteban Echeverría (escrito en 1838) que, como ustedes recuerdan, es también la historia de un letrado que se confronta con el Otro puro, encuentra a los bárbaros, a las masas salvajes del rosismo.

Esta confrontación entre el intelectual y ese mundo de la brutalidad y el poder, digamos, esa confrontación que ha sido contada con matices y vaivenes a lo largo de la literatura argentina (Borges, por supuesto, ha contado su versión de ese choque en "La fiesta del monstruo", y Cortázar lo ha narrado en "Las puertas del cielo"), encuentra creo un punto de viraje en "Esa mujer". Hay continuidad entre "El matadero" de Echeverría y "Esa mujer" de Walsh, pero hay también una inversión. Antes que nada, la continuidad de cierta problemática: es el intelectual puesto en relación con el mundo popular. Podríamos decir que "El matadero" de Echeverría postula una posición paranoica respecto a lo que viene de ahí, porque lo que viene de ahí es la violación, la humillación y la muerte. Es la tensión entre la civilización y la barbarie. Este unitario vestido como un europeo que llega al matadero en el sur de la ciudad, por la zona de Barracas, y es atrapado por los mazorqueros de Rosas, narra bien lo que sería la percepción alucinada y sombría que un intelectual como Echeverría tiene del mundo popular. Cómo ve él esa tensión entre el intelectual y las masas. De

qué manera está percibiendo esa relación entre el letrado y el otro. Es una amenaza, un peligro, una trampa salvaje. Uno puede encontrar eso también en Sarmiento, naturalmente. Podríamos decir que hay una gran tradición en la literatura argentina que percibe una relación de enfrentamiento y de terror extremo.

Y, sin embargo, yo creo que el gran mérito de Echeverría es que supo captar la voz del otro, el habla popular ligada a la amenaza y al peligro. Estaba por supuesto tratando de denunciar ese universo bajo, de pura barbarie, enfrentado con el refinamiento y con la educación del héroe. Pero el lenguaje que recrea al intelectual unitario es un lenguaje alto, literario, retórico, que ha envejecido muchísimo. Mientras que el lenguaje que se usa para representar al monstruo, al otro, es un lenguaje muy vivo, que persiste y abre una gran tradición de la representación de la voz y de la oralidad. (De hecho, es la primera vez en la literatura argentina que aparece el voseo: es decir, el uso del *vos* en lugar del *tú*, que como sabemos es una peculiaridad básica de la lengua en el Río de la Plata. Es la primera vez que aparece registrada la presencia del *ché* y del *vos* –esos elementos que, podríamos decir, marcan e identifican lingüísticamente al área, en el texto de Echeverría narrados al mismo tiempo desde la óptica de aquel que vive ese mundo y ese lenguaje como una amenaza).

Habría entonces una verdad implícita en el uso y la representación del lenguaje que iría más allá de las decisiones políticas del escritor y de los contenidos directos de la historia que narra. Un efecto de la representación que le abre paso a la voz popular y fija su tono y su dicción. Entonces, se podría pensar que esa tensión entre el mundo del letrado –el mundo del intelectual– y el mundo popular –el mundo del otro– visto en principio de un modo paranoico pero también con fidelidad a ciertos usos de la lengua, está en el origen de nuestra literatura, y que el relato de Walsh redefine esa relación. Podríamos decir que, para Walsh, Eva Perón, que condensaría ese universo popular, la tradición popular del peronismo lógicamente, aparece entonces primero como un secreto, como un enigma que se trata de develar, pero también como un lugar de llegada. "Si yo encontrara a esa mujer ya no me sentiría sólo", se dice en el relato.

Ir al otro lado, cruzar la frontera ya no es encontrar un mundo de terror, sino que ir al otro lado permite encontrar en ese mundo popular, quizás, un universo de compañeros, de aliados. Y, en un sentido, podríamos decir que este relato de Walsh, escrito en una época muy anterior a las decisiones políticas de Walsh, podría ser leído casi como una alegoría que anticipa la fascinación por el peronismo. El sentido múltiple cifrado en el cuerpo perdido de Eva Perón anticipa, quiero decir, las decisiones políticas de Walsh, su incorporación al peronismo, su conversión al peronismo.

Este relato condensa esa tensión y dice entonces algo más de lo que dice literalmente. El intelectual, el letrado, no solamente siente el mundo bárbaro y popular como adverso y antagónico, sino también como un destino, como un lugar de fuga, como un punto de llegada. Y en el relato todo se condensa en la busca ciega del cadáver ausente de Eva Perón. Pero al mismo tiempo existe lo que yo llamaría un primer desplazamiento. Una mediación. De hecho, podríamos decir que el otro elemento importante del cuento de Walsh es la tensión entre el intelectual y el Estado. Por un lado, estaría la relación entre el intelectual y las masas populares condensadas casi alegóricamente en los restos perdidos de Evita, y por otro lado, esa tensión –un diálogo que es casi una parábola– con el ex oficial de inteligencia que conoce el secreto y sabe dónde está esa mujer.

La posición de desciframiento y de investigación que tiene el que narra la historia, el periodista –en el que se dibujan ciertos rasgos autobiográficos del propio Walsh–, alguien que busca captar los secretos y las manipulaciones del poder. Podríamos decir que aquí se define un lugar para el escritor: establecer dónde está la verdad, actuar como un detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada. Una verdad que en este caso está enterrada en un

cuerpo escondido, un cuerpo histórico digamos, emblemático, que ha sido mancillado y sustraído.

Y quizá ese movimiento entre el escritor que busca descubrir una verdad borrada y el Estado que esconde y entierra podría ser un primer signo, un destello apenas, de las relaciones futuras entre política y literatura. A diferencia de lo que se suele pensar, la relación entre la literatura –entre la novela, la escritura ficcional– y el Estado, es una relación de tensión entre dos tipos de narraciones. Podríamos decir que también el Estado narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias. Y, en un sentido, la literatura construye relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice.

Voy a leerles una cita del poeta francés Paul Valéry, referida a estas cuestiones: "Una sociedad asciende desde la brutalidad hasta el orden. Como la barbarie es la era del hecho, es necesario que la era del orden sea el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden por la sola represión de los cuerpos por los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias". El Estado no puede funcionar sólo por la pura coerción, necesita lo que Valéry llama fuerzas ficticias. Necesita construir consenso, necesita construir historias, hacer creer cierta versión de los hechos. Me parece que ahí hay un campo de investigación importante en las relaciones entre política y literatura, y que quizá la literatura nos ayude a entender el funcionamiento de esas ficciones.

No se trata solamente del contenido de esas ficciones, no se trata solamente del material que elabora sino de la forma que tienen esos relatos del Estado. Y para percibir la forma que tienen, quizá la literatura nos da los instrumentos y los modos de captar la forma en que se construyen y actúan las narraciones que vienen del poder.

La idea, entonces, de que el Estado también construye ficciones: el Estado narra, y el Estado argentino es también la historia de esas historias. No sólo la historia de la violencia sobre los cuerpos, sino también la historia de las historias que se cuentan para ocultar esa violencia sobre los cuerpos. En este sentido, en un punto a veces imagino que hay una tensión entre la novela argentina (la novela de Roberto Arlt, de Antonio Di Benedetto, de Libertad Demitropulos) que construye historias antagónicas, contradictorias, en tensión, con ese sistema de construcción de historias generadas por el Estado.

En algún momento he tratado de pensar cuáles serían algunas de esas historias. He tratado de definir algunas de esas ficciones. He pensado, por ejemplo, que en la época de la dictadura militar una de las historias que se construían era un relato que podemos llamar quirúrgico, un relato que trabajaba sobre los cuerpos. Los militares manejaban una metáfora médica para definir su función. Ocultaban todo lo que estaba sucediendo, obviamente, pero, al mismo tiempo, lo decían, enmascarado, con un relato sobre la cura y sobre la enfermedad. Hablaban de la Argentina como un cuerpo enfermo, que tenía un tumor, una suerte de cáncer que proliferaba, que era la subversión, y la función de los militares era operar, ellos funcionaban de un modo aséptico, como médicos, más allá del bien y del mal, obedeciendo a las necesidades de la ciencia que exige desgarrar y mutilar para salvar. Definían la represión con una metafórica narrativa, asociada con la ciencia, con el ascetismo de la ciencia, pero a la vez aludían a la sala de operaciones, con cuerpos desnudos, cuerpos ensangrentados, mutilados. Todo lo que estaba en secreto aparecía, en ese relato, desplazado, dicho de otra manera. Había ahí, como en todo relato, dos historias, una intriga doble. Por un lado, el intento de hacer creer que la Argentina era una sociedad enferma y que los militares venían desde afuera, eran los técnicos que estaban allí para curar, y por otro lado, la idea de que era necesaria una operación dolorosa, sin anestesia. Era necesario operar sin anestesia, como decía el general Videla. Es necesario operar hasta el hueso, decía Videla. Y ese discurso era propuesto como una suerte de versión ficcional que el

Estado enunciaba, porque decía la verdad de lo que estaban haciendo, pero de un modo a la vez encubierto y alegórico.

Este sería un pequeñísimo ejemplo de esto que yo llamo la ficción del Estado. Es el mecanismo formal de construcción de esta historia lo que me importa marcar aquí. Es un mecanismo que se encarna siempre en una figura personalizada que condensa la trama social. En principio, podríamos decir que hay un procedimiento pronominal, un movimiento que va del *ellos* –el tumor– a *nosotros* –el cuerpo social– y a un *yo* –que enuncia la cura. El relato estatal constituye una interpretación de los hechos, es decir, un sistema de motivación y de causalidad, una forma cerrada de explicar una red social compleja y contradictoria. Son soluciones compensatorias, historias con moraleja, narraciones didácticas y también historias de terror.

Al mismo tiempo, podríamos decir que hay una serie de contrarrelatos estatales, historia de resistencia y de oposición. Hay versiones que resisten estas versiones. Quiero decir que a estos relatos del Estado se les contraponen otros relatos que circulan en la sociedad. Un contrarumor, diría yo, de pequeñas historias, ficciones anónimas, microrrelatos, testimonios que se intercambian y circulan. A menudo he pensado que esos relatos sociales son el contexto mayor de la literatura. La novela fija esas pequeñas tramas, las reproduce y las transforma. El escritor es el que sabe oír, el que está atento a esa narración social, y también el que las imagina y las escribe.

Podríamos poner como ejemplo una *nouvelle* de Walsh, *Cartas*, publicada en su libro *Un kilo de oro*. Si leen ese texto verán la trama compleja de pequeñas historias que circulan, de voces que se alternan, de versiones, un calidoscopio que reproduce los relatos y los dichos de un pequeño pueblo de la provincia de Buenos Aires durante los años 30. O si releen las novelas de Manuel Puig verán que están hechas de esa materia social y oirán esas voces y verán circular esas historias.

Para poner un solo ejemplo de estos relatos anónimos, quisiera recordar una de estas ficciones anti-estatales, digamos, que circuló en la época de la dictadura militar, hacia 1978-79, la época del conflicto con Chile, cuando la guerra iba a ser una de las salidas políticas que los militares estaban buscando, como fue después la guerra de Malvinas, el intento de encontrar una salida, un intento de construir consenso político a través de la guerra, que es el único modo que tienen los militares de imaginar un apoyo civil.

En ese momento, cuando toda la experiencia de la represión estaba presente y al mismo tiempo estaba esta idea de ir a buscar al sur un conflicto para provocar una guerra, en la ciudad empezó a circular una historia, un relato anónimo, popular, que se contaba y del que había versiones múltiples. Se decía que alguien conocía a alguien que en una estación de tren del suburbio, desierta, a la madrugada, había visto pasar un tren con féretros que iba hacia el sur. Un tren de carga que alguien había visto pasar lento, fantasmal, cargado de ataúdes vacíos, que iba hacia el sur, en el silencio de la noche. Una imagen muy fuerte, una historia que condensaba todo una época. Estos féretros vacíos remitían a los desaparecidos, a los cuerpos sin sepultura. Y al mismo tiempo era un relato que anticipaba la guerra de las Malvinas. Porque, sin duda, esos féretros, esos ataúdes en ese tren imaginario iban hacia las Malvinas, iban hacia el sur, hacia donde los soldados iban a morir y donde iban a tener que ser enterrados.

En esa pequeña historia perdida se sintetiza con claridad el modo en que se generan relatos alternativos, versiones anónimas que condensan de un modo extraordinario un sentido múltiple. El relato condensa, sugiere y fija en una imagen un sentido múltiple y abierto. Hay una diferencia muy importante en literatura entre *mostrar* y *decir*. Este relato no dice nada directamente, pero hace ver, da a entender, por eso persiste en la memoria como una visión y es inolvidable. Esa imagen, de un tren interminable que pasa a la madrugada por una estación vacía, y el hecho de que alguien esté ahí y vea y pueda contar, dice muy bien lo que fue la experiencia de vivir en la Argentina en la época de la dictadura militar. Porque no sólo está el tren que

cruza en esa historia, sino que también está el testigo que le cuenta a alguien lo que ha visto.

Siempre habrá un testigo que ha visto y va a contar, alguien que sobrevive para no dejar que la historia se borre. Eso dice el contrarrelato político. La voz de Kafka. En un punto esa tensión, entonces, entre lo que sería el relato del Estado y el relato popular, las versiones que circulan, que son antagónicas, está también cerca de lo que Walsh ha tratado siempre de narrar. Porque, en un sentido, Walsh ha buscado por un lado, descubrir la verdad que el Estado manipula, y, a la vez, escuchar el relato popular, las versiones alternativas que circulan y se contraponen.

Operación masacre (escrito en 1957) es un texto definitivo en este sentido. Por un lado, otra vez, el intelectual, el letrado, enfrenta al Estado, hace ver que el Estado está construyendo un relato falso de los hechos. Y para construir esa contrarrealidad, registra las versiones antagónicas, sale a buscar la verdad en otras versiones, en otras voces. Se trata de hacer ver cómo ese relato estatal oculta, manipula, falsifica, y hacer aparecer entonces la verdad en la versión del testigo que ha visto y ha sobrevivido. Si ustedes leen *Operación masacre* verán que va de una voz a otra, de un relato al otro, y que esa historia es paralela a la desarticulación del relato estatal. Esos obreros peronistas de la resistencia que han vivido esa experiencia brutal, y le dan al escritor fragmentos de la realidad, son los testigos que en la noche han visto de frente el horror de la historia. (*Operación masacre* reconstruye una serie de fusilamientos clandestinos realizados en Buenos Aires por el Estado, que reprimió lo que se imaginó que era una rebelión peronista en contra de lo que había sido en aquel momento la revolución militar de 1955. En 1956 se produce este fusilamiento clandestino, oculto, que Walsh reconstruye en el libro *Operación masacre*.)

El narrador entonces es el que sabe transmitir esas voces. En *¿Quién mató a Rosendo?* hay momentos extraordinarios en esa representación del decir. Esa voz que se oye tiene el tono de la voz popular. Es la oralidad que define un uso del lenguaje, una manera de frasear. Walsh, básicamente, escucha al otro. Sabe oír esa voz popular, ese relato que viene de ahí, y sobre ese relato trata de acercarse a la verdad. Va de un relato al otro, podría decirse. De un testigo al otro. La verdad está en el relato y ese relato es parcial, modifica, transforma, altera, a veces deforma los hechos. Hay que construir una red de historias alternativas para reconstruir la trama perdida. Por un lado, oír y transmitir el relato popular, y al mismo tiempo desmontar y desarmar el relato encubridor, la ficción del Estado. Ese doble movimiento es básico y Walsh es un artífice notable de ese trabajo con las dos historias: la contra-ficción estatal y la voz del testigo, del que ha sobrevivido para narrar. Los vencedores escriben la historia y los vencidos la cuentan. Ese sería el resumen: desmontar la historia escrita y contraponerle el relato de un testigo.

Me parece que ahí se juega para Walsh la tensión entre ficción y realidad, la tensión entre novela y periodismo, entre novela y relato de no-ficción. La verdad se juega ahí, en esa tensión secreta. "La ciencia usa la expresión verdadero-falso pero no la tematiza", escribía Tarski. Podríamos decir, la escritura de ficción tematiza la distinción verdadero-falso, contrapone versiones antagónicas y las enfrenta. El género policial, con el que Walsh mantuvo una relación continua, es un ejemplo de un tipo de relato que tematiza el estatuto y las condiciones de la verdad. Y en ese sentido "Esa mujer" es un relato policial, narra la tensión entre verdades que circulan y se oponen y versiones que se modifican, y tematiza esas relaciones y trabaja con la ambigüedad y con la incertidumbre.

Pero a la vez en Walsh el relato de no-ficción avanza hacia la verdad y la reconstruye desde una posición política bien definida. Esa reconstrucción supone una posición nítida en el plano social, supone una concepción clara de las relaciones entre verdad y lucha social. En este sentido, los libros de no-ficción de Walsh se distancian de la versión más neutra del género tal como se practica en los Estados Unidos a partir de Capote, Mailer y lo que se ha llamado el "nuevo periodismo". En Walsh obviamente

el acceso a la verdad está trabado por la lucha política, por la desigualdad social, por las relaciones de poder y por la estrategia del Estado. Una noción de verdad que escapa a la evidencia inmediata, que supone, primero, desmontar las construcciones del poder y sus fuerzas ficticias y, por otro lado, rescatar las verdades fragmentarias, las alegorías y los relatos sociales.

Esta verdad social es algo que se tematiza y se busca, que se ha perdido, por lo cual se lucha, que se construye y se registra. La verdad es un relato que otro cuenta. Un relato parcial, fragmentario, incierto, falso también, que debe ser ajustado con otras versiones y otras historias. Me parece que esta noción de la verdad como horizonte político y objeto de lucha podría ser nuestra primera propuesta para el próximo milenio. Existe una verdad de la historia y esa verdad no es directa, no es algo dado, surge de la lucha y de la confrontación y de las relaciones de poder.

La segunda propuesta está ligada a la noción de límite, es decir, a la imposibilidad de expresar directamente esa verdad que se ha entrevisto en el sonido metálico de un tren que cruza en la noche. ¿Qué puede decir el testigo? ¿Cómo puede decir el que ha visto la verdad de los hechos? ¿No es esa una de las grandes preguntas de nuestro tiempo? El desafío de Ana Ajmátova: el poeta debe decir lo que se puede decir. Hay una escena maravillosa que cuenta Esperanza Mandelstam, la mujer de Osip Mandelstam, el poeta ruso, amigo de Ana Ajmátova, y cuenta la historia de las mujeres que iban a hacer la cola para enviar paquetes de provisiones a los prisioneros de los campos de concentración de Stalin –estas mujeres que están esperando para llevar los paquetes que envían y que nunca llegan, y que no tienen nunca respuesta y, sin embargo, van al día siguiente y al siguiente... Entonces en un momento está en la cola Ana Ajmátova y una mujer le pregunta, porque la reconoce: "¿usted cree que es capaz de decir esto?" Y Ana dice: "yo puedo decirlo". La poesía puede decirlo, la literatura puede decirlo, eso es lo que quiere decir ella.

La pregunta sobre no sólo quién ha visto, sino cómo se hace para decir eso que el testigo que ha sobrevivido ha visto, es la cuestión de Primo Levi, el que ha sobrevivido al campo de Auschwitz y se pregunta si él es el testigo, el que puede contar lo que ha visto. Un gran escritor como Primo Levi que se constituye como gran escritor cuando trata de ver si es posible contar esa historia extrema de la que él se ve a sí mismo como un sobreviviente y como una voz que tiene que decir. Por eso me parecía extraordinario que en la historia popular, anónima, que circulaba sobre el tren había alguien que representaba esta situación de la cual Primo Levi ha constituido una reflexión incesante: ¿qué puede decir el testigo? Porque la pregunta de Primo Levi es incluso: ¿quién es el testigo? La pregunta de Levi es: ¿el que sobrevive es un testigo o el testigo es el que ha muerto? Dice Primo Levi: ¿es aquel que ha vivido el horror hasta el fin o es el que ha sobrevivido? Esta es la complejidad y la tensión extraordinaria que tienen los relatos autobiográficos de Primo Levi, y me parece que esto es lo que en definitiva lo llevó al suicidio, podría uno pensar.

Entonces, ¿cómo puede decir el que ha visto la verdad de los hechos? ¿No es esa una de las grandes preguntas de nuestro tiempo? Tal vez el hecho de escribir desde la Argentina nos ha enfrentado a muchos de nosotros (y a Walsh en primer lugar) con esa pregunta, o mejor, con los límites de la literatura, y nos ha permitido reflexionar sobre esos límites. La experiencia del horror puro de la represión clandestina, una experiencia que a menudo parece estar más allá de las palabras, quizá define nuestro uso del lenguaje y nuestra relación con la memoria y, por lo tanto, nuestra relación con el futuro y el sentido.

Hay un punto extremo, un lugar –digamos– al que parece imposible acercarse. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después de la cual están el desierto infinito y el silencio. ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no sólo informar sobre él? Muchos escritores del siglo XX han enfrentado esta cuestión: Primo Levi, Osip Mandelstam, Paul Celan, sólo para nombrar a los mejores. La experiencia de los campos de

concentración, la experiencia del Gulag, la experiencia del genocidio. La literatura muestra que hay acontecimientos que son muy difíciles, casi imposibles, de transmitir, y suponen una relación nueva con los límites del lenguaje.

Quisiera poner otra vez el ejemplo de Walsh, analizar el modo que tiene un gran escritor de contar una experiencia extrema y transmitir un acontecimiento imposible. Quisiera recordar el modo en que Walsh cuenta la muerte de su hija y escribe lo que se conoce como la "Carta a Vicky", es decir, la carta a María Victoria Walsh, escrita en 1976, en plena dictadura militar, luego de que su hija ha sido asesinada. Luego de reconstruir el momento preciso en que por radio se entera de la muerte, y el gesto que acompaña esa revelación (cito: "Escuché tu nombre mal pronunciado, y tardé un segundo en asimilarlo. Maquinalmente empecé a santiguarme como cuando era chico"), escribe: "Anoche tuve una pesadilla torrencial en la que había una columna de fuego, poderosa, pero contenida en sus límites que brotaba de alguna profundidad". El gesto de santiguarse y una pesadilla que no tiene contenido, condensada en una atroz imagen abstracta. Y después escribe: "Hoy en el tren un hombre decía *Sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año*". Y concluye Walsh: "Habla por él pero también por mí".

Me parece que ese movimiento, ese desplazamiento, darle la palabra al otro que habla de su dolor, un desconocido en un tren, un desconocido que está ahí, que dice "Sufro, quisiera despertarme dentro de un año", ese desplazamiento, casi una elipsis, una pequeña toma de distancia respecto a lo que está tratando de decir, es una metáfora del modo en que se muestra y se hace ver la experiencia del límite, alguien habla por él y expresa el dolor de un modo sobrio y directo y muy conmovedor.

Walsh realiza entonces un pequeñísimo movimiento para lograr que alguien por él pueda decir lo que él quiere decir. Un desplazamiento, y ahí está todo –el dolor, la compasión–: una lección de estilo. Un movimiento pronominal, casi una forma narrativa de la hipálage, un intercambio que me parece muy importante para entender cómo se puede llegar a contar ese punto ciego de la experiencia, mostrar lo que no se puede decir.

El mismo desplazamiento utiliza Walsh en la carta donde reconstruye las circunstancias en las que muere su hija Vicky, llamada "Carta a mis amigos", escrita unos días después de los hechos. Reconstruye la emboscada que sufre su hija en una casa del centro de la ciudad, el cerco, la resistencia, el combate, los militares que rodean la casa. Y para narrar lo que ha sucedido, otra vez le da la voz a otro. Dice: "Me ha llegado el testimonio de uno de esos hombres, un concripto" (un soldado). Y transcribe el relato del que estaba ahí sitiando el lugar: "El combate duró más de una hora y media. Un hombre y una muchacha tiraban desde arriba. Nos llamó la atención la muchacha, porque cada vez que tiraba una ráfaga y nosotros nos zambullíamos, ella se reía".

La risa está ahí, narrada por otro, la extrema juventud, el asombro, todo se condensa. La impersonalidad del relato y la admiración de sus propios enemigos, refuerzan el heroísmo de la escena. Los que van a matarla son los primeros que reconocen su valor, según la mejor tradición de la épica. Al mismo tiempo, el testigo certifica la verdad y permite que el que escribe vea la escena y pueda narrarla, como si fuera otro. Igual que en el caso del hombre en el tren, acá también hace un desplazamiento y le da la voz a otro que condensa lo que quiere decir, y entonces es el soldado el que cuenta. Ir hacia otro, hacer que el otro diga la verdad de lo que siente o de lo que ha sucedido, ese desplazamiento, este cambio en la enunciación, funciona como un condensador de la experiencia.

Quizá ese soldado nunca existió, como quizá nunca existió ese hombre en el tren: no es eso lo que importa, sino la visión que se produce. Lo que importa es que están ahí para poder narrar la experiencia. Puede entenderse como una ficción, tiene por supuesto la forma de una ficción destinada a decir la verdad. El relato se desplaza

hacia una situación concreta donde hay otro, inolvidable, que permite fijar y hacer visible lo que se quiere decir. Es algo que el propio Walsh había hecho muchos años antes, cuando trataba de contar el modo en que él mismo había sido arrastrado por la historia. Algunos de ustedes recordarán: en el prólogo de 1968 a la tercera edición de *Operación masacre* Walsh narra una escena inicial, narra digamos la escena original, el origen, una escena que condensa la entrada de la historia y de la política en su vida.

Walsh, que es un joven escritor, está en un bar de La Plata, un bar al que va siempre a hablar de literatura y a jugar al ajedrez, y una noche de enero de 1956 se oye un tiroteo, hay corridas, un grupo de peronistas y de militares rebeldes asalta el comando de la segunda división, es el comienzo de la fracasada revolución de Valle, que va a concluir en la represión clandestina y en los fusilamientos de José León Suárez. Y esa noche Walsh sale del bar, corre por las calles arboladas y por fin se refugia en su casa, que está cerca del lugar de los enfrentamientos. Y entonces narra: "Tampoco olvido que, pegado a la persiana, oí morir a un conscripto en la calle y ese hombre no dijo: Viva la patria, sino que dijo: No me dejen solo, hijos de puta".

Otra vez una lección de historia. Otra vez un desplazamiento que condensa un sentido múltiple en una sola escena y en una voz. Este otro conscripto, este otro soldado que está ahí aterrado, que está por morir, es el que condensa la verdad de la historia. Un desplazamiento hacia el otro, un movimiento ficcional, diría, hacia una escena que condensa y cristaliza una red múltiple de sentido. Así se transmite la experiencia, es algo que está mucho más allá de la simple información. Esa capacidad natural que tenía Walsh para fijar una escena en la que se oye y se condensa la experiencia pura. Un movimiento que es interno al relato, una elipsis, podríamos decir, que desplaza hacia el otro la narración de la verdad.

Me parece que la segunda de las propuestas que estamos discutiendo podría ser esta idea de desplazamiento y de distancia. El estilo es ese movimiento hacia otra enunciación, es una toma de distancia respecto a la palabra propia. Hay otro que dice eso que, quizá, de otro modo no se puede decir. Un lugar de cruce, una escena única que permite condensar el sentido en una imagen. Walsh hace ver de qué manera podemos mostrar lo que parece casi imposible de decir. Podríamos hablar de extrañamiento, de efecto de distanciamiento. Pero me parece que aquí hay algo más: se trata de poner a otro en el lugar de una enunciación personal. Traer hacia él a esos sujetos anónimos que están ahí como testigos de sí mismo. Ese conscripto que vio morir a su hija y le cuenta cómo fue. Ese desconocido, ese hombre que ya es inolvidable, en el tren, que dice algo que encarna su propio dolor. Y el otro soldado, el que muere solo, insultando.

La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla. Me parece entonces que podríamos imaginar que hay una segunda propuesta. La propuesta que yo llamaría entonces el desplazamiento, la distancia. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega del otro.

En definitiva la literatura actúa sobre un estado del lenguaje. Quiero decir, que para un escritor lo social está en el lenguaje. Por eso si en la literatura hay una política, se juega ahí. En definitiva, la crisis actual tiene en el lenguaje uno de sus escenarios centrales. O tal vez habría que decir que la crisis está sostenida por ciertos usos del lenguaje. En nuestra sociedad se ha impuesto una lengua técnica, demagógica, publicitaria, y todo lo que no está en esa jerga queda fuera de la razón y del entendimiento. Se ha establecido una norma lingüística que impide nombrar amplias zonas de la experiencia social y que deja fuera de la inteligibilidad la reconstrucción de la memoria colectiva. En "La retórica de Hitler", escrito en 1941, el crítico Kenneth Burke ya hacía ver que la gramática del habla autoritaria conjuga los verbos en un presente despersonalizado que tiende a borrar el pasado y la historia.

El Estado tiene una política con el lenguaje, busca neutralizarlo, despolitizarlo y borrar los signos de cualquier discurso crítico. El Estado dice que quien no dice lo que todos dicen es incomprendible y está fuera de su época. Hay un orden del día mundial que define los temas y los modos de decir: los medios de masa repiten y modulan las versiones oficiales y las construcciones monopólicas de la verdad. Los que no hablan así están excluidos y esa es la noción actual de consenso.

Quizá el discurso dominante en este sentido sea el de la economía. La economía de mercado define un diccionario y una sintaxis y actúa sobre las palabras; define un nuevo lenguaje sagrado y críptico, que necesita de los sacerdotes y los técnicos para descifrarlo y traducirlo y comentarlo. De este modo se impone una lengua mundial y un repertorio de metáforas que invaden la vida cotidiana. Los economistas buscan controlar tanto la circulación de las palabras como el flujo del dinero. Habría que estudiar la relación entre los trascendidos, las medias palabras, las filtraciones, los desmentidos, las versiones, por un lado, y las fluctuaciones de los valores en el mercado y en la bolsa, por el otro. Hay una relación muy fuerte entre lenguaje y economía. En ese contexto escribimos, y, por lo tanto, la literatura lo que hace, en realidad lo que siempre ha hecho, es descontextualizar, borrar la presencia persistente de ese presente y construir una contrarrealidad.

Cada vez más, los mejores libros actuales (los libros de Juan Bennett, de Clarice Lispector o de Juan Gelman) parecen escritos en una lengua privada. Paradójicamente, la lengua privada de la literatura es el rastro más vivo del lenguaje social. Quiero decir que la literatura está siempre fuera de contexto y siempre es inactual. Dice lo que no es, lo que ha sido borrado; trabaja con lo que está por venir. Funciona como el reverso puro de la lógica de la *Realpolitik*. La intervención política de un escritor se define antes que nada en la confrontación con esos usos del lenguaje.

Los escritores han llamado siempre la atención sobre las relaciones entre las palabras y el control social. En su explosivo ensayo "La política y el lenguaje inglés", de 1947, George Orwell analizaba la presencia de la política en las formas de la comunicación verbal: se había impuesto la lengua instrumental de los funcionarios policiales y de los tecnócratas, el lenguaje se había convertido en un territorio ocupado. Los que resisten hablan entre sí en una lengua perdida. En el trabajo de Orwell, se ven condensadas muchas de las operaciones que definen hoy el universo del poder. Pasolini ha percibido de un modo extraordinario este problema en sus análisis de los efectos del neocapitalismo en la lengua italiana. Pasolini ha escrito palabras luminosas sobre las tradiciones lingüísticas que se entreveran y persisten en medio de las ciudades perdidas. No me parece nada raro entonces que el mayor crítico de la política actual (uno de los pocos intelectuales realmente críticos en la política actual) sea Chomsky: un lingüista es por supuesto el que mejor percibe el escenario verbal de la tergiversación, la inversión, el cambio de sentido, la manipulación y la construcción de la realidad que definen el mundo moderno.

Tal vez los estudios literarios, la práctica discreta y casi invisible de la enseñanza de la lengua y de la lectura de textos, pueda servir de alternativa y de espacio de confrontación en medio de esta selva oscura: un claro en el bosque. Hay una escisión entre la lengua pública, la lengua de los políticos en primer lugar, y los otros usos del lenguaje que se extravían y destellan, como voces lejanas, en la superficie social. Se tiende a imponer un estilo medio –que funciona como un registro de legitimidad y de comprensión–, que es manejado por todos los que hablan en público. La literatura está enfrentada directamente con esos usos de la palabra, y por supuesto su lugar y su función en la sociedad es cada vez más invisible y restringida. Cualquier palabra crítica sufre las consecuencias de esa tensión, se le exige que reproduzca ese lenguaje cristalizado, con el argumento de que eso la haría accesible. De ahí viene la idea de lo que funciona como accesible. O sea, es comprensible todo lo que repite aquello que todos comprenden, y aquello que todos comprenden es lo que reproduce el lenguaje que define lo real tal cual es.

En momentos en que la lengua se ha vuelto opaca y homogénea, el trabajo detallado, mínimo, microscópico de la literatura es una respuesta vital. La práctica de Walsh, para volver a él, ha sido siempre una lucha contra los estereotipos y las formas cristalizadas de la lengua social. En ese marco definió su estilo, un estilo ágil y conciso, muy eficaz, siempre directo, uno de los estilos más notables de la literatura actual. "Ser absolutamente diáfano", esa es la consigna que Walsh anota en su *Diario* como horizonte de su escritura.

La claridad sería entonces la tercera propuesta para el futuro que quizás podemos inferir, como las anteriores, de esa experiencia con el lenguaje que es la literatura. La claridad como virtud. No porque las cosas sean simples, esa es la retórica del periodismo: hay que simplificar, la gente tiene que entender, todo tiene que ser sencillo. No se trata de eso, se trata de enfrentar una oscuridad deliberada, una jerga mundial. Una dificultad de comprensión de la verdad que podríamos llamar social, cierta retórica establecida que hace difícil la claridad. "A un hombre riguroso le resulta cada año más difícil decir cualquier cosa sin abrigar la sospecha de que miente o se equivoca", escribía Walsh en su *Diario*. Consciente de esa dificultad y de sus condiciones sociales, Walsh produjo un estilo único, flexible e inimitable que circula por todos sus textos, y por ese estilo lo recordamos. Un estilo hecho con los matices del habla y la sintaxis oral, con gran capacidad de concentración y de concisión. Walsh fue capaz de "decir instantáneamente lo que quería decir en su forma óptima", para decirlo con las palabras con las que él definía la perfección del estilo.

El trabajo con el lenguaje de Walsh, su conciencia del estilo, nos acerca, y lo acerca, a las reflexiones de Brecht. En "Cinco dificultades para escribir la verdad", Brecht define algunos de los problemas que yo he tratado de discutir con ustedes. Y las resume en cinco tesis referidas a las posibilidades de transmitir la verdad. Hay que tener, decía Brecht, el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. Y sobre todo la astucia de saber difundirla. Esas serían, entonces, las cinco dificultades y las tres propuestas que he postulado hoy como un modo de imaginar con ustedes las posibilidades de una literatura futura o las posibilidades futuras de la literatura.

[Ricardo Piglia](#)

[Tres propuestas para el próximo milenio \(y cinco dificultades\)](#)

[sumario](#)

Contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

Cacharro(s) Expediente 4

[sumario](#)

Esa Mujer

Rodolfo Walsh

Tomado de "Los oficios terrestres", Ediciones De la Flor, 1986.
© Herederos de Rodolfo Walsh.

Rodolfo Walsh (Argentina, 1927-1977). Publicó *Variaciones en rojo* (novela, 1953), *La batalla* (teatro, 1964), *Operación masacre* (testimonio, 1957), *Un kilo de oro* (relatos, 1967) y *¿Quién mató a Rosendo?* (relatos, 1969). Murió asesinado por la dictadura militar argentina.

El coronel elogia mi puntualidad:

Es puntual como los alemanes, dice.

O como los ingleses.

El coronel tiene apellido alemán.

Es un hombre corpulento, canoso, de cara ancha, tostada.

He leído sus cosas, propone. Lo felicito.

Mientras sirve dos grandes vasos de whisky, me va informando, casualmente, que tiene veinte años de servicios de informaciones, que ha estudiado filosofía y letras, que es un curioso del arte. No subraya nada, simplemente deja establecido el terreno en que podemos operar, una zona vagamente común.

Desde el gran ventanal del décimo piso se ve la ciudad en el atardecer, las luces pálidas del río. Desde aquí es fácil amar, siquiera momentáneamente, a Buenos Aires. Pero no es ninguna forma concebible de amor lo que nos ha reunido.

El coronel busca unos nombres, unos papeles que acaso yo tenga.

Yo busco una muerta, un lugar en el mapa. Aún no es una búsqueda, es apenas una fantasía: la clase de fantasía perversa que algunos sospechan que podría ocurrírseme.

Algún día (pienso en momentos de ira) iré a buscarla. Ella no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte, detrás de sus restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio. Si la encuentro, frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas vengativas olas, y por un momento ya no me sentiré solo, ya no me sentiré como una arrastrada, amarga, olvidada sombra.

El coronel sabe dónde está.

Se mueve con facilidad en el piso de muebles ampulosos, ornado de marfiles y de bronce, de platos de Meissen y Cantón. Sonríe ante el Jongkind

falso, el Fígari dudoso. Pienso en la cara que pondría si le dijera quién fabrica los Jongkind, pero en cambio elogio su whisky.

Él bebe con vigor, con salud, con entusiasmo, con alegría, con superioridad, con desprecio. Su cara cambia y cambia, mientras sus manos gordas hacen girar el vaso lentamente.

Esos papeles, dice.

Lo miro.

Esa mujer, coronel.

Sonríe.

Todo se encadena, filosofa.

A un potiche de porcelana de Viena le falta una esquirla en la base. Una lámpara de cristal está rajada. El coronel, con los ojos brumosos y sonriendo, habla de la bomba.

La pusieron en el palier. Creen que yo tengo la culpa. Si supieran lo que he hecho por ellos, esos roñosos.

¿Mucho daño?, pregunto. Me importa un carajo.

Bastante. Mi hija. La he puesto en manos de un psiquiatra. Tiene doce años, dice.

El coronel bebe, con ira, con tristeza, con miedo, con remordimiento.

Entra su mujer, con dos pocillos de café.

Contale vos, Negra.

Ella se va sin contestar; una mujer alta, orgullosa, con un rictus de neurosis. Su desdén queda flotando como una nubecita.

La pobre quedó muy afectada, explica el coronel. Pero a usted no le importa esto.

¡Cómo no me va a importar...! Oí decir que al capitán N y al mayor X también les ocurrió alguna desgracia después de aquello.

El coronel se ríe.

La fantasía popular, dice. Vea cómo trabaja. Pero en el fondo no inventan nada. No hacen más que repetir.

Enciende un Marlboro, deja el paquete a mi alcance sobre la mesa.

Cuénteme cualquier chiste, dice.

Pienso. No se me ocurre.

Cuénteme cualquier chiste político, el que quiera, y yo le demostraré que estaba inventado hace veinte años, cincuenta años, un siglo. Que se usó tras la derrota de Sedán, o a propósito de Hindenburg, de Dollfuss, de Badoglio.

¿Y esto?

La tumba de Tutankamón, dice el coronel. Lord Carnavon. Basura.

El coronel se seca la transpiración con la mano gorda y velluda.

Pero el mayor X tuvo un accidente, mató a su mujer.

¿Qué más?, dice, haciendo tintinear el hielo en el vaso.

Le pegó un tiro una madrugada.

La confundió con un ladrón, sonríe el coronel. Esas cosas ocurren.

Pero el capitán N...

Tuvo un choque de automóvil, que lo tiene cualquiera, y más él, que no ve un caballo ensillado cuando se pone en pedo.

¿Y usted, coronel?

Lo mío es distinto, dice. Me la tienen jurada.

Se para, da una vuelta alrededor de la mesa.

Crean que yo tengo la culpa. Esos roñosos no saben lo que yo hice por ellos. Pero algún día se va a escribir la historia. A lo mejor la va a escribir usted.

Me gustaría.

Y yo voy a quedar limpio, yo voy a quedar bien. No es que me importe quedar bien con esos roñosos, pero sí ante la historia, ¿comprende?

Ojalá dependa de mí, coronel.

Anduvieron rondando. Una noche, uno se animó. Dejó la bomba en el palier y salió corriendo.

Mete la mano en una vitrina, saca una figurita de porcelana policromada, una pastora con un cesto de flores.

Mire.

A la pastora le falta un bracito.

Derby, dice. Doscientos años.

La pastora se pierde entre sus dedos repentinamente tiernos. El coronel tiene una mueca de fierro en la cara nocturna, dolorida.

¿Por qué creen que usted tiene la culpa?

Porque yo la saqué de donde estaba, eso es cierto, y la llevé donde está ahora, eso también es cierto. Pero ellos no saben lo que querían hacer, esos roñosos no saben nada, y no saben que fui yo quien lo impidió.

El coronel bebe, con ardor, con orgullo, con fiereza, con elocuencia, con método.

Porque yo he estudiado historia. Puedo ver las cosas con perspectiva histórica. Yo he leído a Hegel.

¿Qué querían hacer?

Fondearla en el río, tirarla de un avión, quemarla y arrojar los restos por el inodoro, diluirla en ácido. ¡Cuánta basura tiene que oír uno! Este país está cubierto de basura, uno no sabe de dónde sale tanta basura, pero estamos todos hasta el cogote.

Todos, coronel. Porque en el fondo estamos de acuerdo, ¿no? Ha llegado la hora de destruir. Habría que romper todo.

Y orinarle encima.

Pero sin remordimientos, coronel. Enarbolando alegremente la bomba y la picana. ¡Salud!, digo levantando el vaso.

No contesta. Estamos sentados junto al ventanal. Las luces del puerto brillan azul mercurio. De a ratos se oyen las bocinas de los automóviles, arrastrándose lejanas como las voces de un sueño. El coronel es apenas la mancha gris de su cara sobre la mancha blanca de su camisa.

Esa mujer, le oigo murmurar. Estaba desnuda en el ataúd y parecía una virgen. La piel se le había vuelto transparente. Se veían las metástasis del cáncer, como esos dibujitos que uno hace en una ventanilla mojada.

El coronel bebe. Es duro.

Desnuda dice. Éramos cuatro o cinco y no queríamos mirarnos. Estaba ese capitán de navío, y el gallego que la embalsamó, y no me acuerdo quién más. Y cuando la sacamos del ataúd –el coronel se pasa la mano por la frente–, cuando la sacamos, ese gallego asqueroso...

Oscurece por grados, como en un teatro. La cara del coronel es casi invisible. Sólo el whisky brilla en su vaso, como un fuego que se apaga despacio. Por la puerta abierta del departamento llegan remotos ruidos. La puerta del ascensor se ha cerrado en la planta baja, se ha abierto más cerca.

El enorme edificio cuchichea, respira, gorgotea con sus cañerías, sus incineradores, sus cocinas, sus chicos, sus televisores, sus sirvientas. Y ahora el coronel se ha parado, empuña una metralleta que no le vi sacar de ninguna parte, y en puntas de pie camina hacia el palier, enciende la luz de golpe, mira el ascético, geométrico, irónico vacío del palier, del ascensor, de la escalera, donde no hay absolutamente nadie y regresa despacio, arrastrando la metralleta.

Me pareció oír. Esos roñosos no me van a agarrar descuidado, como la vez pasada.

Se sienta, más cerca del ventanal ahora. La metralleta ha desaparecido y el coronel divaga nuevamente sobre aquella gran escena de su vida.

...se le tiró encima, ese gallego asqueroso. Estaba enamorado del cadáver, la tocaba, le manoseaba los pezones. Le di una trompada, mire –el coronel se mira los nudillos–, que lo tiré contra la pared. Está todo podrido, no respetan ni a la muerte. ¿Le molesta la oscuridad?

No.

Mejor. Desde aquí puedo ver la calle. Y pensar. Pienso siempre. En la oscuridad se piensa mejor.

Vuelve a servirse un whisky.

Pero esa mujer estaba desnuda, dice, argumenta contra un invisible contradictor. Tuve que taparle el monte de Venus, le puse una mortaja y el cinturón franciscano.

Bruscamente se ríe.

Tuve que pagar la mortaja de mi bolsillo. Mil cuatrocientos pesos. Eso le demuestra, ¿eh? Eso le demuestra.

Repite varias veces "eso le demuestra", como un juguete mecánico, sin decir qué es lo que eso me demuestra.

Tuve que buscar ayuda para cambiarla de ataúd. Llamé a unos obreros que había por ahí. Figúrese cómo se quedaron. Para ellos era una diosa, qué sé yo las cosas que les meten en la cabeza, pobre gente.

¿Pobre gente?

Sí, pobre gente. El coronel lucha contra una escurridiza cólera interior. Yo también soy argentino.

Yo también, coronel, yo también. Somos todos argentinos.

Ah, bueno, dice.

¿La vieron así?

Sí, ya le dije que esa mujer estaba desnuda. Una diosa, y desnuda, y muerta. Con toda la muerte al aire, ¿sabe? Con todo, con todo...

La voz del coronel se pierde en una perspectiva surrealista, esa frasecita cada vez más rémova encuadrada en sus líneas de fuga, y el descenso de la voz manteniendo una divina proporción o qué. Yo también me sirvo un whisky.

Para mí no es nada, dice el coronel. Yo estoy acostumbrado a ver mujeres desnudas. Muchas en mi vida. Y hombres muertos. Muchos en Polonia, el 39. Yo era agregado militar, dése cuenta.

Quiero darme cuenta, sumo mujeres desnudas más hombres muertos, pero el resultado no me da, no me da, no me da... Con un solo movimiento muscular me pongo sobrio, como un perro que se sacude el agua.

A mí no me podía sorprender. Pero ellos...

¿Se impresionaron?

Uno se desmayó. Lo desperté a bofetadas. Le dije: Maricón, ¿esto es lo que hacés cuando tenés que enterrar a tu reina? Acordate de San Pedro, que se durmió cuando lo mataban a Cristo. Después me agradeció.

Miró la calle. Coca, dice el letrero, plata sobre rojo. Cola, dice el letrero, plata sobre rojo. La pupila inmensa crece, círculo rojo tras concéntrico círculo rojo, invadiendo la noche, la ciudad, el mundo. Beba.

Beba, dice el coronel.

Bebo.

¿Me escucha?

Lo escucho.

Le cortamos un dedo.

¿Era necesario?

El coronel es de plata, ahora. Se mira la punta del índice, la demarca con la uña del pulgar y la alza.

Tantito así. Para identificarla.

¿No sabían quién era?

Se ríe. La mano se vuelve roja. Beba.

Sabíamos, sí. Las cosas tienen que ser legales. Era un acto histórico, ¿comprende?

Comprendo.

La impresión digital no agarra si el dedo está muerto. Hay que hidratarlo. Más tarde se lo pegamos.

¿Y?

Era ella. Esa mujer era ella.

¿Muy cambiada?

No, no, usted no me entiende. Igualita. Parecía que iba a hablar, que iba a... Lo del dedo es para que todo fuera legal. El profesor R. controló todo, hasta le sacó radiografías.

¿El profesor R.?

Sí. Eso no lo podía hacer cualquiera. Hacía falta alguien con autoridad científica, moral.

En algún lugar de la casa suena, remota, entrecortada, una campanilla. No veo entrar a la mujer del coronel, pero de pronto esta ahí, su voz amarga, inconquistable.

¿Enciendo?

No.

Teléfono.

Decíles que no estoy.

Desaparece.

Es para putearme explica el coronel. Me llaman a cualquier hora. A las tres de la madrugada, a las cinco.

Ganas de joder, digo alegremente.

Cambié tres veces el número del teléfono. Pero siempre lo averiguan.

¿Qué le dicen?

Que a mi hija le agarre la polio. Que me van a cortar los huevos. Basura.

Oigo el hielo en el vaso, como un cencerro lejano.

Hice una ceremonia, los arengué. Yo respeto las ideas, les dije. Esa mujer hizo mucho por ustedes. Yo la voy a enterrar como cristiana. Pero tienen que ayudarme.

El coronel está de pie y bebe con coraje, con exasperación, con grandes y altas ideas que refluyen sobre él como grandes y altas olas contra un peñasco y lo dejan intocado y seco, recortado y negro, rojo y plata.

La sacamos en un furgón, la tuve en Viamonte, después en 25 de Mayo, siempre cuidándola, protegiéndola, escondiéndola. Me la querían quitar, hacer algo con ella. La tapé con una lona, estaba en mi despacho, sobre un armario, muy alto. Cuando me preguntaban qué era, les decía que era el transmisor de Córdoba, la Voz de la Libertad.

Ya no sé dónde está el coronel. El reflejo plateado lo busca, la pupila roja. Tal vez ha salido. Tal vez ambula entre los muebles. El edificio huele vagamente a sopa en la cocina, colonia en el baño, pañales en la cunial, remedios, cigarrillos, vida, muerte.

Llueve, dice su voz extraña.

Miro el cielo: el perro Sirio, el cazador Orión.

Llueve día por medio, dice el coronel. Día por medio llueve en un jardín donde todo se pudre, las rosas, el pino, el cinturón franciscano.

Dónde, pienso, dónde.

¡Está parada!, grita el coronel. ¡La enterré parada, como Facundo, porque era un macho!

Entonces lo veo, en la otra punta de la mesa. Y por un momento, cuando el resplandor cárdeno lo baña, creo que llora, que gruesas lágrimas le resbalan por la cara.

No me haga caso, dice, se sienta. Estoy borracho.

Y largamente llueve en su memoria.

Me paro, le toco el hombro.

¿Eh?, dice. ¿Eh?, dice.

Y me mira con desconfianza, como un ebrio que se despierta en un tren desconocido.

¿La sacaron del país?

Sí.

¿La sacó usted?

Sí.

¿Cuántas personas saben?

Dos.

¿El Viejo sabe?

Se ríe.

Cree que sabe.

¿Dónde?

No contesta.

Hay que escribirlo, publicarlo.

Sí. Algún día.

Parece cansado, remoto.

¡Ahora!, me exaspero. ¿No le preocupa la historia? ¡Yo escribo la historia, y usted queda bien, bien para siempre, coronel!

La lengua se le pega al paladar, a los dientes.

Cuando llegue el momento... usted será el primero...

No, ya mismo. Piense. *Paris Match*. *Life*. Cinco mil dólares. Diez mil. Lo que quiera.

Se ríe.

¿Dónde, coronel, dónde?

Se para despacio, no me conoce. Tal vez va a preguntarme quién soy, qué hago ahí.

Y mientras salgo derrotado, pensando que tendré que volver, o que no volveré nunca. Mientras mi dedo índice inicia ya ese infatigable itinerario por los mapas, uniendo isoyetas, probabilidades, complicidades. Mientras sé que ya no me interesa, y que justamente no moveré un dedo, ni siquiera en un mapa, la voz del coronel me alcanza como una revelación.

Es mía, dice simplemente. Esa mujer es mía.

[Rodolfo Walsh *Esa Mujer*](#)

[sumario](#)

Contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

No matarás

Norberto Bobbio

Publicado en La Vanguardia, 26-8-01

Norberto Bobbio (1909-2004). Filósofo italiano. Senador vitalicio desde 1984. Entre sus obras: *Derecha e izquierda, El futuro de la democracia, Liberalismo y Democracia, Los intelectuales y el poder, Ni con Marx ni contra Marx, Diccionario de política.*

Si contemplamos el largo recorrido de la historia humana más que milenaria, hemos de reconocer, nos guste o no, que puede decirse que el debate sobre la abolición de la pena de muerte acaba apenas de empezar.

Durante siglos, el problema de si era o no lícito (o justo) condenar a muerte a un culpable ni siquiera se ha planteado. Nunca se había puesto en duda que entre las penas que aplicar a quien había quebrantado las leyes de la tribu, o de la ciudad, o del pueblo, o del Estado, se contaba también la pena de muerte, y que, más aún, la pena de muerte era la reina de las penas, la que satisfacía al mismo tiempo la necesidad de venganza, de justicia y de seguridad del cuerpo colectivo sobre uno de sus miembros infectados. (...)

Hay que llegar al Iluminismo, en el corazón del siglo XVIII, para encontrarse por "primera vez" ante un amplio y serio debate sobre si es lícita u oportuna la pena capital, lo que no significa que el problema nunca se hubiese planteado antes de entonces. La importancia histórica, que jamás se subrayará lo bastante, del famoso libro de Beccaria ("De los delitos y de las penas", 1764) reside justamente en esto: es la primera obra que se enfrenta seriamente con el problema y ofrece algunos argumentos racionales para darle una solución que está en contraste con una tradición secular.

Hay que decir inmediatamente que el punto de partida del que arranca Beccaria para su argumentación es la función exclusivamente intimidatoria de la pena.

"La finalidad (de la pena) no es otra que la de impedir al reo causar más daños a sus conciudadanos y aparte a otros de obrar igualmente". (...) Si es éste el punto de partida, de lo que se trata es de saber cuál es la fuerza intimidatoria de la pena de muerte frente a otras penas. Y es el asunto que se plantea todavía en la actualidad y que la misma Amnistía Internacional ha planteado muchas veces.

La respuesta de Beccaria deriva del principio que introduce en el apartado que se titula "Blandura de las penas". El principio es el siguiente: "Uno de los mayores frenos de los delitos no es la crueldad de las penas, sino su infalibilidad y, por consiguiente, la vigilancia de los magistrados, así como esa severidad de un juez inexorable que, para ser una útil virtud, ha de estar acompañada por una blanda legislación".

Lenidad de las penas. No es necesario que las penas sean crueles para ser disuasorias. Es suficiente con que sean seguras. Lo que constituye una razón para no cometer el delito, más aún, la principal razón, no es tanto la severidad de la pena como la certeza de ser castigados de alguna manera.

Con carácter secundario, Beccaria introduce también un segundo principio, además de la certeza de la pena: la intimidación no nace de la intensidad de la pena, sino de su extensión, como, por ejemplo, la prisión perpetua. La pena de muerte es muy intensa, en tanto que la prisión perpetua es muy extensa.

Por lo tanto, la pérdida total y perpetua de la libertad tiene mayor fuerza de intimidación que la pena de muerte. (...)

Es sabido que el libro de Beccaria tuvo un clamoroso éxito. Es suficiente pensar en cómo lo acogió Voltaire: gran parte de la fama del libro de Beccaria se debe sobre todo al hecho de haber sido recibido con gran favor por Voltaire. (...) Hay que añadir, empero, que, pese al éxito literario del libro entre el público culto, no solamente la pena de muerte no fue abolida en los países civilizados, o que se consideraban civilizados frente a los tiempos y a los países considerados como bárbaros, cuando no directamente salvajes, pero la causa de la abolición no estaba destinada a prevalecer en la filosofía penal de la época. (...)

Los dos mayores filósofos de la época, uno de ellos antes y el otro después de la Revolución Francesa, Kant y Hegel, sostienen una rigurosa teoría retributiva de la pena y llegan a la conclusión de que la pena de muerte es incluso un deber.

Kant, partiendo del concepto retributivo de la pena, según el cual la función de la pena no es la de prevenir los delitos, sino, puramente, hacer justicia, es decir hacer que haya una perfecta correspondencia entre el delito y el castigo (se trata de la justicia como igualdad, que los antiguos llamaban "igualdad correctiva"), sostiene que el deber de la pena de muerte corresponde al Estado y es un imperativo categórico, no un imperativo hipotético, basado en la relación medio-finalidad. (...)

Hegel va aún más allá. Tras haber refutado el argumento contratualista de Beccaria negando que el Estado pueda nacer de un contrato, sostiene que el delincuente no sólo ha de ser castigado con una pena que corresponda al delito que ha cometido, sino que tiene derecho a ser castigado con la muerte porque sólo el castigo lo rescata y sólo castigándolo se lo reconoce como un ser racional (es más, Hegel dice que "se le honra"). En un párrafo añadido tiene sin embargo la lealtad de reconocer que la obra de Beccaria tuvo por lo menos el efecto de reducir el número de las condenas a muerte.

La mala suerte quiso que mientras los mayores filósofos de la época siguieron sosteniendo la legitimidad de la pena de muerte, uno de los principales defensores de su abolición fue, como es sabido, en un famoso discurso ante la Asamblea constituyente en mayo de 1791, Robespierre, el mismo que pasaría a la historia, en la época de la Restauración (la época en que Hegel escribió su obra), como el mayor responsable del terror evolucionario, del asesinato indiscriminado. (...)

A pesar de persistir y prevalecer las teorías antiabolicionistas, no se puede decir que haya carecido de efecto el debate provocado por Beccaria. La contraposición entre abolicionistas y antiabolicionistas es demasiado simplista y no representa con exactitud la realidad. El debate alrededor de la pena de muerte no tuvo sólo como meta su abolición, sino, ante todo, su limitación a algunos delitos graves, específicamente determinados, y luego la eliminación de los suplicios (o inútiles crueldades) que habitualmente la acompañaban, y, en tercer lugar, su ostentado carácter público.

Cuando se deplora que la pena de muerte todavía exista en la mayor parte de los estados se olvida que el gran paso adelante realizado por las legislaciones de casi todos los países durante los últimos dos siglos ha consistido en la disminución de los delitos que se pueden castigar con la pena de muerte. (...)

Por lo que he dicho hasta aquí se deduce ya bastante claramente que los argumentos a favor y en contra dependen casi siempre del concepto que los dos contendientes tengan sobre la función de la pena. Los conceptos tradicionales son sobre todo dos: el retributivo, que se apoya en la regla de la justicia como igualdad (ya lo hemos visto en Kant y Hegel) o correspondencia entre iguales, según la máxima de que es justo que quien ha cometido una acción malvada sea objeto del mismo mal que ha ocasionado a otros y, por lo tanto, es justo que quien mata sea muerto; y el concepto preventivo, según el cual la función de la pena es desalentar, con la amenaza de un mal, las acciones que determinado ordenamiento considera perjudiciales. Fundándose en este concepto de la pena es obvio que la pena de muerte sólo está justificada si se puede demostrar que su fuerza intimidadora es grande y superior a la de cualquier otra pena (incluida la de prisión perpetua).

Los dos conceptos de la pena se contraponen también como concepto "ético" y concepto "utilitarista", y se basan en dos teorías distintas de la ética: la primera, sobre una ética de los principios o de la justicia, la segunda sobre una ética utilitarista que ha prevalecido en los últimos siglos, y que aún prevalece en la actualidad en el mundo anglosajón. Puede decirse, en general,

que los antiabolucionistas invocan la primera (como, por ejemplo, Kant y Hegel), y los abolucionistas la segunda (como, por ejemplo, Beccaria). (...)

En realidad, el debate es un poco más complicado por el hecho de que los conceptos de la pena no son solamente estos dos (aun cuando estos dos son, con mucho, los que prevalecen). Recuerdo por lo menos otros tres: la pena como expiación, como enmienda y como defensa social. Entre éstos, el primero parece más favorable a la abolición que a la conservación de la pena de muerte: para expiar es necesario seguir viviendo. (...) El segundo es el único que excluye totalmente la pena de muerte. Hasta el criminal más perverso puede redimirse.

(...) El tercer concepto, el de la defensa social, también es ambiguo: generalmente, los partidarios de la pena como defensa social han sido y son abolucionistas, pero lo son por razones humanitarias. (...)

Dos morales opuestas. Por muchas que sean las teorías sobre la pena, las dos que prevalecen son las que he llamado ética y utilitarista. Por otra parte, se trata de una contraposición que va más allá de la contraposición entre dos maneras diferentes de concebir la pena, porque nos remite a una contraposición más profunda entre dos éticas (o morales), entre dos criterios distintos de juzgar sobre el bien y el mal: sobre la base de los principios buenos admitidos como absolutamente válidos, o sobre la base de los resultados buenos, entendiéndose por resultados buenos aquellos que llevan a la mayor utilidad para el mayor número de personas, como sostenían los utilitaristas.

Una cosa es decir que no se debe hacer el mal porque existe una norma que lo prohíbe, y otra cosa es decir que no se debe hacer el mal porque tiene consecuencias funestas para la convivencia humana. Dos criterios distintos que no coinciden, porque muy bien puede ocurrir que una acción considerada mala según los principios tenga unas consecuencias buenas desde un punto de vista utilitarista y viceversa.

A juzgar por la disputa a favor y en contra la pena de muerte, tal como hemos visto, se diría que los partidarios de la pena de muerte siguen un concepto ético de la justicia, en tanto que los abolucionistas son secuaces de una teoría utilitarista. Reducidos a lo indispensable, los dos razonamientos contrapuestos se podrían reducir a estas dos afirmaciones: para unos, "la pena de muerte es justa"; para los otros, "la pena de muerte no es útil". (...)

Es indudable que desde Beccaria en adelante el argumento fundamental de los abolucionistas ha sido el de la fuerza de intimidación. Pero que la pena de muerte fuese menos intimidadora que los trabajos forzados era una afirmación que se fundaba, en aquel entonces, sobre opiniones personales que, a su vez, derivaban de una evaluación psicológica del estado de ánimo del criminal, no sostenida por ninguna prueba de hecho.

Desde la aplicación del método de la investigación positiva al estudio de la criminalidad se realizaron indagaciones empíricas sobre la mayor o menor capacidad disuasoria de las penas, cotejando los datos de la criminalidad en períodos y en sitios con o sin pena de muerte. (...) Un examen muy cuidadoso de estos estudios muestra, en realidad, que ninguna de estas investigaciones

ha dado resultados totalmente persuasivos. Es suficiente con pensar en todas las variables concomitantes que han de tenerse en cuenta, aparte de la simple relación entre disminución de las penas y aumento o disminución de los delitos. (...)

Frente a los resultados hasta ahora asegurados, no siempre probatorios, de este análisis, a menudo nos refugiamos en los sondeos de opinión (las opiniones de los jueces, de los condenados a muerte o del público). Pero, en primer lugar, en materia de bien y de mal no vale el principio de mayoría.

(...) En segundo lugar, los sondeos de opinión prueban poco porque están sujetos a la mudanza de los humores de la gente, que reacciona de manera emotiva frente a los hechos de los que es espectadora. (...)

En un librito de 1980 sobre la pena de muerte que publicó la popular colección *Que sais-je?*, su autor, Marcel Normand, sostiene a ultranza la pena de muerte e insiste sobre el argumento de la reincidencia: menciona algunos casos -he de decir que son impresionantes- de asesinos condenados a muerte, posteriormente perdonados, que una vez recobrada la libertad cometieron otros homicidios, a pesar de los muchos años pasados en la cárcel.

De ahí la inquietante pregunta: si la condena a muerte se hubiese ejecutado, ¿se habrían salvado una o más vidas humanas? Y la conclusión: por perdonar la vida a un delincuente, la sociedad ha sacrificado la vida de un inocente. El motivo central del autor es el siguiente: los abolicionistas se ponen en el punto de vista del criminal, los antiabolicionistas en el de la víctima.

¿Quién de ellos tiene más razón?

Pero aún más embarazosa es la pregunta que me he planteado poco antes acerca de la tesis utilitarista: el límite de las tesis está en la presunción lisa y llana de que la pena de muerte no sirve para disminuir los delitos de sangre.

Pero, ¿y si se logra demostrar que los previene? He aquí que entonces el abolicionista tiene que recurrir a otra instancia, a un argumento de carácter moral, a un principio planteado como absolutamente indiscutible (un postulado ético propiamente dicho). Y este argumento no puede deducirse sino del imperativo moral: "No matarás", que ha de admitirse como un principio provisto de valor absoluto.

¿Cómo es eso? Se podría objetar: el individuo tiene derecho a matar en legítima defensa, ¿y la colectividad no tiene ese derecho? Se contesta: la colectividad no tiene ese derecho porque la legítima defensa nace y se justifica sólo como respuesta inmediata en estado de imposibilidad de obrar de otra manera; la respuesta de la colectividad está mediatizada a través de un procedimiento, a veces incluso prolongado, en el que se debaten argumentos en favor y en contra.

Dicho de otra manera, la condena a muerte tras un procedimiento ya no es un homicidio en legítima defensa, sino un homicidio legal, legalizado, perpetrado a sangre fría, premeditado. Un homicidio que exige ejecutores, es decir personas autorizadas para matar. No por casualidad el ejecutor de la pena de

muerte, aunque autorizado a matar, está siempre considerado como un personaje infame. (...)

El Estado no puede ponerse al mismo nivel que el individuo aislado. El individuo aislado actúa por rabia, por pasión, por interés, por defensa. El Estado contesta de manera meditada, reflexivamente. Él también tiene el deber de defenderse. Pero es demasiado más fuerte que el individuo aislado como para necesitar eliminar su vida en defensa propia.

El Estado tiene el privilegio y el beneficio del monopolio de la fuerza. Ha de sentir toda la responsabilidad de ese privilegio y de ese beneficio. Comprendo perfectamente que se trata de un razonamiento abstracto, que se puede tachar de moralismo ingenuo, de sermón inútil. Pero intentamos dar una razón a nuestra repugnancia ante la pena de muerte. Y la razón es sólo una: el mandamiento de no matarás.

Yo no veo otra. Fuera de esta razón última, todos los demás argumentos valen poco o nada, puedes ser refutado con otros argumentos que tienen, más o menos, la misma fuerza de persuasión. (...) Creemos firmemente que la total desaparición de la pena de muerte del teatro de la historia está destinada a representar una señal indiscutible del progreso civil. Expresó muy bien este concepto John Stuart Mill: "La historia íntegra del progreso humano ha sido una serie de transiciones a través de las cuales una costumbre o una institución han pasado, una tras otra, de ser supuestamente necesarias para la existencia social al rango de injusticias universalmente condenadas".

Estoy convencido que es también éste el destino de la pena de muerte. Si me preguntáis cuándo se cumplirá ese destino, os contesto que no lo sé. Tan sólo sé que el cumplimiento de dicho destino será una señal indiscutible de progreso moral.

[Norberto Bobbio *No matarás*](#)

[sumario](#)

Contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

Del prejuicio a la discriminación

Alejandro de la Fuente

Extractos del Capítulo 8 "El período especial" del libro "Una nación para todos."

Raza, desigualdad y política en Cuba, 1900-2000"
Editorial Colibrí (Madrid, España 2000)

Alejandro de la Fuente. Profesor de historia latinoamericana en la Universidad de Pittsburg. Estudió derecho en Cuba y fue profesor de historia en la Facultad de Derecho de la Universidad de La Habana. Reside en Estados Unidos.

*La gente no cambia por dentro,
tiene que venir la ventolera...
Así y todo quedan grandes pedazos con
raíces profundas que luchan por brotar.*
MANUEL GRANADOS
Adire y el tiempo roto (1967)

*Las empresas de turismo parecen empresas
de África del Sur en los tiempos de Pieter Botha;
tú vas allí y todos son blancos, y yo me digo:
"¿Dónde estoy en Holanda?"*
GUSTAVO
cantante, negro (1994)

La economía cubana se estancó a fines de los años ochenta, durante el llamado "período de rectificación" iniciado por el tercer congreso del Partido Comunista en 1986. Este programa desmanteló el pragmatismo que caracterizó el período 1971-1985, basado en una aplicación limitada de la economía de mercado, promovió la centralización en la toma de decisiones y revitalizó las movilizaciones de masa y el trabajo voluntario como formas de organización del trabajo. Esta era la situación cuando, tras el colapso de la Unión Soviética, la economía cubana entró en una severa depresión. Entre 1989 y 1993 el producto interno bruto disminuyó tanto como un 40%. Si en 1986 Fidel Castro y el Partido Comunista coincidían en que era necesario promover más igualdad racial en áreas en las que el cambio había sido

demasiado lento, a principios de la década del noventa era evidente que tales avances tendrían que hacerse con recursos sumamente escasos¹.

El problema, sin embargo, no es que no hubiera recursos disponibles para eliminar la desigualdad en áreas en las que los adelantos anteriores habían sido modestos. Los recursos escaseaban incluso para mantener los niveles anteriores de bienestar social. Es más, después de 1993 el gobierno cubano fue obligado a introducir varias medidas orientadas al mercado para fomentar la productividad y estimular la estancada economía de Cuba. Entre ellas, estaban la legalización del dólar norteamericano, diferentes formas de empleo por cuenta propia, la promoción de la inversión extranjera, y la "liberalización" de los mercados agrícolas. El programa produjo una modesta recuperación después de 1995, pero las autoridades cubanas reconocieron que el éxito había tenido cierto costo social. Las nuevas políticas económicas provocaron inevitablemente una creciente desigualdad y resentimiento en una población acostumbrada a vivir en un escenario social altamente igualitario. Como comentó un vicepresidente del Consejo de Estado cubano en 1993: "Esto creará diferencias entre las personas, mayores que las que tenemos ahora y mayores que las que estamos acostumbrados a tener desde la revolución... la desigualdad o privilegios que puedan crearse son realidades que nosotros debemos permitir". El mismo funcionario admitió en 1995 que algunas de las medidas adoptadas no coincidían "con las aspiraciones de igualdad" que habían regido en el país desde el triunfo revolucionario de 1959².

Aunque los privilegios y las desigualdades tenían que ser toleradas, las autoridades cubanas probablemente esperaban que la crisis no tuviera un impacto racial específico. Los niveles relativamente altos de igualdad y la integración racial efectiva que la sociedad cubana había logrado en los años ochenta, debían haber garantizado un impacto racialmente neutro de las fuerzas del mercado. Los individuos serían afectados según su posición social y su empleo, sin tener en cuenta la raza. Sin embargo, las evidencias disponibles indican que bajo el llamado período especial la desigualdad social y las tensiones sociales racialmente definidas aumentaron sustancialmente.

DEL PREJUICIO A LA DISCRIMACIÓN

A pesar de su posición anti-discriminatoria y de sus políticas sociales igualitarias, el gobierno revolucionario fracasó en la creación de una sociedad sin distinciones raciales, como había vislumbrado a principios de los años sesenta. El silencio oficial sobre la raza contribuyó a la supervivencia, reproducción, e incluso creación de ideologías racistas y estereotipos en una sociedad que, particularmente en los años sesenta, todavía estaba lejos de ser racialmente igualitaria. Lo que desapareció del discurso público encontró un terreno fértil en los espacios privados, donde la raza continuó influyendo

¹ Sobre la situación económica durante los períodos de "rectificación" y "especial", ver: C. Mesa-Lago, *Breve historia económica de la Cuba socialista*, Madrid: Alianza (1994) pp. 127-74.

² El primer discurso está citado en D. Farah, *Cuba Opts to Legalize the Dollar*, Washington Post (julio 25 1993). El segundo discurso en: *Con los que aman y fundan*, Correo de Cuba 46 (1995). En relación a las reformas económicas ver: C. Mesa-Lago, *Are Economic Reforms Propelling Cuba to the Market?*, Coral Gables: North-South Center (1994).

las relaciones sociales entre amigos, vecinos, compañeros de trabajo y miembros de la familia. Una multitud de chistes racistas, supuestamente inofensivos, reprodujeron imágenes tradicionales del negro como delincuente, sucio, perezoso, y genéticamente inferior. Las ideologías raciales tradicionales se reprodujeron dentro del seno familiar y se transmitieron en hogares multi-generacionales. Las investigaciones de la antropóloga Nadine Fernandez sobre las dificultades enfrentadas por las parejas interraciales en Cuba demuestra convincentemente cómo los estereotipos raciales tradicionales han limitado considerablemente las opciones de las jóvenes parejas³.

No obstante, la intensidad con que estas ideologías y prejuicios raciales han penetrado la sociedad cubana y la conciencia popular es en cierto modo sorprendente. El 75% de los encuestados en un estudio realizado en La Habana y Santiago en 1994 estuvo de acuerdo en que el prejuicio racial es común en la isla. Un estudio realizado por el Centro de Antropología en tres barrios habaneros en 1995 encontró que el 58% de los blancos consideró que los negros son menos inteligentes, el 69% afirmó que no tienen los mismos "valores" y "decencia" que los blancos, y el 68% se opuso a los matrimonios interraciales⁴. Para poner estas cifras en cierta perspectiva, en los Estados Unidos la proporción de blancos que declaró estar opuesto a los matrimonios interraciales era de hecho más baja a principios de los años ochenta (40%). Igualmente, la proporción de blancos que declaró no tener preferencia alguna acerca de la composición racial de su barrio era más baja en La Habana (38%) que en los Estados Unidos (42%)⁵. Datos similares compilados por Daniela Hernández en Santa Clara proporcionan un cuadro menos crítico (por ejemplo, el 96% de los individuos blancos declaró que los negros y blancos son igualmente inteligentes; el 65% se opone a los matrimonios interraciales), pero estos resultados corroboran lo que muchos sospechaban: que el prejuicio racial nunca desapareció en la Cuba post-revolucionaria.⁶

Esta ideología se presenta frecuentemente como un "rezago" o "remanente" del pasado que se supone que desaparecerá a su debido tiempo y cuyo impacto supuestamente se circunscribe a los individuos y su familia más inmediata. Tales representaciones son comunes en el discurso oficial, en trabajos periodísticos y en el imaginario popular. Por ejemplo, en 1986, el programa del PCC reconoció que "el proceso de eliminación" de "los prejuicios raciales" no había sido tan "acelerado" como inicialmente se

³ N. T. Fernandez, *The Color of Love: Young Interracial Couples in Cuba*. *Latin American Perspectives* 23:1 (winter 1996) pp. 99-117. Fernandez, N. T., *Race, Romance and Revolution: The Cultural Politics of Interracial Encounters in Cuba* (Tesis PhD de la Universidad de California, Berkeley 1996).

⁴ A. de la Fuente y L. Glasco, *Are Blacks Getting "Out of Control"? Racial Attitudes, Revolution, and Political Transition in Cuba*, *Toward a New Cuba? Legacies of a Revolution*, (Boulder: Lynn Rienner Publishers 1997) pp. 62-64. J. A. Alvarado, *Estereotipos y prejuicios raciales en tres barrios habaneros*, *América Negra* 15 (dic. 1998) pp. 89-115.

⁵ Los datos de EE. UU. están tomados de H. Schuman, Ch. Steeh y L. Bobo, *Racial Attitudes in America: Trends and Interpretations*. Cambridge: Harvard University Press 1985.

⁶ D. Hernández, *Raza y prejuicio racial en Santa Clara: un reporte de investigación*, *América Negra* 15 (dic. 1998) pp. 75-86.

vislumbró y planteó que tales creencias afectaban "la psique" de "un cierto número de personas". Un artículo publicado en la revista popular *Somos jóvenes* en 1990 se preguntaba si los cubanos estaban "completamente libres" de "la herencia ideológica" del racismo. Otro artículo periodístico afirmó en 1991 que era un error asumir que "los vestigios" de siglos de racismo y discriminación habían desaparecido totalmente bajo la revolución. Después de afirmar que todos los cubanos tenían iguales oportunidades, el autor admitió que "algunas veces" tales oportunidades chocaban con "un ambiente familiar inadecuado y otros factores subjetivos".⁷ En la medida en que han investigado este problema, la mayoría de los estudiosos cubanos comparten estas nociones.⁸

La caracterización de las ideologías racistas como una "herencia" que afecta sólo a los individuos sirve varios propósitos. Esta interpretación obviamente exonera al gobierno revolucionario y a la sociedad cubana contemporánea de cualquier responsabilidad en la creación de estereotipos y prejuicios raciales. Según el discurso dominante, estas ideas fueron creadas en el pasado –a veces tan remoto como durante los tiempos de la esclavitud. Si ellas *todavía* afectan algunas relaciones sociales (matrimonios interraciales, por ejemplo), es porque no ha transcurrido bastante tiempo. La consecuencia lógica de dicho análisis, por supuesto, es que las mismas desaparecerán en el futuro aún en ausencia de una acción social y política sistemática. Además, aunque se reconoce que alguna acción podría ser necesaria, la urgencia de este problema se diluye de algún modo por su misma naturaleza: las ideologías racistas tienen una incidencia social limitada, porque sólo afectan las relaciones privadas y familiares sobre las cuales el gobierno tiene poco control. Como en Brasil, los cubanos blancos culpan a cualquier cosa (la historia, la esclavitud) o a cualquiera (influencia extranjera) salvo a ellos mismos por el racismo y la discriminación.⁹

De hecho, las ideas tradicionales sobre la raza han encontrado condiciones propicias bajo la revolución para reproducirse y, quizás, incluso expandirse. Por ejemplo, la creencia de que los afrocubanos continúan siendo primitivos, perezosos y salvajes, sin tener en cuenta el avance educacional, es frecuentemente explicada en términos de su bajo "nivel cultural" –la misma noción utilizada por el gobierno revolucionario en los años sesenta y setenta para ridiculizar las religiones afrocubanas y otras formas de cultura popular. La identificación de la negritud social con la marginalidad, el crimen y la peligrosidad social ha contribuido a nutrir la idea –muy extendida en la población cubana– de que los negros están naturalmente predispuestos para cometer crímenes. El mismo éxito de la revolución en crear oportunidades iguales en la educación, el empleo y en otras áreas sociales, es ahora usado

⁷ A. Martínez Triay, *En el centenario de la abolición de la esclavitud*, El militante comunista (oct. 1986) pp. 14-23. M. Beatriz, *Amor: en blanco y negro*, *Somos jóvenes* (feb. 1990) pp. 2-9. E. Mosak, *Al tiempo hay que ayudarlo*, *Cuba internacional* 258 (jun. 1991), pp. 34-36.

⁸ J. A. Alvarado, *Relaciones raciales en Cuba. Notas de investigación*, *Temas* 7 (jul.-sept. 1996) pp. 37-43. J. Guancho, *Etnicidad y racialidad en la Cuba actual*, *América Negra* 15 (dic. 1998) pp. 51-57. Caño, *Relaciones raciales*, pp. 58-65. Ver también los testimonios de académicos cubanos en: P. J. Gutiérrez, *Razas: diferentes pero iguales*, *Bohemia* 89:2 (1997), pp. 8-13.

⁹ G. R. Andrews, *Blacks and Whites in São Paulo, Brazil 1888-1988*, Madison: The University of Wisconsin Press (1991), p.168.

para demostrar la inferioridad ineludible de los negros. Un médico blanco de 40 años de edad entrevistado por Duharte y Santos lo explica de forma insuperable: "Yo tengo una teoría que tal vez pueda ser considerada fascista, pero para mí los negros son inferiores a los blancos en cuanto a coeficiente de inteligencia, y uno de los argumentos en los que me apoyo para sustentar esta teoría es en el hecho de que en Cuba, donde hace ya 35 años los negros gozan de las mismas oportunidades que los blancos para estudiar y superarse, no se han visto resultados que evidencien que estos puedan igualarse a los blancos... ¿Cómo no pensar también que esa herencia genética repercute a nivel neurológico y los hace distintos, es decir, inferiores?" Otro profesional masculino blanco, de 50 años de edad, coincide con esta apreciación: "A los negros les quitamos los grilletos y los soltamos en el potrero. Ahora, 35 años después, están peores, más mal educados; en vez de aprovechar para superarse, siguen siendo marginales y delincuentes".¹⁰

Ignorando los adelantos hechos por los afrocubanos en casi todos los frentes y evitando un acercamiento crítico a la cuestión racial, los medios de comunicación patrocinados por el estado han contribuido también a la persistencia de algunas de estas imágenes racistas. Para comenzar, los actores negros están perceptiblemente ausentes de la televisión y son frecuentemente relegados a papeles estereotipados. "Cuando yo trabajaba en la televisión", afirma una escritora negra, "una vez le dije al director nacional que los negros en la TV estábamos liquidados porque la TV no reflejaba la realidad de los negros. Si los programas eran de época [referidos al pasado], los negros aparecían como domésticos o santeros, y no era así: había una clase de profesionales negros... Tampoco hoy se reflejan los profesionales negros en la TV, los creados por la revolución. Siempre al negro lo ponen como marginal... Yo escribía un libreto con un personaje negro y me lo cambiaban y ponían un blanco". Su experiencia no es de ninguna manera única. Cuando la dramaturga y escritora de televisión Maité Vera intentó poner negros en papeles principales en algunos de sus programas, ella fue criticada por promover "el racismo inverso". "Durante muchos años", explicó Vera en una entrevista con *Cuba Update* en 1991, "nuestros creadores... han actuado como si ellos fueran ciegos a... esta población multicolor que no estaba tan mezclada antes".¹¹

Lo mismo ocurre con las películas. Los actores afrocubanos han asumido papeles principales en películas que tratan sobre la esclavitud, como *El otro Francisco* (1974) y *Rancheador* (1977) de Sergio Giral o en *La última cena* (1976), la aclamada película de Tomás Gutiérrez Alea. Gutiérrez Alea usó un elenco totalmente negro en una película anterior –*Cumbite* (1964)– pero la historia tiene lugar en Haití, no en Cuba. Los negros y mulatos figuran de forma prominente en *De cierta manera* (1974) de Sara Gómez, pero la película trata sobre cuestiones de marginalidad, ñañiguismo y falta de disciplina social. Por el contrario, los temas de discriminación y prejuicio raciales sólo se han tratado de forma ocasional, como en los conflictos que

¹⁰ R. Duharte y E. Santos, *El fantasma de la esclavitud: prejuicios raciales en Cuba y América Latina*, Bonn: Pahl-Rugenstein (1997), pp. 118-119, 99.

¹¹ R. Duharte y E. Santos, *El fantasma de la esclavitud: prejuicios raciales en Cuba y América Latina*, Bonn: Pahl-Rugenstein (1997), pp. 132-33. E. Mosak, *White Mirrors: Film and Television Workers Talk About Racial Representation*, *Cuba Update* (nov. 1991), pp. 28-30.

rodean a la joven pareja interracial que encabeza el elenco en *Plaff* (1988), de Juan Carlos Tabío.

Así como los prejuicios y estereotipos raciales son conceptualizados como una herencia histórica, la ausencia de afro cubanos en los medios de comunicación se ha explicado en términos que evaden la responsabilidad directa por la persistencia de prácticas racistas. Los argumentos van desde la afirmación de que estas son reacciones "inconscientes" hasta cuestiones técnicas, o problemas de estética. En el primer caso, se dice que los directores y productores no incluyen negros porque tienden a interpretar la realidad a través de sus propios ojos –aunque esto ignora el hecho de por qué hay tan pocos directores afro cubanos. Otros afirman que problemas técnicos como "la absorción de la luz" impide a las personas de piel oscura participar plenamente en las películas o en la televisión. Finalmente, algunos trabajadores blancos de la televisión explican que los guionistas no incluyen negros porque ellos subordinan sus preferencias a las del público, que no aceptaría negros en papeles fuera de los estereotípicos. Comentando estas afirmaciones, una escritora negra de la televisión respondió: "no creo que haya problemas técnicos con la iluminación del negro, ni pocos actores negros, creo que hay prejuicios raciales en las mentes de los directores que son los que deciden".¹²

Estas estrategias de silencio y evasión encuentran en el humor popular un complemento ideal. Los visitantes a la isla a menudo se muestran confundidos por el hecho de que, a pesar de que la mayoría de los cubanos niegan con gran firmeza que ellos sean racistas, dicen con bastante libertad bromas racistas y aforismos despectivos. Supuestamente inofensivos, estos chistes constantemente reproducen la imagen de que los negros son apestosos, sucios, perezosos y criminales. Como es el caso con el gobierno y sus políticas en general –que son desde luego un tema tabú en el debate público– estos chistes expresan sentimientos sociales y ambigüedades que no encuentran espacio en escenarios sociales más formales. El humor popular expresa de maneras socialmente aceptables lo que de otra forma está prohibido o es tabú.¹³

La ideología del racismo no se creó bajo el período especial, pero ha adquirido visibilidad y creciente aceptación social durante los años noventa. De hecho, a pesar de su fracaso en la eliminación del prejuicio racial, el impacto de la propaganda gubernamental, que desde los años sesenta insistió en que todos los cubanos son iguales y merecen igual acceso a todos los sectores de la vida nacional, no debe ser subestimado. Esta campaña creó un ideal de igualitarismo que fue compartido por inmensos sectores de la población. No obstante sus complejidades y contradicciones, el ambiente social post-revolucionario era decididamente anti-discriminatorio. El discurso público igualó el racismo con el pasado de capitalismo y de explotación –un rasgo de la élite antinacional, pro-americana, y blanca que había sido

¹² Este análisis descansa en los testimonios de algunos trabajadores de la TV compilados por R. Duharte y E. Santos, *El fantasma de la esclavitud: prejuicios raciales en Cuba y América Latina*, Bonn: Pahl-Rugenstein (1997), pp. 132-35; y en E. Mosak, *White Mirrors: Film and Television Workers Talk About Racial Representation*, Cuba Update (nov. 1991), pp. 28-30.

¹³ Para un análisis de los chistes raciales en la isla, ver: Fernandez, N. T., *Race, Romance and Revolution: The Cultural Politics of Interracial Encounters in Cuba* (Tesis PhD de la Universidad de California, Berkeley 1996), pp. 152-59.

desplazada del poder. Ser racista era ser contrarrevolucionario. Los revolucionarios verdaderos no debían ser racistas, al menos en público.

La asociación entre revolución y fraternidad e igualdad racial es una espada de doble filo, sin embargo. La inaceptabilidad del racismo es vinculada de esta forma a la legitimidad, popularidad y apoyo de "la revolución" – representada por el gobierno. Pero legitimidad, apoyo y popularidad es, junto a los recursos económicos, precisamente lo que más ha perdido el gobierno en los años noventa. El desgaste y la profunda crisis de legitimidad del sistema político actual crea así nuevos espacios para que las ideas y prácticas racistas puedan operar y florecer. Lo que solía ser un imposible social y político, restringido en gran medida a los espacios privados, es crecientemente aceptable y público. Uno de los informantes citados antes menciona cómo el gerente de una de las compañías de turismo había declarado "en público" que él no contrataba afrocubanos. Estas ideas, para usar la gráfica expresión de uno de mis colaboradores en la isla, ya no están confinadas a "las cabezas de las personas". Como muestra el ejemplo del sector turístico, las mismas se expresan en prácticas concretas que son de naturaleza discriminatoria. El decreciente control estatal sobre la contratación y promoción del personal en el sector privado crea oportunidades adicionales para que estas prácticas discriminatorias operen libremente. Es más, las empresas gubernamentales están ellas mismas reproduciendo estas prácticas, al menos en los sectores más codiciados de la economía.

No es para nada sorprendente que los afrocubanos hayan resistido activamente el desplazamiento de las actividades económicas más lucrativas a través de su participación en la economía informal, que es frecuentemente ilegal. Estas actividades van desde la prostitución hasta el tráfico en el mercado negro. Existe consenso que una proporción grande de las llamadas *jineteras* (prostitutas) son negras o mulatas. Tampoco esto es sorprendente. La participación negra en la prostitución no sólo se explica por su posición desventajosa en la coyuntura actual, sino también por las propias nociones racializadas de sexualidad y de placer de los turistas. Según estas nociones, la sexualidad negra es más atractiva precisamente debido a la inferioridad racial de las mujeres negras y al "primitivismo" de sus instintos sexuales, que las hacen objetos sexuales perfectos. Sin embargo, estas mismas imágenes que asocian la negritud con una sexualidad comercial incontrolable, sirven para identificar como "negras" a mujeres que en situaciones sociales diferentes no serían consideradas afrocubanas. Como señala la antropóloga Nadine Fernandez, la descripción de ciertas actividades como "turismo sexual" es mediada por nociones de raza, clase y sexo. De hecho, un estudio de 1996 de la sección cubana de FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales) afirmó que las mayorías de las *jineteras* son "mestizas", las cuales podrían ser consideradas blancas en otros escenarios. La prostitución se ha vuelto un elemento en la definición de la negritud social.¹⁴

En cualquier caso, las agencias turísticas cubanas se están beneficiando de estas imágenes de sexualidad tropical incontrolada. Ellas frecuentemente

¹⁴ Fernandez, *Back to the Future? Women and Tourism in Cuba*, presentado en la reunión de la Asociación Americana de Antropología, Washington DC, nov. 19-23 1997; Elena Díaz, Esperanza Fernández y Tania Caram, *Turismo y prostitución en Cuba*, inédito, Habana, FLACSO, 1996.

anuncian a la isla como un paraíso de indulgencia sexual y promiscuidad. "Cuba: fuego y pasión de sabor caribeño", expresa un anuncio del hotel Sol Palmeras en Varadero. "Esta isla merece amor", proclama Cubatur. Como argumenta Julia O'Connell Davidson, una socióloga en la Universidad de Leicester que ha realizado investigaciones de campo en el tema del turismo sexual en la isla, para los turistas blancos racialmente conscientes, Cuba es el paraíso "en el sentido de que allí su racismo, en vez de ser desafiado, es implícita y explícitamente confirmado. Ellos encuentran un gran número de mujeres negras que realmente *están* sexualmente disponibles y, mejor aun para el racista blanco, la gente le dice que estas mujeres negras están sexualmente disponibles porque ellas son muy *calientes*". La propia existencia de estas jineteras negras es entonces usada para confirmar las supuestas deficiencias morales de las mujeres negras y mulatas, racializando aun más la crisis que afecta a la sociedad cubana.¹⁵ Como un visitante a la isla explicó en 1996, cuando las mujeres de los sectores sociales más elevados establecen relaciones con extranjeros, o cuando los artistas e intelectuales buscan agresivamente mezclarse con los extranjeros con la esperanza de conseguir becas u ofertas de trabajo, estas actividades no son socialmente condenadas. "Son las mujeres pobres de color las que son criticadas. Y el hecho de que las jineteras de color ahora se estén casando con los europeos en una proporción extraordinariamente alta, las hace objeto de envidia en un país donde muchas personas están buscando desesperadamente cualquier medio posible para emigrar."¹⁶

Otras estrategias de adaptación y resistencia son igualmente racializadas. Por ejemplo, la migración de las personas de las provincias orientales a La Habana frecuentemente se ha interpretado como un asalto negro a la ciudad. "Estos negros orientales están en todas partes", exclamó un profesional blanco refiriéndose a los "palestinos", como esos inmigrantes son denominados en La Habana.¹⁷ De hecho, las migraciones internas reflejan el desarrollo desigual de la economía del dólar en las diferentes regiones del país. La distribución regional de las tiendas en divisas puede usarse como un indicador general de este fenómeno. Hasta 1993, las tiendas en divisas se concentraban en áreas turísticas: el acceso a ellas era ilegal para los cubanos. Con la legalización del dólar, las tiendas y los servicios que operan en moneda fuerte se han creado también en áreas no turísticas, siguiendo la disponibilidad de dólares en la población en general. A principios de 1996, el 40% de estos comercios se localizaba en La Habana. En cambio, sólo el 10% de estas tiendas estaba en las provincias orientales de Granma, Santiago de Cuba y Guantánamo.¹⁸ Como es de esperar, la mayor parte de los inmigrantes procedía de estas áreas –un flujo migratorio similar a los de Cuba pre-

¹⁵ J. O'Connell Davidson, *Sex Tourism in Cuba*, *Race & Class* 38:1 (1996), pp. 39-48; Davidson y J. Sanchez Taylor, *Child Prostitution and Sex Tourism: Cuba*, Bangkok: ECPAT (1996), pp. 24-25.

¹⁶ C. Fusco, *Hustling for Dollars*, Ms. (sep.-oct. 1996), pp. 62-70.

¹⁷ Entrevista personal en La Habana. El informante es un hombre blanco, profesional, de 39 años de edad, ago. 1998.

¹⁸ P. Alfonso, *Torrente de dólares del exilio a Cuba*, *El Nuevo Herald*, ene. 9 1996.

revolucionaria. Se estima que 50 000 personas se movieron a La Habana sólo en 1996, y que en el primer semestre de 1997, 92 000 personas intentaron legalizar su estatus en la ciudad. El gobierno reaccionó prohibiendo toda la inmigración a La Habana en la primavera de 1997, imponiendo multas tanto a los inmigrantes como a los propietarios de viviendas que los hospedaban, y exigiendo que regresaran de inmediato a sus lugares de origen. Un oficial del departamento de Estados Unidos del Ministerio de Relaciones Exteriores explicó: "Nosotros teníamos personas viviendo en condiciones inhumanas en La Habana, sin trabajo. Fuimos a ver a estas personas y les dijimos, por ejemplo: *Señor, usted es de Guantánamo. Usted ha dejado una casa y su trabajo en Guantánamo. Usted necesita continuar su vida en Guantánamo. Usted no puede vivir en condiciones inhumanas aquí en una casa construida con deshechos*". El que la ley haya generado deportaciones masivas queda abierto a la investigación futura. Los testimonios son contradictorios. Los funcionarios cubanos afirman que "nadie" ha sido forzado a regresar, pero otras fuentes afirman que cientos, incluso miles de personas han sido expulsados de la capital y que la orden de deportación ha sido implementada violentamente.¹⁹

La presencia de estos inmigrantes negros en La Habana fue vinculada al incremento de la violencia y de la delincuencia, y este incremento –cuya existencia las autoridades reconocen– fue explicado en términos raciales. "Mira, todos tenemos problemas", declara un profesional blanco en referencia a los inmigrantes, "pero mientras yo intento resolverlos a través del trabajo o de otras maneras legales, lo que el negro hace es recurrir al robo". Según una profesional blanca, esta visión era incluso compartida por las autoridades gubernamentales: "estaban ocurriendo muchos robos y ellos fueron acusados. Fidel los ofendió diciendo algo así como que *La Habana Vieja está llena de delincuentes orientales*".²⁰

Así, la crisis de los años noventa ha resultado en tensiones sociales y raciales crecientes. Usando nociones racialmente definidas, como la "buena presencia" y el "nivel cultural", a los afrocubanos les han negado oportunidades en algunos de los sectores más lucrativos de la economía, particularmente en el turismo. Como ocurre con frecuencia, la intensidad de los prejuicios raciales está directamente relacionada con cuán deseable es el trabajo. Las estrategias de adaptación de los afrocubanos, que frecuentemente suponen la participación en actividades ilegales como la prostitución, el mercado negro, o simplemente el robo, son a su vez utilizadas para demostrar su supuesta inferioridad congénita. Tal inferioridad se demuestra también, dicen los sostenedores de este argumento, por el hecho de que después de cuatro décadas de socialismo, los afrocubanos constituyen la mayor parte de los llamados delincuentes y marginales. Dadas estas percepciones, no es sorprendente que los negros sean detenidos con frecuencia por la policía, como afirma un periodista.²¹ Esa es la tragedia del

¹⁹ G. Howe, *Cuba: Regulating Revolution*, Z Magazine (abr. 1998), pp. 32-38.

²⁰ Para el primer testimonio ver la nota 15; el segundo testimonio es citado en G. Howe, *Cuba: Regulating Revolution*, Z Magazine (abr. 1998), pp. 37.

²¹ Esta afirmación, que se oye frecuentemente en Cuba, es realizada por el periodista independiente Manuel Vázquez Portal: *In Cuba: It's a Crime to be Black*, Miami Herald (dic. 1 1998).

racismo: es una profecía que necesariamente se realiza: se le niegan oportunidades a un grupo social determinado por sus supuestas insuficiencias y vicios. La falta de oportunidades, a su vez, crea las mismas insuficiencias y vicios que se alegaron inicialmente para justificar la exclusión.

[Alejandro de la Fuente *Del prejuicio a la discriminación*](#)

[sumario](#)

Contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

Inéditos

MICROCUEENTOS

Adriana Normand

Textos del libro *Photomatum*

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

Punto de cocción

El Supremo tiene dedos gruesos y bigotes de cucaracha. Como lleva sesenta años en el poder le han sugerido que implemente un Doble. Nada indica que vaya a morir pronto, pero es necesario que en ocasiones descanse; a veces pasa la noche en vela y luego inaugura hasta tres centros benéficos, con el inconveniente de repetir el mismo discurso, aunque no es menos cierto que es todo un maestro en el arte de la improvisación mínima.

Esta vez accede a la sugerencia de la Cámara y decide escoger uno entre otros mil aspirantes. En la que puede considerarse la más hermética de sus cofradías, pondera la calidad del elegido, mas sin menospreciar al resto, pues cualquiera podría ser el Doble: acumulan méritos suficientes y se parecen como un huevo a otro.

Por fin, el Doble hace su primera aparición pública: se trata de un antiguo convento que han reconstruido, y pronuncia un extenso discurso que involucra a las Hermanitas de la Caridad. El pueblo no se da por enterado: aclama, y un cómputo final indica que no se produjo un aplauso más ni menos. El Supremo –que ha seguido el doblaje por la Tele- lo considera genial y se muestra emocionado.

Ahora el Doble debe comparecer ante su despacho. Pero ocurre algo imprevisto: en contra de su costumbre, y tras una cortinita de tafetán, el Supremo le prodiga un efusivo abrazo. Se trata de un

abrazo literalmente cálido, al punto que no pueden separarse y comienzan a arder ante el estupor general. Sí, los bigotes de cucaracha se inflaman y los gruesos dedos crepitan, mientras la cortina de tafetán flamea y larga pedazos.

Por supuesto, el único culpable ha sido el Supremo, al burlar el guión establecido y despreciar la acordada distancia. Como no hay tiempo que perder la Cámara activa otro Doble y libra al pueblo tanto del trauma de la noticia como de largas jornadas de duelo.

En lo adelante, ninguno de los miembros de la Cámara cometerá el mismo error. Además de que no se toman semejantes libertades, no despiden la misma energía calórica. Forman una especie de séquito tibio y desemejante decidido a mantener su estatus. No por gusto cuentan con una reserva de 999 aspirantes que, sin duda, manejarán con debida prudencia.

Audiencia pública

Tras haber servido por más de veinticinco años en el Juzgado Municipal y dictar sentencia en miles de casos, la jueza principal de C. tomó justicia por sus propias manos. Presidía la vista en la cual una campesina acusaba al bodeguero por la mala calidad de los huevos que ofertaba, cuando se levantó súbitamente y la emprendió a puntapiés contra el acusado dejándolo, según parece, en muy malas condiciones. Aquella que había juzgado con rigor e imparcialidad a homicidas, violadores y ladrones incapaces de refrenar sus malsanos impulsos, confesó que no había podido contenerse de patear a aquel hombre ya que había odiado siempre, desde pequeña, los huevos podridos, que la sola mención de huevos podridos había desatado sus recuerdos y un olor tan nauseabundo que no encontró más salida que atacar al acusado. Mientras se repone de fracturas múltiples en la pierna derecha, la jueza principal de C. está llamada a comparecer ante la justicia, esta vez como acusada.

Acusación

El señor J. hizo una denuncia contra el Ministerio de Salud Pública, institución a la que acusa de ser la responsable de la muerte de su esposa. Según él, no existe otro culpable, ya que su esposa murió por negligencia del Ministerio de Salud Pública, y no por decisión propia, como quieren dar a entender las autoridades. La señora J. falleció hace dos meses tras haber ingerido por equivocación una cucharada de veneno. Su marido defiende la tesis de que si no fuera porque el sabor de las medicinas que fabrica el Ministerio de Salud Pública es siempre desagradable, su esposa se habría percatado de su error al tomar el veneno. La señora J., que llevaba quince años tomando remedios para un mal intestinal, siempre se había quejado de lo mismo: el mal sabor de estos.

Avaricia

El señor Z., fervoroso miembro del partido conservador, ha presentado una queja al Ministerio de Correos. En ella califica a su cartero de avaro y codicioso, y solicita que por ello sea debidamente castigado. Según cuenta el señor Z., en ocasión de aproximarse las fiestas navideñas y de fin de año, decidió hacer un regalo a su repartidor de cartas, para lo cual separó una cantidad x de dinero, la guardó en un sobre color chocolate, y la entregó personalmente al beneficiado. Al parecer, el citado cartero hubo de rechazarlo, no sin antes mirar el contenido del sobre con una expresión de entre asco e indignación, para luego trepar a su vieja bicicleta y comentar que nunca había pensado en ser mendigo. El señor Z. espera la justa respuesta a su reclamo y como prueba del incidente conserva aún el sobre chocolate y la moneda de veinte centavos.

Vendetta

El cartero 117, aquel que fuera denunciado al Ministerio de Correos por el señor Z., y cuyo castigo ha consistido en doblar su jornada por la mitad del salario, ha decidido tomar venganza. Para ello invade cada noche el jardín de su delator y hace pequeñas travesuras. Una madrugada decapitó todas las vicarias blancas y dejó con sólo dos pétalos a las moradas, otra vez pintó de rojo sangre cada una de las blancas azucenas, y anteanoche hizo un bello dibujo en el campo de girasoles, luego de ver un instructivo documental acerca de los círculos de los sembrados. Al parecer el señor Z. se halla muy desconcertado por semejantes cambios, tanto que no se atreve a asomarse a la ventana. El cartero en cambio se encuentra bastante feliz.

Antropológica

Aún cuando sólo los separa una loma, los vecinos de Ladera Este y los Ladera Oeste nunca se han visto. No es poca cosa. Nadie, ni los mejores antropólogos han podido entender el motivo de tal incomunicación. Y no es que no se hayan visto, sino que nada saben los unos de los otros, ni siquiera que existen. Mientras los de Ladera Este calzan botas de goma (hasta el muslo) y gruñen, los del extremo más occidental de la loma andan descalzos y no emiten ruido alguno: son perros mudos.

Control biológico

El país padece de un vertiginoso envejecimiento poblacional y el Supremo comienza a dar signos de preocupación. Hasta hace muy poco semejante asunto parecía no preocuparle demasiado, sólo que, recientemente, en uno de sus discursos, se percató de lo envejecido de su público.

Al comienzo de su mandato, sus seguidores eran muy jóvenes, tanto como él mismo, pero poco a poco y con el transcurso de las décadas, se han ido gastando. Ya no aplauden enardecidos, ni gritan apabullantes consignas, su ajada salud no se los permite. Algunos dejan escapar aplausillos ahogados y cortos, otros asienten con un rostro tierno de expresión bovina, y no pocos, de tanto cansancio se dan a cabecear hasta quedar dormidos.

El Supremo ha hecho citar a sus ministros y consejeros a fin de encontrar una solución a tal desastre. Quiere llenar de juventud sus predios, inundar de juventud la calle, intoxicar de juventud el ambiente, pero resulta difícil. En el país escasean los jóvenes.

Durante mucho tiempo el gobierno promovió el aborto y numerosos métodos anticonceptivos, los hombres y mujeres debían dedicarse al trabajo, a las labores agrícolas, a promover las doctrinas del Supremo, y los hijos demandan mucho tiempo y energía.

Los pocos niños que evadían semejante control eran internados tempranamente en escuelas periféricas, de donde emergían profesionales y dispuestos a cumplir con el plan del gobierno que exigía que todo recién graduado debía retribuir con un Servicio a la Patria, dando su trabajo desinteresado a países pobres del Continente durante no menos de diez años. Los que regresaban al cabo de ese tiempo, eran generalmente reenviados a otros parajes del mundo donde se requerían sus esfuerzos.

La situación es verdaderamente preocupante, piensan los viejos ministros y viejos consejeros del Supremo. No se puede regresar a los jóvenes exportados, y es imposible rejuvenecer a los ancianos. Sin embargo, el Supremo ha tenido una idea magnífica.

A partir de este momento el gobierno promoverá un nuevo programa para suplir la carencia de jóvenes. Todos los centros educacionales del país serán acondicionados para recibir una considerable importación de juventud proveniente de los países pobres de la región, quienes estudiarán de forma gratuita, durante al menos cinco años. A cambio de esta gran generosidad sólo se les exigirá que asistan a los discursos del Supremo.

Control biológico II

Con el objetivo de contrarrestar el precipitado envejecimiento poblacional del que es víctima nuestro país y teniendo en cuenta la pronta respuesta de nuestro pueblo a las demandas de nuestra dirección política, la Junta de Ministros y el Consejo de Gobierno de la República ha llegado al siguiente acuerdo:

Todo ciudadano que sobrepase los setenta y cinco años de edad deberá

presentarse sin dilación ante las autoridades locales que le correspondan para recibir instrucciones a fin de garantizar el nuevo Plan de Acción. En caso de no poder desplazarse por problemas de salud u otras razones de peso deberá notificarlo debidamente.

Este Plan asegurará una solución expedita al problema antes planteado y consiste en brindar al anciano las diversas opciones existentes para que ponga fin a su vida de manera voluntaria. Este acto deberá ser supervisado en aras de certificar su debido cumplimiento. En aquellos casos en que exista resistencia, las autoridades competentes se reservan el derecho de escoger la vía mortuoria.

Nuestro Pueblo podrá hacer valer su apoyo incondicional a este acuerdo tomado por la Dirección del país el día de mañana a las ocho y treinta ante meridiano, en populosa concentración en la Plaza Nacional.

[Adriana Normand Microcuentos](#)

[sumario](#)

Contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

Cacharro(s) Expediente 4

[sumario](#)

Inéditos

tres poemas damián viñuela

damián viñuela. La Habana, 1966. Poeta. Reside en La Habana.

del libro inédito Delirium o cosas

contestación desde la realidad

Nunca quise te perforaras el estómago
girando como un sacacorchos muy frío

Ya he pensado en la moribundia de mi
propio rostro, en cuanto puede agradarme
el paisaje en Mozambique

Pero la realidad, querida
duele:
pálida tierra que
tuerce o
sombra arqueada de
rata
que asciende en la historia

Al igual que a ti
me fascina Dostoievski
Dostoievski en tu mecanismo de deseo
en el sólido sentido de la nuca que
presiona: ¡ay!

la Isla misma y
partir
huir en puntillitas del
Das Kapital

Como me gustaría decir:
"Ella me ama a-pesar-de...."
pero
"no puedo expresar con el lenguaje
lo que se refleja en el lenguaje"
-wittgenstein-

Tuve un círculo que me ahogaba
una voz de invierno y
tuve miedo, mucho miedo de sanear la economía
en un imaginario de tu sexo

"¿Sabes lo que es un soñador de San Petersburgo?"
¿Sabes lo que es un soñador de la Habana?
¿Acaso un raznochintsi?

Michael Palmer dijo:
"Los escritores no bailan en esta
isla"
sin embargo
Michael Palmer nombró al
poema: SOL

Aquí puede haber toda una paradoja
del lenguaje
(SOL-DIOS ¿dónde estás?)
Aquí puede haber un límite
entre el amor y la política
Aquí la gente anda medio lela
Cada cual con su sacacorchos
a cuesta
Cada cual en su cháchara de muerte
Cada cual roto
casi insolencia
Pero nadie, nadie huye
a Mozambique
ni siquiera mi Parasha.

del libro inédito La isla en dólar

el hijo del guardabosques

(para Armando Añel)

Cuando
el
poeta

**Vladimir Maiacovsky
optó por el
suicidio y
pum-púm!
se voló la tapa de los sesos
porque no encontró o
prefirió una amonestación pública
en otras circunstancias
su cuerpo a la deriva y
ya-está-bueno-ya-de-tanta-mezquindad
el Soviet de Moscú sentenció:**

**«Condenamos este acto insensato e imperdonable. Fue una muerte
estúpida y cobarde. No podemos sino protestar de la manera más vigorosa
contra su partida de la vida, contra su final incongruente.»**

**Tampoco creas que todo se resuelve
con unos scotsh**

a la roca

Que

unos

insípidos

scotsh

a la roca

puedan degollar

la garganta del que grita

del que aúlla

en el crudo invierno de Moscú y....

«¡Mamá!

Dile a mis hermanas, Liuda y Olia,

Que no hay salida.»

¿Bajo qué dolor de escritura en el vacío?

**¿Bajo qué cuerpo agonizante, qué bandera,
el peso de la muerta embruja?**

Ah,

mi querido Vladimir

la vi venir

desde un Cielo todavía húmedo

iridiscente, hasta el fondo del pantano

la muerte aun es el suicidio

Por otra parte

decía Lomonósov

«nada ocurre sin razón suficiente»

y más que razón

dolorcillo en el alma

simulación de cadáver/ sangre,

derramada hacia la huida

¿Recuerdas?

Cuando la arritmia del rezo llegó a tu oído

**y tú construías versos (no sencillos)
en los cafés de San Petersburgo, New York y
hasta en la habana**

¿Recuerdas?

**Cuando el crepús(culo) invadió los sueños
y sobre los sueños, sombras de delirium
¿Recuerdas?**

**Acaso tu epigrama
«Una bala para el resto
Para algunos un cuchillo
¿Pero, y yo?
¿Y cuándo?»**

**Cuando
el
poeta
Vladimir Maiacovsky
optó por el
suicidio y
pum-púm!
se voló la tapa de los sesos
entonces nunca imaginó
que en esos raptos de continuidad
también los Soviets
–¿icataplún!?**

sin táctica de guerra

**Osip Mandelstam murió con la satisfacción de
cantarle las cuarenta a Stalin
(a esto lo llamaríamos
matar dos pájaros de un tiro)**

**Observemos entonces que
Mandelstam mata de cierta forma
metafísica
el golpe mágico de la tinta a la
ilusión política
el párpado
hurgando su táctica de guerra sin-
táctica contra
ese aspecto supra-alemán y
cortés de matar que tiene el
ka-ma-ra-da Stalin cuando
dando puñetazos en su cerebritito
cucrykcucrykcucryk
(literalmente muerto)
mata la vaca que escapa**

la vaca muuuuuuu
el muuuuuuu de la carne podrida
(vaquitas de Voronezh o Crimea) aunque
esa lenta muerte
la del pescuezo al simulacro
no establezca diferencias y
tomando medidas policiales al
ras-tre-ar rateramente
hasta el fondo
no
encuentre
nada

Este paradójico juego con la
muerte
el de Mandelstam
al sentir
un goce de dolor entre
el subconsciente
(historia antigua) y
una escritura *antiapparatchik*
la cual
el generalísimo Stalin comprendió
muy a tiempo y
al matar la vaca que
escapa ideológicamente en lo
oscuro pensó:
"cadáveres de vacas
= a
cadáveres *syphiliticus*"
así fue que
en los campus
a lo militar
unodos/ unodos
el éxodo luctuoso despertó
un interés poshistórico entre los
apparatchik y
un interés abstracto entre las
vacas que
al ordeñarlas en cubitos esmaltados
mueven sus rabos con
estilo lumpemproletario como
dijera el *kommunistische*
Marx y
ya no habrá remedio más que la
muerte
cosa esta que

el excelentísimo señor Stalin intuyó y
al convertirse en
ilustre asesino de vacas se

**convertía a su vez en
ilustre salvador de "conceptos" que
con el tiempo fueron a
estancarse
en los retretes.**

[damián viñuela tres poemas](#)

[sumario](#)

Contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

La importancia de publicar
en chino a Kundera
Pia McHabana †

Pia McHabana (La Habana, 1959-2004). Resistía en La Habana.

Milan Kundera ha muerto. Lo infartó una errata. Técnicamente, una errata repetida 250 000 veces en el único ideograma en portada de *La insoportable levedad del ser* (edición china). El viejo Milanku cayó de cara contra su computadora y, varios días después, los peritos aún no hallaban nada incriminatorio en la página www.KubicheLiteraria.gov, la que se encontró abierta en pantalla. En consecuencia, para evitar lo que sería su *crack* económico, la Editorial Traducciones-Shanghai decidió incluir junto al libro una brevísima Fe de Erratas con el ideograma correcto, evitando así confusiones debido al falso título ya impreso en portada: *El insoportable vuelo de la jiribilla*.

Ahora, en el Salón Ovoide del Instituto de Literatura Nacional de este islote antípoda a la Gran Muralla China, en el santasanctórum donde sesiona el Consejo de Asesores/Censores de la Editorial de Traducciones Kubiches, se maneja la importancia de publicar por fin al cadáver checo. Al parecer, han bajado instrucciones precisas desde el Puesto de Mando del Instituto de Amistad con los Pueblos de Asia, por lo que ya sólo se trata de elegir cuál huesito duro exhumar para salir del apuro ante un público kundéricamente aún virgen: lectores impúberes, infantiloides.

Hum. "*La broma*", propone la Asesora 1. "Nada de bromas", lo corta el Censor 5, "estamos en un momento muy grave para la Literatura Nacional". "*La lentitud*", propone el Asesor 2. "Esta tarea emergente es cuestión de patria-o-muerte, y cualquier lentitud pudiera traducirse en traición", lo corta la Censora 4, "¿no han oído eso de

traduttore/traditore?" "*La ignorancia*", propone el Asesor 3. "¿En medio de una cruzada por la Masificación de la Cultura?", lo corta la Censora 3, "¿será usted otro imbécil pro-globalización neoliberal?" "*La inmortalidad*", propone el Asesor 4. "¡En este islote hay una sola inmortalidad posible, cojones!", lo corta el Censor 2. Hum. Entonces me hice escuchar yo.

"*La insoportable levedad del ser*", propuse como Asesora 5. Todos prorrumpieron en aplausos de aprobación, salvo yo, que enseguida tuve que hacerme escuchar otra vez: "Pero en su versión china de *El insoportable vuelo de la jiribilla*", me corté como Censora 1. Y todavía abundé: "Se trata de crear nuestra Gran Muralla Patria: basta con que el Ministerio de Analfabetización prohíba los cursos de chino por la TV, incluso en ese caserío granmense llamado Jó". Esta vez los aplausos fueron acompañados de una cerrada OVACIÓN. En mayúsculas, tal como aparece en los periódicos locales.

Se levanta por fin la sesión del Consejo de Asesores/Censores de la Editorial de Traducciones Kubiches. Antes de abandonar el Salón Ovoide, alguien, que pidió no ser identificado, deslizó en mi portafolio tres entrevistas al ex-escritor recién infartado por errata. La primera en 1980, con **Philip Roth**. La segunda en 1985, con **Olga Carlisle**. Y la tercera en 1989, con **Lois Oppenheim**. Ah, qué nostalgia por aquellos fríobélicos años 80's: una década-*thriller* con coda de *happy-end*. "Cositas viejas que me topo, como un topo sin *topos*, entre los papeles que en mi oficina usamos para el toilet", sonrió picarón(a). Y entonces, en un susurro, haciendo alusión a otro de mis heterónimos locales, me sugirió: "A lo mejor va y te sirve para tu cacharrito de nuevo año. Jejejí, jijijó..."

Y, en efecto, sí: todavía en enero/febrero de 2004 semejante trío de K sigue siendo muy rentable para este *poker* de poquedades llamado Cacharro(s)-4. Sírvase usted su propia ración de vitamina K (WARNING: su carencia provoca petequias rubicundas y Síndrome de Peter Pan).

[Pia McHabana †](#)
[La importancia de publicar](#)
[en chino a Kundera](#)

[sumario](#)

Contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

K K K **en-3-vistas de Milan Kundera**

Traducción del inglés y collage: Pia McHabana †

Milan Kundera. Brno, 1929. Novelista. Autor, entre otras, de *La broma* (1965), *La vida está en otra parte* (1970), *El libro de la risa y el olvido* (1978) –tras publicarla fue privado de su ciudadanía por el gobierno comunista checoslovaco–, *La insoportable levedad del ser* (1982) y *La inmortalidad* (1988). Durante los años noventa publicó: *La lentitud*, *La identidad*, y *La ignorancia*. En ensayo: *El arte de la novela* (1985) y *Los testamentos traicionados* (1992). Emigró a Francia en 1975. Reside en Suiza.

Lois Oppenheim Para empezar, en *El arte de la novela*, usted condena explícitamente la entrevista tal como se practica tradicionalmente y, de manera bastante violenta, reitera su decisión de no conceder más entrevistas a menos que vayan acompañadas de su *copyright*. Entiendo su frustración con los periodistas que, en total despreocupación de las posibles ramificaciones, privan al entrevistado de la oportunidad de revisar sus opiniones antes de ser publicadas. Y aprecio su distinción entre el diálogo, en el que hay un verdadero intercambio de ideas sobre asuntos de mutuo interés, y la entrevista, donde sólo se plantean aquellas preguntas que interesan al entrevistador y sólo se reproducen las respuestas que convienen a su objetivo –a menudo en un contexto diferente del que las inspiró originalmente. Sin embargo, me pregunto si de alguna forma no está privando al público al restringir las entrevistas concedidas sólo a las que usted co-edita.

Milan Kundera Las entrevistas, tal como aparecen en la prensa, son simplemente transcripciones aproximadas de lo que dijo el entrevistado. Esto no sería tan grave si tus palabras no fueran citadas por todo el mundo, incluso por académicos y críticos, como si se tratara realmente de tus opiniones, de tus palabras. Toda exactitud se pierde en las aproximaciones. Una vez me imputaron en una entrevista no sólo cosas inexactas, sino ideas que no eran para nada mías. Protesté. La respuesta: el periodista se reserva las citas. Sólo entendí una cosa: un autor, toda vez citado por un periodista, deja de ser dueño de su palabra; pierde los derechos de autor sobre lo que dice. Y esto, por supuesto, es inaceptable. La solución, sin embargo, es fácil y, como espero, agradable para usted: nos reunimos usted y yo; hablamos largamente; coincidimos sobre los asuntos que nos interesan; usted compone las preguntas; yo las respuestas; y ambos añadimos al final un *copyright*. De esta manera todo está bien: es juego limpio.

Philip Roth ¿Piensa usted que se nos encima la destrucción del mundo?

Milan Kundera La sensación de que el mundo se precipita hacia su ruina es muy antigua.

Philip Roth Entonces no tenemos nada de que preocuparnos.

Milan Kundera Al contrario. Si un miedo ha estado presente en la mente humana durante eras, debe haber algo con eso.

Philip Roth En todo caso, me parece que esta preocupación es el trasfondo en el cual todas las historias de *El libro de la risa y el olvido* transcurren, incluso aquellas de naturaleza definitivamente humorística.

Milan Kundera Si alguien me hubiera dicho cuando pequeño: Un día verás desaparecer del mundo a tu nación, lo habría considerado un sin sentido, algo que imposible de imaginarme. Un hombre sabe que es mortal, pero da por hecho que su nación posee cierto tipo de vida eterna. Mas después de la invasión rusa de 1968, cada checo encaró el pensamiento de que su nación podría ser borrada tranquilamente de Europa, tal como durante las últimas cinco décadas 40 millones de ucranianos han estado desapareciendo tranquilamente del mundo sin que el mundo preste ninguna atención. O lituanos. ¿Sabe usted que en el siglo XVII Lituania era una poderosa nación europea? Hoy los rusos mantienen a los lituanos en sus reservas como a una tribu semi-extinta; aislados de los visitantes para impedir que el conocimiento de su existencia llegue al exterior. Yo no sé lo que depara el futuro para mi nación. Lo cierto es que los rusos harán todo que puedan para disolverlo gradualmente en su propia civilización. Nadie sabe si triunfarán. Pero la posibilidad ya está ahí. Y darse cuenta de súbito de que semejante posibilidad existe es suficiente para cambiarle a uno el sentido completo de la vida. Aún hoy día veo a Europa como algo frágil, mortal.

Philip Roth ¿Sin embargo, no son los destinos de Europa del Este y Europa Occidental dos cuestiones radicalmente distintas?

Milan Kundera Como concepto de historia cultural, Europa del Este es Rusia, con su historia bastante específica anclada en el mundo bizantino. Bohemia, Polonia, Hungría, al igual que Austria, nunca han sido parte de Europa del Este: desde los mismos inicios han formado parte de la gran aventura de civilización occidental, con su Gótico, su Renacimiento, su Reforma –un movimiento que tiene su cuna precisamente en esta región. Fue aquí, en Europa Central, donde la cultura moderna tuvo su mayor impulso: el psicoanálisis, el estructuralismo, la dodecafonía, la música de Bartok, las nuevas estéticas de Kafka y Musil en la novela. La anexión en la posguerra de Europa Central – o al menos de su parte mayor– por la civilización rusa provocó que la cultura occidental perdiera su centro vital de gravedad. Es el evento más significativo en la historia de Occidente en nuestro siglo, y no podemos desechar la posibilidad de que el fin de Europa Central haya marcado el principio del fin de Europa como un todo.

Philip Roth Durante la Primavera de Praga, su novela *La Broma* y sus cuentos de los *Amores Ridículos* se publicaron en ediciones de 150,000. Tras la invasión rusa a usted lo despidieron de su puesto profesoral en la academia cinematográfica y todos sus libros fueron eliminados de los estantes de las bibliotecas públicas. Siete años después, usted y su esposa echan unos pocos libros y ropas en el maletero del carro y se largan a Francia, donde usted se ha convertido en uno de los autores extranjeros más ampliamente leído. ¿Cómo se siente de ser un emigrado?

Milan Kundera Para un escritor, la experiencia de vivir en varios países es un don enorme. Sólo puede entenderse el mundo si se mira desde muchas partes. *El libro de la risa y el olvido*, que se gestó ya en Francia, se desarrolla en un espacio geográfico especial: aquellos eventos que ocurren en Praga son vistos a través de los ojos de un europeo occidental, mientras lo que sucede en Francia es visto por los ojos de Praga. Es un encuentro entre dos mundos. De un lado, mi país natal: en el curso de apenas medio siglo ha experimentado la democracia, el fascismo, la revolución, el terror

estalinista así como la desintegración de estalinismo, las ocupaciones alemana y rusa, deportaciones en masa, la muerte de Occidente en su propio territorio. Se hunde así bajo el peso de la historia, y mira al mundo con un gran escepticismo. Del otro lado, Francia: durante siglos fue el centro del mundo y hoy día sufre la falta de grandes acontecimientos históricos. De ahí que se revelen posturas ideológicas radicales. Es la expectativa lírica, neurótica, de esos grandes hechos de su propia cosecha, los que sin embargo no llegan ni nunca lo harán.

Philip Roth ¿Vive en Francia como un extraño o se siente culturalmente en casa?

Milan Kundera Soy extremadamente aficionado a la cultura francesa, y estoy muy en deuda con ella. Sobre todo a la literatura más antigua. Rabelais me resulta el más apreciado de los escritores. Y Diderot. Amo a su *Jacques el fatalista* tanto como a Laurence Sterne. Ellos fueron los mayores experimentadores de todos los tiempos al respecto de la forma en la novela. Y sus experimentos eran, por así decirlo, divertidos, llenos de felicidad y goce, los que ya han desaparecido ahora de la literatura francesa, y sin los cuales todo en el arte pierde significación. Sterne y Diderot entienden a la novela como un gran juego. Descubrieron el humor de la forma novelística. Cuando oigo esos argumentos sabiondos de que la novela ya ha agotado sus posibilidades, tengo precisamente el sentimiento opuesto: en el curso de su historia la novela ha perdido muchas de sus posibilidades. Por ejemplo, el impulso para su desarrollo yacente en Sterne y Diderot no ha sido recogido por ningún sucesor.

Olga Carlisle Durante casi 10 años, desde los 45 años, usted ha vivido en Francia. ¿Se siente usted como un emigrado, un francés, un checo, o simplemente un europeo sin nacionalidad específica?

Milan Kundera Cuando los intelectuales alemanes dejaban su país para ir a América en los 1930's, estaban confiados en retornar algún día a Alemania. Consideraron que su estancia en el extranjero era temporal. Yo, por el contrario, no tengo esperanza alguna de retornar. Mi estancia en Francia es definitiva, y, por consiguiente, no soy un emigrado. Francia es ahora mi única patria real. Ni tampoco me siento desarraigado. Durante mil años Checoslovaquia fue parte de Occidente. Hoy es parte del imperio del Este. Me sentiría mucho más desarraigado en Praga que en París.

El Castillo de Kafka y *El buen soldado Schweik* de Jaroslav Hasek están llenos de ese "espíritu de Praga". Un extraordinario sentido de lo real. El punto de vista del hombre común. La historia vista desde abajo. Una simplicidad provocativa. Genialidad para lo absurdo. Humor con pesimismo infinito. Por ejemplo, un checo pide visa para emigrar. El oficial le pregunta: "¿Dónde quiere usted ir?" "Eso no importa", responde el hombre. Le dan entonces una esfera del mundo. "Por favor, escoja". El hombre la mira, la hace girar despacio, y dice: "¿No tiene usted otra?"

Olga Carlisle ¿Además de sus raíces en Praga, qué otros amores literarios lo han conformado?

Milan Kundera Primero, los novelistas franceses Rabelais y Diderot. Para mí, el verdadero fundador, el rey de literatura francesa es Rabelais. Y el *Jacques el fatalista* de Diderot llevó ese espíritu de Rabelais al siglo XVIII. No se deje confundir por el hecho que Diderot fuese un filósofo. Esta novela no puede ser reducida al discurso filosófico. Es una obra de ironías. La novela más libre que se haya escrito. Es la libertad convertida en novela. Recientemente he hecho una adaptación teatral de ella, la cual se montó por Susan Sontag en Cambridge, Mass., bajo el nombre de *Jacques y su amo*.

Otras raíces serían las de la novela centroeuropea del siglo XX. Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, Witold Gombrowicz. Estos novelistas desconfían maravillosamente de eso que André Malraux llamaba "ilusiones líricas". Desconfiados de las ilusiones acerca del progreso, del *kitsch* de toda esperanza. Yo comparto la pena de todos ellos ante el decline de Occidente. No una pena sentimental, sino irónica. Y

mi tercera raíz sería la poesía checa moderna, que para mí fue una gran escuela de la imaginación.

Por ejemplo, Jaroslav Seifert –Premio Nóbel en 1984. Se ha dicho que primero lo propusieron al Nóbel en 1968, pero el jurado fue prudente y tuvo miedo de que un premio dado entonces a él fuese considerado como un gesto de simpatía hacia un país recientemente ocupado. Y el premio llegó demasiado tarde. Demasiado tarde para el pueblo checo, que había sido humillado. Demasiado tarde para poesía checa, cuya gran época ya había terminado tiempo atrás. Y demasiado tarde para Seifert, que tiene 83 años. Se dice que cuando el embajador sueco vino junto a su cama de hospital para anunciarle este honor, Seifert lo miró un largo rato y al cabo le dijo con tristeza: "¿Pero que me haré ahora con tanto dinero?"

Lois Oppenheim Usted ha provocado muchos debates acerca de Europa Central. Todas sus novelas ocurren en Checoslovaquia, e incluso en su obra de teoría *El arte de la novela* Europa Central es muy importante. ¿Podría aclarar lo que quiere decir con esta noción de Europa Central? ¿Cuáles es su perímetro real?

Milan Kundera Simplifiquemos el problema, que es enorme, y limitémonos a la novela. Hay cuatro grandes novelistas: Kafka, Broch, Musil, y Gombrowicz. Yo los llamo "la pléyade" de los grandes novelistas de Europa Central. Desde Proust, no veo otros con más importancia en la historia de la novela. Sin conocer a estos, no se puede comprender demasiado sobre la novela moderna. En breve, estos autores son modernistas, lo que significa que buscan apasionadamente formas nuevas. A la par, sin embargo, están completamente libres de la ideología vanguardista –fe en el progreso, en la revolución, etc. –, de lo que surge otra visión de la historia del arte de la novela: ellos nunca hablan de la necesidad de una ruptura radical, pues no consideran que las posibilidades formales de la novela estén agotadas; ellos sólo quieren ampliar radicalmente las mismas.

De ahí surge también otra relación con el pasado de la novela. No hay en estos escritores un desdén por la "tradición", sino una elección de una tradición otra: todos están fascinados por la novela anterior al siglo XIX. A esta época la llamo la primera parte de la historia de la novela. Esta época y su estética estuvieron casi olvidadas, oscurecidas, durante el siglo XIX. La "traición" a esta primera parte privó a la novela de su esencia lúdica –tan fuerte en Rabelais, Cervantes, Sterne, Diderot– y disminuyó el papel de lo que he llamado la "meditación novelística": evitemos cualquier confusión, no estoy pensando en la llamada "novela filosófica", que en realidad significa una subordinación de la novela a la filosofía, la ilustración novelada de las ideas. Eso es Sartre. Y aún en mayor medida, Camus: *La peste*. Esta novela moralizante es casi el modelo de lo que no aprecio. La intención de Musil o Broch es distinta completamente: no es servir a la filosofía sino, por el contrario, tomar posesión de un terreno que, hasta ellos, la filosofía había conservado para sí. Existen problemas metafísicos de la existencia humana que la filosofía nunca ha sabido cómo asir en toda su dimensión, y que sólo la novela puede retener. Enunciado esto, dichos novelistas –en particular, Broch y Musil– hicieron de la novela una síntesis poética e intelectual suprema, llevándola a un lugar prominente en el universo de la cultura.

Estos autores son relativamente poco conocidos en EE. UU., cosa que considero siempre un escándalo intelectual. Mas realmente se trata de un malentendido estético del todo comprensible si se considera la tradición particular de la novelística norteamericana. En primer lugar, EE. UU. no existía durante la primera parte de la historia de la novela. En segundo lugar, mientras los grandes novelistas de Europa Central escribían sus obras maestras, EE. UU. tenía su propia "pléyade" que influiría en todo el mundo: Hemingway, Faulkner y Dos Passos. ¡Mas su estética era completamente opuesta a la de un Musil! Por ejemplo, una intervención reflexiva del autor en la trama de su novela, sería en esta estética un intelectualismo fuera de lugar, algo ajeno a la verdadera esencia de la novela. Un recuerdo propio: *The New Yorker* publicó las tres primeras partes de *La insoportable levedad del ser*, ipero eliminaron los pasajes sobre el eterno retorno de Nietzsche! Sin embargo, a mis ojos, cuanto digo sobre el eterno retorno de Nietzsche no tiene nada que ver con un discurso filosófico: es una continuidad de paradojas no menos novelísticas –es decir,

no responden menos a la esencia de la novela, a lo que la novela es– que una descripción de la acción o un diálogo.

Lois Oppenheim ¿Diría usted que estos autores lo han influido de alguna manera concreta?

Milan Kundera ¿Influirme? No. Es algo más: existo bajo el mismo techo estético que ellos. No bajo el techo de un Proust o un Joyce. No bajo el techo de un Hemingway –a pesar de toda mi admiración por él. Los escritores de los que hablo no se influyeron entre sí. Incluso no se agradaban entre sí. Broch era muy crítico de Musil, y éste desagradable con Broch. A Gombrowicz no le gustaba Kafka, y él mismo era probablemente desconocido para los otros tres. Tal vez si supieran que los he agrupado se enfurecerían conmigo. Tal vez con razón. Acaso yo me haya inventado esa "pléyade" para poder ver algún techo sobre mi cabeza.

Lois Oppenheim ¿De qué manera su concepto de Europa Central se relaciona al de mundo o cultura eslavas?

Milan Kundera: Existe, desde luego, la unidad lingüística de las lenguas eslavas. Mas no existe ninguna unidad cultural eslava. La "literatura eslava" no existe. Si mis libros fueran situados en un contexto eslavo, no me reconocería a mí mismo. Es un contexto falso y artificial. El contexto de Europa Central –que lingüísticamente es germano-eslavo-húngaro– es, para mis libros, un contexto más apropiado. Pero incluso este contexto no atraparía el sentido y el valor de la novela. Nunca dejaré de repetir que el único contexto que puede revelar el sentido y el valor de una novela es el de la propia historia de la novela europea.

Lois Oppenheim: Se refiere constantemente a la novela europea, ¿quiere decir que para usted la novela norteamericana es, por lo general, menos significativa?

Milan Kundera: Tiene razón de mencionarlo. En realidad, me molesta no poder encontrar el término exacto. Si digo "novela occidental", se dirá que olvido la novela rusa. Si digo "novela mundial", estoy silenciando el hecho de que la novela a la cual me refiero está históricamente vinculada a Europa. Por eso digo "novela europea", pero entendiendo este adjetivo en el sentido de Husserl: no como término geográfico, sino como un término espiritual que incluye tanto a EE. UU. como, por ejemplo, a Israel. Lo que llamo "novela europea" es la historia que va de Cervantes a Faulkner.

Lois Oppenheim: Se me ocurre que, entre los escritores que usted cita como autores de gran importancia para la historia de la novela, y entre los que cita en otros sitios en relación con el desarrollo y cualquier historia cultural, no hay ninguna mujer. Corrijame si me equivoco, pero no hay ninguna mención de escritoras en sus ensayos o entrevistas. ¿Puede explicar esto?

Milan Kundera: Es el sexo de las novelas y no el de sus autores lo que debe interesarnos. Todas las auténticas grandes novelas son bisexuales. Es decir, expresan una visión del mundo tanto femenina como masculina. El sexo de los autores como personas físicas es su asunto privado.

Lois Oppenheim: Todas sus novelas documentan vívidamente la experiencia checa. Me pregunto si en este momento se siente capaz de crear una ficción en otro contexto socio-histórico, como por ejemplo el francés, ya que se siente tan en casa en París

Milan Kundera: Veremos. Por el momento, diré sólo esto: viví en Checoslovaquia hasta que tuve 45 años. Dado que mi verdadera carrera como escritor comenzó a los 30, puedo decir que la mayor parte de mi vida creativa tiene y tendrá lugar en Francia. Estoy mucho más ligado a Francia de lo que se supone.

Olga Carlisle: ¿Y qué tal con la literatura rusa? ¿Aún lo conmueve, o los eventos políticos de 1968 la han hecho desagradable para usted?

Milan Kundera: Me gusta mucho Tolstoy. Es mucho más moderno que Dostoievsky. Tolstoy fue el primero, quizás, en atrapar el papel de lo irracional en la conducta humana: el papel jugado por la estupidez, pero principalmente por lo inexplicable de las acciones humanas guiadas por un subconsciente que resulta tan descontrolado como incontrolable.

Relea los pasajes que preceden a la muerte de Anna Karenina. ¿Por qué se mató sin realmente desearlo? ¿Cómo nació su decisión? Para captar estas razones, irracionales y elusivas, Tolstoy retrata el flujo de conciencia de Anna. Ella va en un carruaje, las imágenes de la calle se mezclan dentro de su cabeza con sus pensamientos ilógicos y fragmentados. El primer creador del monólogo interior no fue Joyce sino Tolstoy, justo en esas pocas páginas de *Anna Karenina*. Algo que rara vez se le reconoce. Porque a Tolstoy se le traduce muy mal. Una vez leí una traducción francesa de este pasaje. Quedé asombrado. Lo que en el texto original es ilógico y fragmentario se torna lógico y racional en la traducción francesa. Es como si el último capítulo del *Ulysses* de Joyce hubiera sido reescrito –el largo monólogo de Molly Bloom dotado de una puntuación lógica y convencional. Ay, nuestros traductores nos traicionan. No se atreven a traducir lo raro de nuestros textos –lo no común, lo original. Temen que los críticos los acusen de traducir mal. Es para protegerse que nos trivializan. Usted no tiene idea de cuánto tiempo y energía yo he perdido corrigiendo las traducciones de mis libros.

Lois Oppenheim: Su *Arte de la novela* es en realidad un fascinante testimonio personal. Creo que, en gran medida, su atractivo se debe al hecho de que, además y por encima de la penetración que ofrece en las dimensiones universales de la experiencia estética, que es considerable, ofrece una teoría muy personal de la novela.

Milan Kundera: No es ni siquiera una teoría. Es la confesión de un practicante. En lo personal, me gusta mucho oír a los practicantes del arte. *La técnica de mi lenguaje musical*, de Olivier Messiaen, me interesa mil veces más que *La filosofía de la música moderna*, de Adorno. Tal vez me equivoqué al seleccionar un título que podría, por ser tan general, evocar a un tratado con ambiciones teóricas. Aaron Asher, mi editor norteamericano, me propuso un título tomado de la última parte del libro: *El hombre piensa, Dios ríe*. Hoy veo que hubiera sido mejor. Pero conservé el título *El arte de la novela* por una razón personal, casi sentimental: cuando tenía 27 o 28 años, escribí un libro sobre un novelista checo que me interesaba profundamente, Vladislav Vancura. El libro se llamaba *El arte de la novela*. Ese libro, a la vez agradable –gracias a Vancura– e inmaduro, nunca será vuelto a publicar, y yo quería conservar al menos el título como un recuerdo de los años pasados.

Philip Roth: *El libro de la risa y el olvido* no es llamado una novela, pero aún así usted declara en el texto: "Este libro es una novela con forma de variaciones". ¿Entonces, es o no una novela?

Milan Kundera: Hasta donde alcanza mi propio juicio estético, sí es realmente una novela. Pero no deseo imponerle esta opinión a nadie. Hay una enorme libertad latente dentro de la forma novelística. Es un error considerar ciertas estructuras estereotipadas como la esencia inviolable de la novela.

Una novela es un pedazo largo de prosa sintética que se basa en la puesta de unos personajes inventados. Estos son sus únicos límites. En el término de "sintético" incluyo el deseo del novelista de asir su asunto desde todos los ángulos y de la manera más completa posible. Ensayo irónico, narrativa novelística, fragmentos autobiográficos, hechos históricos, vuelo de la fantasía: el poder sintético de la novela es capaz de combinar esto en un todo unificado, como las voces en la música polifónica. La unidad de un libro no subyace necesariamente en la trama, sino que puede ser proporcionada por el tema. En *El libro de la risa y el olvido*, estarían esos dos temas: la risa y el olvido.

Philip Roth: La risa siempre ha estado cercana a usted. Sus libros provocan la risa a través del humor o la ironía. Cuando sus personajes sufren es porque se han golpeado contra un mundo que ha perdido su sentido del humor.

Milan Kundera: Aprendí el valor del humor durante la época del terror estalinista. Tenía 20 años entonces. Siempre podía reconocer a las personas que no eran estalinistas, de quienes no me era necesario temer, por la forma en que sonreían. El sentido del humor era una señal fidedigna de reconocimiento. Desde entonces, he estado aterrado ante un mundo que está perdiendo su sentido del humor.

Philip Roth: En *El libro de la risa y el olvido*, sin embargo, se involucra algo más. En una pequeña parábola usted compara la risa de los ángeles con la risa del diablo. El diablo ríe porque el mundo de Dios a él le parece sin sentido; los ángeles ríen con alegría porque todo en el mundo de Dios tiene un significado.

Milan Kundera: Sí, el hombre usa las mismas manifestaciones fisiológicas –la risa– para expresar dos actitudes metafísicas diferentes. A alguien se le cae el sombrero sobre el ataúd de una tumba recién cavada, y el entierro pierde su significado y nace la risa. Dos amantes corren por el prado, las manos tomadas, y ambos ríen. La risa de ellos no tiene nada que ver con los chistes o el humor, esta es la risa seria de los ángeles que expresan su alegría de ser. Ambos tipos de risa pertenecen a los placeres de la vida, pero también pueden apuntar hacia un apocalipsis dual: la risa entusiasta de los fanáticos-ángeles –tan convencidos de la importancia de su mundo que están dispuestos a ahorcar a cualquiera que no comparta su goce– y la otra risa –resonando del otro lado–, que proclama que todo se ha vuelto un sin sentido, que incluso los entierros son ridículos y que el sexo en grupo es apenas una pantomima cómica más. La vida humana queda delimitada entre dos abismos: de una parte el fanatismo, y de la otra un escepticismo absoluto.

Philip Roth: Lo que usted llama ahora *risa de ángeles* es un nuevo término para la "actitud lírica ante la vida" de sus novelas anteriores. En uno de sus libros usted caracteriza la era de terror estalinista como el reino del verdugo y el poeta.

Milan Kundera: El totalitarismo no sólo es un infierno, sino también el sueño de un paraíso –el viejo drama de un mundo donde todos vivirían en armonía, unidos por una sola voluntad y fe comunes, sin secretos entre sí. André Breton, también, soñaba con este paraíso cuando habló de una casa de vidrio en la que anhelaba vivir. Si el totalitarismo no explotara tales arquetipos, tan dentro de nosotros y tan profundamente arraigados en toda religión, nunca podría atraer a tantas personas, sobre todo durante las fases iniciales de su existencia. Sin embargo, toda vez que el paraíso comienza a hacerse realidad, aquí y allá aparece gente que entorpece su camino, de manera que los gobernantes del paraíso deben construir un pequeño *gulag* de ese mismo lado del Edén. Con el paso del tiempo, este *gulag* siempre crecerá más a la par que se perfecciona, mientras que el paraíso vecino se va encogiendo y empobreciendo.

Olga Carlisle: A veces se dice que, paradójicamente, la opresión da más gravedad y vitalidad al arte y la literatura.

Milan Kundera: No seamos románticos. Cuando la opresión perdura, puede destruir a una cultura completa. La cultura necesita de una vida pública, del libre intercambio de ideas, de publicaciones, de exhibiciones, de debates y de fronteras abiertas. Sin embargo, durante cierto tiempo, la cultura puede sobrevivir bajo circunstancias muy difíciles. Después de la invasión rusa de 1968, casi toda la literatura checa fue prohibida, y circulaba sólo mediante manuscritos. La vida pública cultural fue destruida. No obstante, la literatura checa de los 1970's fue magnífica. La prosa de Hrabal, Grusa, Skvorecky. Fue entonces, en el momento más peligroso de su existencia, que la literatura checa ganó reputación internacional. ¿Pero cuánto tiempo

podrá sobrevivir desde el clandestinaje? Nadie lo sabe. Europa nunca antes ha experimentado semejante situación.

Al respecto del infortunio de las naciones, no debemos olvidar las dimensiones temporales. En un estado fascista y dictatorial, todos saben que ha de acabarse algún día. Todos miran al extremo del túnel. En el imperio del Este, ese túnel no tiene salida. Sin salida, al menos, desde el punto de vista de una vida humana. Por eso no me gusta cuando la gente compara a Polonia con, digamos, Chile. Sí, la tortura, el sufrimiento es igual. Pero los túneles son de longitudes muy diferentes. Y eso lo cambia todo.

La opresión política representa otro peligro que –especialmente para la novela– es peor que la censura y la policía. Me refiero al moralismo. La opresión crea una frontera demasiado definida entre el bien y el mal, y el escritor cede fácilmente a la tentación de predicar. Desde un punto de vista humano, esto puede ser muy halagüeño, pero para la literatura es mortal. Hermann Broch, el novelista austriaco que más amo, ha dicho: "La única moral para un escritor es el conocimiento". Sólo un trabajo literario que revele un fragmento desconocido de la existencia humana tiene razón de ser. Ser un escritor no significa predicar una verdad; significa descubrir una.

Olga Carlisle: ¿Pero no es posible que las sociedades que experimentan opresión ofrezcan más oportunidades al escritor de descubrir "un fragmento desconocido de la existencia", en comparación con las que llevan una vida pacífica?

Milan Kundera: Quizás. Si usted piensa en Europa Central, ¡qué laboratorio de historia tan prodigioso! En un periodo de 60 años, hemos vivido la caída de un imperio, el renacimiento de naciones pequeñas, la democracia, el fascismo, la ocupación alemana con sus masacres, la ocupación rusa con sus deportaciones, la esperanza del socialismo, el terror estalinista, la emigración... Siempre me azora ver cómo la gente a mi alrededor se comporta en cada situación. El hombre se ha hecho enigmático. Representa una incógnita. Y es de ese azoro que nace la pasión por escribir una novela. Mi escepticismo respecto a ciertos valores casi totalmente inexpugnables está arraigado en mi experiencia de Europa Central.

Por ejemplo, la juventud normalmente es vista no a como una fase sino como un valor en sí. Cuando profieren esta palabra, los políticos siempre tienen una mueca tonta en sus caras. Pero yo, cuando era joven, viví un periodo de terror. Y eran jóvenes quienes apoyaban al terror, en gran número, a través de su inexperiencia, inmadurez, su moral de todo-o-nada, y su sentido lírico. La más escéptica de todas mis novelas es *La vida está en otra parte*. Trata de la juventud y la poesía, de la aventura de la poesía durante el terror estalinista. De la sonrisa de la poesía, la sonrisa sangrienta de la inocencia.

La poesía es otro de esos valores inexpugnables en nuestra sociedad. Conmocióné cuando, en 1950, el gran poeta comunista francés Paul Eluard públicamente aprobó el ahorcamiento de su amigo, el escritor praguense Zavis Kalandra. Cuando Brezhnev envía los tanques a masacrar afganos es terrible, pero es, por así decirlo, normal –es lo esperado. Pero cuando un gran poeta alaba una ejecución, es un golpe que hace añicos nuestra imagen completa del mundo.

Philip Roth: En *El libro de la risa y el olvido*, el gran poeta francés Eluard vuela por encima del paraíso y el *gulag*, cantando. ¿Es auténtico este fragmento de la historia mencionado por usted?

Milan Kundera: Después de la guerra, Paul Eluard abandonó el surrealismo y se convirtió en el más grande exponente de lo que podría llamar la "poesía de totalitarismo". Le cantó a la hermandad, la paz, la justicia, un mañana mejor, en pro de la camaradería y contra el aislamiento, en pro de la alegría y contra la oscuridad, en pro de la inocencia y contra el cinismo. Cuando en 1950 los gobernantes del paraíso condenaron a la muerte por horca al amigo praguense de Eluard, el surrealista Zavis Kalandra, Eluard suprimió sus sentimientos personales de amistad a causa de ideales supra-personales, y públicamente declaró su aprobación de la ejecución de su camarada. El verdugo lo mató mientras el poeta cantaba.

Y no sólo el poeta. El periodo entero del terror estalinista fue un periodo de delirio lírico colectivo. Esto ha sido completamente olvidado ahora, pero es el punto crucial del asunto. A la gente le gusta decir: La revolución es hermosa, es sólo el terror que surge de ella lo que es malo. Mas esto no es verdad. El mal ya está presente en su hermosura, el infierno ya está contenido en el sueño del paraíso, y si deseamos entender la esencia del infierno debemos examinar la esencia del paraíso del cual surgió. Es extremadamente fácil condenar los *gulags*, pero rechazar la poesía del totalitarismo que conduce al *gulag* a través del paraíso, sigue siendo tan difícil como siempre.

Hoy día, las personas en todo el mundo inequívocamente desechan la idea del *gulag*, sin embargo aún están deseosos de dejarse hipnotizar por la poesía del totalitarismo, y de marchar hacia nuevos *gulags* al compás de la misma canción lírica silbada por Eluard cuando voló sobre Praga como un gran arcángel de la lira, mientras el humo del cuerpo de Kalandra subía al cielo desde la chimenea del crematorio.

Philip Roth: Lo que es tan característico de su prosa es la constante confrontación de lo público y lo privado. Pero no en el sentido de que las historias privadas tienen lugar con un trasfondo político, ni porque los eventos políticos usurpen la vida privada. Más bien, usted continuamente muestra que los eventos políticos son gobernados por las mismas leyes que los acontecimientos privados, de suerte que su prosa es una especie de psicoanálisis de la política.

Milan Kundera: La metafísica del hombre es la misma tanto en la esfera pública como en la privada. Repare en el otro tema del libro: el olvido. Este es el gran problema privado del hombre: la muerte como la pérdida del yo. ¿Pero cuál es este yo? Es la suma de todo cuanto recordamos. Así, lo que nos aterra de la muerte no es la pérdida del pasado. Es el olvido una forma de muerte siempre presente durante la vida. Este es el problema de mi heroína, que intenta conservar desesperadamente los recuerdos en dilución de su adorado marido muerto. Pero el olvido es también es el gran problema de la política. Cuando un gran poder quiere privar a un país pequeño de su conciencia nacional, emplea el método del olvido organizado.

Esto es lo que está pasando actualmente en Bohemia. La literatura checa contemporánea, en la medida en que tenga cualquier valor, no ha sido reimpreso durante 12 años. Están proscritos 200 escritores checos, incluido el desaparecido Franz Kafka. Se ha despedido de sus puestos a 145 historiadores checos. La historia se ha re-escrito, los monumentos fueron demolidos. Una nación que pierde el auto-conocimiento de su pasado gradualmente se pierde a sí misma. Es así como la situación política ha iluminado brutalmente ese ordinario problema metafísico del olvido al cual nos enfrentamos todo el tiempo, todos los días, sin prestarle ninguna atención. La política devela la metafísica de la vida privada, la vida privada devela la metafísica de la política.

Philip Roth: En la sexta parte de este libro de variaciones la heroína principal, Tamina, se topa con una isla donde sólo existen niños. Al final estos la persiguen hasta la muerte. ¿Es este un sueño, un cuento de hadas, una alegoría?

Milan Kundera: Nada me es más extraño que la alegoría, una historia inventada por un autor para ilustrar cierta tesis. Los hechos, reales o imaginarios, deben ser significativos en sí, y el lector debe quedar ingenuamente seducido por la fuerza y la poesía de los mismos. Siempre he estado hechizado por esta imagen, que durante un periodo de mi vida se me repetía en los sueños: alguien se encuentra en un mundo de niños del que no puede escapar. Y de repente la niñez, adorada líricamente por todos, se nos revela como puro horror. Como una trampa. Esta historia no es una alegoría. Sino que mi libro es una polifonía en la cual varias historias se explican mutuamente, se iluminan, se complementan. El hecho clave del libro es la historia de totalitarismo, que priva a la gente de su memoria y así los reprocesa en una nación de niños. Todo totalitarismo hace esto. Y quizás nuestra era técnica entera haga esto, con su culto al futuro, su indiferencia por el pasado, y su desconfianza ante el pensamiento. En medio

de una sociedad implacablemente juvenil, un adulto equipado con memoria e ironía se sentirá como Tamina en la isla de niños.

Olga Carlisle: Usted habla con afecto de su padre en *El libro de la risa y el olvido*.

Milan Kundera: Mi padre era pianista. Tenía pasión por la música moderna –Stravinsky, Bartok, Schoenberg, Janacek. Luchó muy duro por el reconocimiento de Leo Janacek como artista. Janacek es un compositor moderno fascinante, incomparable, imposible de clasificar. Su ópera *La casa de los muertos*, sobre los campos de trabajo forzado, basada en la novela de Dostoievsky, es uno de los grandes trabajos proféticos del siglo XX, como *El Proceso* de Kafka o *Guernica* de Picasso. Esta música ardua era la que mi padre ejecutaba en escenarios de concierto casi vacíos. De pequeño, yo odiaba al público que se negaba a escuchar a Stravinsky y aplaudía a Tchaikovsky o Mozart. He conservado esa pasión por el arte moderno; esta es mi fidelidad a mi padre. Pero me negué a continuar su profesión como músico. Me gustaba la música pero no los músicos. Me paralizaba la idea de pasar el resto de mi vida entre músicos. Cuando mi esposa y yo partimos de Checoslovaquia, sólo pudimos tomar unos pocos libros. Entre ellos *El Centauro* de John Updike, un libro que me conmovió en lo profundo –un amor agónico por el padre humillado, derrotado.

Olga Carlisle: En *El libro de la risa y el olvido*, usted une la memoria de su padre con un cuento sobre Tamina, quien vive en una isla donde sólo existen niños.

Milan Kundera: Este cuento es un sueño, una imagen onírica que me obsesiona. Imagínese forzado para el resto de sus días a permanecer rodeado de niños, sin poder jamás hablarle a un adulto. Una pesadilla. ¿De dónde viene esta imagen? No lo sé. No me gusta analizar mis sueños, prefiero convertirlos en cuentos.

Olga Carlisle: Los niños ocupan un extraño lugar en sus libros. En *La insoportable levedad del ser*, los niños torturan a una corneja, y Teresa de pronto le dice a Tomás: "Te agradezco que no hayas querido tener hijos". Por otra parte, uno encuentra en sus libros cierta ternura hacia los animales. Al respecto, un cerdo puede ser un personaje agradable. ¿No es esta visión de los animales un poco *kitsch*?

Milan Kundera: No lo creo. El *kitsch* es un deseo de agradar a toda costa. Hablar bien de los animales y mirar con escepticismo a los niños no puede agradar mucho a un público. Podría incluso irritarlo ligeramente. No es que tenga nada contra los niños. Pero el *kitsch* de la niñez me incomoda. Aquí en Francia, antes de las elecciones, todos los partidos políticos tienen sus *posters*. Y en todas partes son los mismos *slogans* sobre un futuro mejor, y en todas partes son las fotografías de niños que sonríen, corren y juegan. Ay, pero nuestro futuro como hombres no es la niñez sino la vejez. El verdadero humanismo de la sociedad se revela por su actitud hacia la vejez. Mas la vejez, el único futuro al que cada cual se encara, nunca será mostrado en los *posters* de las propagandas. Ni por la izquierda ni por la derecha.

Olga Carlisle: Veo que la riña entre derecha e izquierda no lo excita en particular.

Milan Kundera: El peligro que nos amenaza es el imperio totalitario. Khomeini, Mao, Stalin –¿eran de izquierda o derecha? El totalitarismo no es de izquierda ni de derecha, dentro de su imperio ambas perecerán. Nunca he sido creyente, pero al ver a los católicos checos perseguidos por el terror estalinista, sentí la mayor solidaridad con ellos. Lo que nos separaba, la creencia en Dios, era secundario a lo que nos unía. En Praga, ahorcaron a los socialistas y a los sacerdotes. Y así nació la fraternidad de los ahorcados. De ahí que el terco forcejeo entre izquierda y derecha me parezca obsoleto y bastante provinciano. Odio participar en la vida política, aunque la política me fascine en tanto *show*. Un *show* trágico y moribundo en el imperio del Este; en Occidente un *show* intelectualmente estéril aunque entretenido.

Philip Roth: Casi todas sus novelas, de hecho todas las partes individuales de *El libro de la risa y el olvido*, encuentran su desenlace en grandes escenas de coito. Incluso esa parte que pasa bajo el inocente nombre de "Madre" no es sino una larga escena de sexo en trío, con un prólogo y un epílogo. ¿Cómo novelista, qué significa para usted el sexo?

Milan Kundera: En estos días, cuando la sexualidad ya no es más un tabú, la mera descripción, la mera confesión sexual, se ha hecho notoriamente aburrida. ¡Cuán pasado nos parece Lawrence, o Henry Miller, con sus lirismos de la obscenidad! Y, sin embargo, ciertos pasajes eróticos de George Bataille han dejado una impresión muy duradera en mí. Quizás sea porque no son líricos sino filosóficos. Y usted tiene razón en que, en mi caso todo termina con grandes escenas eróticas. Tengo la impresión de que una escena de amor físico genera una luz sumamente aguda que de pronto revela la esencia de los personajes y resume su situación vital. Hugo le hace el amor a Tamina mientras ella intenta desesperadamente pensar en las vacaciones perdidas con su marido muerto. La escena erótica es el foco donde todos los temas de la historia convergen y donde se localizan sus secretos más profundos.

Philip Roth: La última parte de *El libro de la risa y el olvido* de hecho trata nada más que de la sexualidad. ¿Por qué es esta la que cierra el libro en lugar de otra, como la más dramática sexta parte en que muere la heroína?

Milan Kundera: Tamina muere, hablando metafóricamente, en medio de una risa de ángeles. Por otra parte, a lo largo de la última sección del libro, resuena el tipo contrario de risa, el que se escucha cuando las cosas pierden su significado. Hay cierta línea divisoria imaginaria, más allá de la cual las cosas parecen sin sentido y ridículas. Alguien se pregunta: ¿No es un sin sentido levantarme por la mañana para ir al trabajo? ¿Luchar por cualquier cosa? ¿Pertener a una nación sólo porque nací de cierta manera? El hombre vive en apretada proximidad con este límite, y puede encontrarse muy fácilmente del otro lado. Ese límite existe por todas partes, en todas las áreas de la vida humana e incluso en la más profunda y más biológica de todas: la sexualidad. Y precisamente por ser la región más profunda de la vida, la cuestión de la sexualidad también es la más profunda. Por esto mi libro de variaciones no puede acabar con otra variación que no sea esa.

Philip Roth: ¿Es este, entonces, el punto más lejos alcanzado por su pesimismo?

Milan Kundera: Estoy harto de las palabras pesimismo y optimismo. Una novela no afirma nada; una novela busca y propone preguntas. Yo no sé si mi nación perecerá ni tampoco cuál de mis personajes tiene razón. Yo invento historias, las confronto unas a otras, y por este medio es que hago preguntas. La estupidez de la gente viene de tener una respuesta para todo. Cuando Don Quijote salió al mundo, ese mundo se convirtió en un misterio a sus ojos. Ese es el legado de la primera novela europea a toda la historia subsiguiente de la novela. El novelista le enseña al lector a comprender el mundo como una pregunta. Hay sabiduría y tolerancia en esa actitud. En un mundo construido sobre certezas sacrosantas, la novela está muerta. El mundo totalitario, igual si fundado por Marx, el Islam o lo que sea, es un mundo de respuestas en lugar de preguntas. Allí la novela no tiene lugar alguno. En cualquier caso, me parece que en todo el mundo hoy día la gente prefiere juzgar antes que comprender, contestar antes que preguntar. Así que la voz de la novela apenas puede oírse por encima de la tontería ruidosa de tantas certezas humanas.

Olga Carlisle: ¿Una vida rica en experiencias hace que sus novelas sean algo más autobiográficas?

Milan Kundera: Ningún personaje de mis novelas es un autorretrato, ni son el retrato de ninguna persona viviente. No me gustan las autobiografías enmascaradas. Odio las indiscreciones de un escritor. Para mí, la indiscreción es un pecado capital. Cualquiera que revele la vida íntima del otro merecería ser azotado. Vivimos en una época en que

la vida privada está siendo destruida. La policía la destruye en los países comunistas, los periodistas la amenazan en los países democráticos, y poco a poco la gente misma pierde el sabor de la vida privada y el sentido de esta. La vida cuando uno no puede esconderse de los ojos de los demás: ese es el infierno. Aquellos que han vivido en países totalitarios saben de esto, pero ese sistema sólo expone, como una lupa, las tendencias de toda la sociedad moderna. La devastación de la naturaleza, el declive del pensamiento y el arte, la burocratización, la despersonalización, la falta de respeto ante la vida personal. Sin secretos, nada es posible –ni siquiera el amor o la amistad.

Lois Oppenheim: Finalmente, ¿ve usted algún punto de giro importante en la evolución de su pensamiento sobre literatura, sobre la relación de esta con el mundo, con la cultura, con el individuo? ¿Ve la evolución de su pensamiento como una progresión estrictamente lineal o puede señalar algunos momentos significativos de cambio en el desarrollo de su estética?

Milan Kundera: Hasta mis 30 años escribí muchas cosas: música, sobre todo, pero también poesía e incluso una obra de teatro. Estaba trabajando en distintas direcciones: buscaba mi voz, mi estilo y a mí mismo. Con el primer cuento de los *Amores Ridículos* –escrito en 1959– estuve seguro de "haberme encontrado". Me convertí en un prosista, en un novelista, y no soy nada más. Desde entonces, mi estética no ha tenido transformaciones. Evoluciona, para usar su palabra, linealmente.

[KKK](#)
[en-3-vistas de Milan Kundera](#)

[sumario](#)

Contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

Cacharro(s) Expediente 4

[sumario](#)

Inéditos

Trópico de Cáncer

Grisel Echevarría del Valle

Selección del libro homónimo

Grisel Echevarría del Valle (La Habana, 1964). Poeta. Pertenece al grupo *Zona franca* y al Proyecto *Cacharro(s)*. Reside en La Habana.

ALBERGUE

La meta es no transgredir/
una ruta.

Perfume barato sobre orine.
Tapia sensorial.
Orine sobre semen.
Función de invernadero.
Semen sobre sangre.
Clasificar la huella.
Sangre sobre perfume barato.
¿Y el complemento?

La meta es no transgredir /
un disparo .

RODEO

Por consumir en restaurant de lujo negro lazo aprieta el cuello.
Misión cumplida: resistencia en el ejercicio de comer.
Fuera del condominio o también condominio, pastan bestias
indomables, animalitos de corral.

CONSERVA

Concedieron a mi padre
la distinción de honor
que nunca fue imán
entongando chatarra
ni salvoconducto
por cama en sanatorio.

¿Le exigen que abandone
la vida con dolor
a quien conserva una medalla ?
Lo enfundamos en bolsa negra.

Concedieron a mi padre
la llave de la ley
que forcé una mañana.

Más oscuro que foso de penitenciaría.

EL ASIDERO

Padre fue a morir
a la montaña de Quincheng
en los fumaderos de opio,
calle Zanja.
Secados por mostrar la beldad
mis ojos planean altura
sin hallar asidero.
Un antepasado eremita
sólo necesitó la montaña.

MANIOBRA

Cerca del mar,
campo de tiro.

AKM con equipamiento
para hombre blindado, en uno;
músculo extrasensorial
al cargue y descargue, en otro.

Tras espionaje desde fortificaciones
uniformados y civiles
abren fuego a una ilusión.

Si descubrieran en el agua
la imagen del enemigo,
desertarían.

EN EL CUARTO DE LAS PAPAS

**Un cadáver es insensible.
Una puta finge el orgasmo.**

**Tras consecutivas penetraciones
el cadáver se sofoca.
Cubierto el pene de materia muerta,
ha destemplado.**

METÁSTASIS

**Llaga sin contorno SANO,
sin frontera.**

**Cortar y cortar
purulento tejido.**

Asco que también desaparece.

CAMPO ROTURADO

**Mala hierba
en el campo santo.
Por un suelo fértil,
edificio con vista al mar.
La hermana herbolaria se debate
entre el chapeo ó el cultivo de la fe.**

CRISÁLIDA

**Al cuerpo que arrastraba
con trazo repulsivo y firme
no lo dejé vivir.**

**¿Cuerpo liviano?,
estampilla en la pared.**

Algo me une al coleccionista.

[Grisel Echevarría del Valle Trópico de Cáncer](#)

[sumario](#)

Contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

Inéditos

2 cuentos

Raúl Flores Iriarte

Raúl Flores Iriarte (La Habana, 1977). Escritor. Autor de los libros de relatos: *El lado oscuro de la luna* (Extramuros, 2000), *El hombre que vendió el mundo* (Letras Cubanas, 2001) y *Bronceado de luna* (Extramuros, 2003). Recientemente obtuvo el premio Calendario con su libro *Rayo de luz*.

UNA NOCHE EN LO DE TAMARA

Todos los números del uno al cuatro: puntos diminutos de color sobre plástico fosforescente.

(Plástico *rojo* fosforescente.)

Todos los números del uno al cuatro. Eso es: uno, dos, tres, cuatro.

El revólver sobre la mesa.

Las balas en el aparador.

Y el dado que rueda y rueda, como el océano bajo tablas de surf.

Tamara está en una de las sillas y tiene el revólver en sus manos. Lleva falda corta, wonderbra de acero y blusa de satén blanco, pero yo creo que Tamara está desnuda esta noche, aunque casi nadie se ha dado cuenta de eso.

Herb Alpert suena desde la casetera, con Rise: aquella canción de las chicas en la playa corriendo en cámara lenta.

Vilma odia a Herb Alpert. No lo soporta. Y quizás desearía pedir que cambiaran la música, pero nadie parece prestarle atención.

Todos los sentidos están puestos en el dado, en el revólver, en el gatillo, en el percutor.

Todos los ojos fijos en las balas sobre el vidrio del aparador.

¿Conclusiones?: Lo mismo puede estar puesto Nirvana, la Orquesta Municipal de Manzanillo, o el espectro radial de una estrella infrarroja; nadie se dará cuenta.

Todos los ojos para las balas.

Todos los sentidos para el dado.

Vilma sí se da cuenta, y es que Vilma odia a Herb Alpert. Quisiera pedir que cambien la música (¿pueden poner a Oasis? ¿quizás a Collective Soul?) pero nadie parece prestarle atención.

No es de extrañar. Vilma yace con un agujero en la sien derecha, y la sangre y la materia blanca de su cerebro se han secado hace tiempo sobre la alfombra gris.

Marcel no deja de contarle a todo el mundo sobre su problema con la memoria. Según él, no puede contraer nuevos recuerdos. Su cabeza se ha convertido en un gigantesco vertedero, donde todos los recuerdos recién adquiridos se apresuran a irse por el tragante, dejando atorados sólo viejas memorias.

Me pasó igual que al tipo ese de la película, dice Marcel. ¿Qué película?, le preguntan los demás, pero él no se acuerda. ¿Cómo ocurrió?, le preguntan, y él entonces contesta que fue por el accidente y es inútil que le pregunten al respecto porque, por supuesto, Marcel no recuerda.

Tamara deja caer el dado.

Las reglas son éstas, ha dicho ella momentos antes, bajo la mirada de los no-iniciados, el número que caiga significa la cantidad de balas que carga el revólver. Si cae el uno, tienes un sexto de posibilidades de sobrevivir. Si cae cuatro, lo más probable es que le hagas compañía a ésta, y señala a Vilma, ¿entienden?

Los no-iniciados respiran hondo y asienten.

Entonces Tamara echa a rodar el dado.

Marcel saca un dos e inserta el mismo número de balas en el tambor del revólver. Lo hace girar y lo apoya contra su sien.

Sonríe antes de liberar el gatillo y apretar el percutor. Este cae con un ruido seco.

Él se queda mirando el revólver y continúa sonriendo. Entonces vuelve a repetir la misma operación y de nuevo se vuelve a oír el chasquido seco de la recámara vacía.

Marcel, le dice Tamara, no hagas trampas; ya tuviste tu turno.

Él se disculpa. Es que no recordaba si había disparado o no, dice y entrega el revólver.

Marcel tiene toda la suerte del mundo rendida a sus pies.

Oscar lleva seis noches sin dormir. Ha tomado somníferos, pastillas y más pastillas para lograr que el sueño acuda como un príncipe vencido a sus párpados, pero no ha logrado nada.

Oscar tiene ahora los ojos rojos, muy rojos, y su mente rebota una y otra vez como un trozo de caucho contra las paredes de su cráneo, pero de todas formas no logra dormir.

Tamara deja rodar el dado y, después de dar dos o tres vueltas por la habitación, este aterriza sobre el número tres.

Una chica de piercings mira alrededor asustada. Tamara inserta tres balas en el tambor del revólver y se lo entrega a la chica. Ella toma el arma como si estuviera sujetando una cucaracha muerta por las antenas, estira el gatillo y lo pone sobre el percutor. Se lo pone sobre la sien derecha.

No, dice Tamara, primero debes hacer girar el tambor.

La chica hace lo que le dicen, pero no hay mucha convicción en sus gestos. Se vuelve a apoyar el cañón sobre la sien y cierra los ojos.

Después aprieta el percutor.

Todos la miran, llevando en las pupilas el ansia incontenible por saber qué ocurrirá, pero nada ocurre. Solo el chasquido seco que indica la presencia de un ángel de la guarda tras la espalda de la chica de los piercings.

Ella abre los ojos y parece temblar.

Oscar levanta la blusa de Vilma y le mira los pechos.

No hagas eso, dice Marcel.

¿Por qué no?, pregunta él.

Porque está muerta.

Eso ya lo sabía, dice Oscar y continúa mirándole los pechos a Vilma.

¿Quién es el próximo?, pregunta Tamara y uno de los no-iniciados levanta la mano.

El dado vuela entonces y se mete debajo del sofá. Marcel mete la mano para tratar de sacarlo y no puede. Mete entonces medio cuerpo y lo saca.

¿En qué número cayó?, pregunta Tamara, pero Marcel no se acuerda.

Vuelven a tirar el dado y sale el cuatro.

El no-iniciado no tiene tanta suerte. La bala atraviesa limpiamente la cabeza y la sangre y la materia blanca proveniente del cerebro vuelven a manchar la alfombra gris.

El estampido hace temblar la tenue palidez de las paredes.

Tamara toma entonces el revólver, revisa el tambor y pregunta ¿Quién es el próximo?, haciendo saltar el dado entre sus dedos.

BLACK

Hoy se han peleado por primera vez. También han hablado de ir a California con el calor del verano californiano de red hot chili peppers en la cd player soñando con todas esas pequeñas cosas que desaparecen cuando se pone el sol.

Ahora se preparan para el día de mañana. Día de brujas, noche de anillos, magia negra, formato de 3d para cámara de video. Pornografía líquida, snuff movie y Tony a nuestro lado para filmarlo todo.

¿Van a arrancarle la cabeza a un muerto de verdad?

Claro, qué esperabas, tiene que ser un cráneo verdadero.

Salimos de noche bajo la luna blanca de alabastro.

...la luna llena es mala para nuestras intenciones de ladrones de tumbas, profanadores de terreno sacro, pero qué le vamos a hacer...

Cuchillos fuera, palas, ojos y cámara de video (...primer plano: la luna, como un cristal de aumento.)

**Rejas que saltamos sin ninguna dificultad,
tumbas que sorteamos buscando alguna abierta,
calles desiertas**

(sólo los muertos viven aquí)

angelotes, lápidas, vírgenes de piedra, árboles desnudos, amenazantes, amenazadores, escenario de película de terror, el regreso de los muertos vivientes.

Tumbas y una cámara de video siguiéndonos los pasos.

Ésta, dice Tony, vamos a probar aquí.

La tapa está medio abierta y carcomida por una esquina. A nuestro alrededor crece el silencio con la velocidad de los dientes de una rata adulta.

Levantamos la tapa y le damos a la cámara nuestra mejor sonrisa.

Siempre pensé que las tumbas abiertas olían mal. Digo, tantas películas donde destapan lápidas con gente desmayándose, chicas llevándose pañuelos perfumados a la nariz, viejas persignándose pero en realidad no huelen tan mal.

Miren, dice alguien, y señala ese esqueleto medio desarmado sujeto sólo por ligaduras blancas.

Lleva puesto de gorro el cráneo que nos hace falta.

La cámara es agujero negro donde va a parar toda la oscuridad de esta noche de luna llena.

Saltamos otra vez las rejas, mochilas a la espalda, y un policía nos detiene mientras tratamos de llegar a casa.

¿Qué llevan ahí?

Libros, decimos.

Déjenme revisar, nos dice.

Príncipe de Maquiavelo, Señor de los anillos de Tolkien, Fausto de Goethe, Zaratustra de Nietzsche, Alicia en el País de las Maravillas de Lewis Carroll.

¿Qué es eso que huele tan mal?

Un cráneo, decimos.

Un cráneo humano.

El policía nos entrega la mochila. ¿Quieren que los lleve a la estación por hacerse los graciosos?

Pero no nos lleva.

Al llegar a casa nos espera Mimadre. Niño, qué traes ahí, sé que me va a preguntar.

No se lo digas, me susurran los demás, pero yo no le miento a Mimadre.

Un cráneo, mami, le digo, fuimos a buscarlo al cementerio de Colón, y entonces ella se tranquiliza.

Ah, menos mal, yo pensé que eran drogas. Después me dice, mira a ver dónde tú pones eso y se olvida del asunto.

Entramos al cuarto. Ponemos el californication y hablamos de irnos a California a surfear y perseguir chicas bonitas a lo largo de la costa.

Sueños líquidos.

¿Qué hacemos con el cráneo?, pregunta Tony.

Nada, respondemos, vamos a botarlo por ahí.

Y todo esto, ¿qué? ¿Fue por gusto?

Por gusto no, tenemos las cintas, tenemos la experiencia, eso es algo, ¿no? Y el cráneo lo podemos llevar a las fiestas.

Pero Tony sigue sin entender.

Dice que si eso es así, entonces se va y se lleva la cámara y la cinta.

Nosotros no estamos de acuerdo y le clavamos un punzón en el ojo.

Lo hacemos sin querer, claro, pero después de todo es divertido ver a Tony gritando como si se estuviera muriendo. Después se calla y nosotros pensamos que quizás realmente se esté muriendo o que tal vez se haya muerto de verdad.

Niños, ¿qué hacen allá adentro?, pregunta Mimadre.

Nada, mamá, es que hemos matado a Tony sin querer.

Ah, menos mal, yo pensé que estaban tomando drogas, dice y se aleja.

¿Qué hacemos con él?, me preguntan. Tony realmente se ve gracioso con ese punzón sobresaliendo del ojo como el cuerno de un unicornio.

Nada, tírenlo debajo de la cama, les digo, junto con el cráneo.

Y para allá abajo va Tony con el punzón en el ojo junto con el cráneo apestoso y las cáscaras de una naranja que alguien se está comiendo ahora. Allá abajo también están las medias sucias, tres o cuatro revistas Playboy, las instrucciones de la cd player y unas cuantas pilas agotadas.

Quizás esté también el cadáver de aquel gato que sacrificamos en las vacaciones pasadas. No sabría decirlo con seguridad. Creo que no soy un modelo de limpieza después de todo.

Entonces nos sentamos en círculo alrededor del video para ver las cintas mientras comemos naranjas.

Alguien empieza a hablar sobre irse a California, pero lo mandamos a callar. Ya estamos aburridos de ese asunto .

[Raúl Flores Iriarte 2 Cuentos](#)

[sumario](#)

Contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

Inédito

Paisaje chino Rogelio Saunders

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

Son las 6:00 en punto de un tranquilo atardecer de verano. Me siento y escribo:

Hacía tiempo que no visitaba la casa del poeta. Habíamos tenido una grave diferencia tiempo atrás, y desde entonces no me sentaba ya en su amplio patio con tamarindos (tan frío en invierno, sin embargo). En fin, que ya no me portaba por allí cuando recibí la noticia (al principio lejana, como un eco) de que estaba gravemente enfermo. ¿Qué hacía, ir o no ir? El agravio pesaba en mí como una losa. Pero finalmente decidí ir, pensando que quizá fuera la última vez que lo viera y no quería que se quedara con ese rencor, con esa idea fija, como sangre coagulada.

Cuando llegué, la esposa me recibió con una mirada sombría, de gran abatimiento, pero con cierta alegría detrás, según me pareció, como cuando alguien nos pasa una taza de café entre los escombros de un terremoto.

–Hola –dije, tan torpe como siempre–. ¿Dónde está...?

–Allá dentro –dijo, pasándose un pañuelo por los ojos, que tenía hinchados como los de una actriz, y señaló el cuarto en penumbras, con la cama a ras del suelo. (Lo conocía bien, pues había estado allí dentro muchas veces, en los tiempos en que florecía nuestra amistad. Siempre me perdía primero por otros corredores, pues la casa era un verdadero laberinto, dividida además en dos alas asimétricas. Las carcajadas del poeta resonaban en toda la casa cuando finalmente desembocaba, azorado, en la pequeña alcoba llena de cuadros.)

Pero ahora el hombre enfermo apenas se movió, si bien me había reconocido casi enseguida.

–Hola –dije, maldiciéndome interiormente por mi increíble torpeza. (¿Eso era todo, "hola"?, me dije. Dios mío.)

Estuvimos un rato largo callados. Yo sin atreverme a hablar; él en un silencio cuya prolongación iba llenando la alcoba de una vaga pero creciente sensación de misterio y peligro. Al fin habló:

– ¿Sabes? –dijo en un susurro. Tenía cáncer de la garganta, por lo que su voz sonaba a cristales rotos (como bien dijo el maestro). Acerqué la oreja.

– ¿Qué?

Se oyó un suspiro largo y ronco.

–Ese poema tuyo, brillante y pésimo –continuó–. Lo veía venir.

Incapaz de descifrar lo que podía significar aquello, opté por callar.

Otro suspiro, más corto. Y luego, nada. El poeta, vencido, tenía ahora una mirada plácida. Había dicho lo suyo, sin duda alguna. Un niño no hubiera parecido tan feliz bajo la disipación del dolor y de las arrugas.

Gritos, los familiares, etc.

Volví a casa. Por el camino, me encontré con un vagabundo a quien tampoco veía hacía tiempo, y estuvimos hablando de nuestras cosas mientras pisábamos indiferentes el pedregullo paralelo a las vías del tren. Me despedí de él al llegar a la entrada del pueblo donde vivo (allí hay una bifurcación cuya segunda posibilidad nunca me he interesado por explorar, pero que el vagabundo, al parecer, conocía) y seguí caminando como siempre, de forma reconcentrada, sin dejar de pensar en ningún momento en las cosas extrañas que tiene la vida y en las indescifrables palabras del poeta.

Al llegar aquí, me he levantado de un salto. ¡He matado a Jorge!, exclamé. (Jorge es un poeta amigo mío con el que he tenido una discusión ayer que ha puesto nuestra amistad al borde de la ruptura). Créanme: tenía la conciencia real de haber cometido un crimen. Recogí las llaves y lo demás que pude y salí como un loco para la casa de Jorge. (Caminando, son unos diez minutos.) Al llegar, cuál no sería mi sorpresa y pavor cuando veo que en efecto allí se está celebrando un velatorio. La esposa de Jorge está bañada en lágrimas y a su alrededor están los amigos y familiares compungidos. Sin que nadie me detuviera, crucé el umbral como un rayo, aunque fui detenido casi inmediatamente por la luz de la sala, como cien veces más brillante de lo habitual y que me deslumbró por completo. Ya repuesto, me acerqué al ataúd, pero lo que vi me heló literalmente la sangre en las venas: ¡el muerto era yo!

Sin pensar en nada, salí corriendo despavorido y no sé cómo fui a parar a un bosquecillo de cedros donde soplabla una ligera brisa. Para mi sorpresa, allí estaba el vagabundo, que sólo dios sabe de dónde había salido.

-La literatura -me dijo- es como las partidas de ajedrez. Toda obra ya ha sido escrita, así como toda partida ya ha sido jugada.

Intento no pensar en el bosquecillo de cedros. Intento no pensar en la literatura. Intento no pensar en las palabras del poeta.

Lo único que sé es que son las 6:00 en punto de un tranquilo atardecer de verano y que debo sentarme a escribir como sea. Entonces me siento y escribo:

Hace tiempo que no visitaba la casa del poeta.

La intuición me dice que debe haber algo antes. Pero la verdad es que no se me ocurre qué pueda haber antes y además, dios sabe por qué, no tengo tiempo. Lo único que puedo decir es que tengo la sensación de que estoy rodeado por todas partes por un paisaje chino -que avanza.

*Sabadell,
16/10/2002.*

[Rogelio Saunders Paisaje chino](#)

[sumario](#)

Contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

Cacharro(s) Expediente 4

[sumario](#)

Inéditos

Espantapájaros Ronald Hauker

Traducción para *Cacharro (s)*
de Francisco Díaz Solar

Ronald Hauker (1891-1997). Poeta austriaco.

El texto

Dedos callosos que se agarran
reptando
al ensebado poste de sobrevivir.
Por si la burlona caída
pies de pato.
De momento nada más.
Él hará su propio cuerpo.

El desmemoriado

Las cosas
Se le separaron de las palabras
¿cómo volver a soldarlas,
con qué antorcha
mientras
anticipa lo que pasó?

El fuego

Rápido, igualitario, parricida.
No sabe.
No le importa la estética
No se ha enterado de la eternidad.

El Cerco

Cierto soldado sin batallas
No sabe si él mismo
Es una metáfora (post)
De la guerra del tedio.

Sale al mundo peligroso.

Vestido de nadador
oye estallar.

Acerca del movimiento y el contemplador

Heráclito miraba el río
(quizás una cañada
poblada de gusarapos)
¿Heráclito? O un bromista
que halló por casualidad
las escrituras heracliteas
o inventó el nombre de Heráclito
y luego los escritores que pudiera inventar
alguien que usara tal nombre

Heráclito (uno de ellos)
pasaba buena parte de su tiempo
Contemplando el río
(Este sí caudaloso)
Corriendo por su orilla
Después de arrojar al agua
Una vejiga inflada
Para probar la velocidad de sus piernas
Y verificar la certeza de sus aforismos

Dos preguntas para Heráclito:
¿Y si las corrientes profundas
son más rápidas?
¿Y si cerca del fondo el agua se detiene?

Al suponer que el agua no vista
Se comportaba igual que el agua
Discurriendo por la superficie
Heráclito detenía su pensamiento,
Lo fijaba, incurría en la dialéctica de la tortuga.

(Escrito por alguien de tierra seca.)

El Laberinto

**Dejó a su amante extraviado
en el laberinto**

**Entra y sale
jadeando**

Se le ha perdido el mapa

La laringe

**R. J.
se arrancó la laringe
del lirismo.
Se abre y se cierra
sola
la perra pegajosa,
anda aprendiendo
mímica.**

El aprendiz de cuentista

**Meter el meñique izquierdo en la jaula del león
sentir la cercanía del peligro
cuando no se tiene dinero
para pagar el pasaje a Nairobi**

modelo pictórico del mundo

**Lagunas de espacio
empujan hacia afuera
se hinchan
buscando tus ojos
pero no logran romper
los hilos tenaces
que las encierran,
cada una en su forma
irrepetida.
Prisión del caos.**

[Ronald Hauker *Espantapájaros*](#)

[sumario](#)

Contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

Distintos modos de cavar un túnel: poesía, dolor y desastre

Duanel Díaz

Duanel Díaz (Holguín, 1975). Licenciado en Letras. Ensayista. Su libro *Mañach o la República* (Premio Alejo Carpentier 2002) fue publicado por Letras Cubanas en 2003.

Reside en La Habana.

Una productiva manera de “entrarle” a *Distintos modos de cavar un túnel*, libro ganador del premio Julián del Casal en su edición de 2002, sería, invirtiendo el orden de la lectura habitual, comenzar por el “Epílogo”. En esa curiosa “pieza en dos tiempos”, monótona, agónica, beckettiana, que se titula “Querremos tanto a Brecht”, hay unas líneas que rezan: “bajo las ruedas del carro hacia el abismo mi delectado estertor es una luna rota / trach / trach / quebrada la utopía dripping frente a las vallas confusas de la historia / trach / trach.” Estas palabras parecen remitir a un poema de las *Elegías de Bukow* en el que Brecht, tomando de un conocido poema de Heine el motivo de la espera por el cambio de una rueda averiada, reconoce, según una de las lecturas posibles, el fracaso de la utopía a la que él mismo sacrificó en buena medida su independencia crítica. Si en la ingeniosa parábola de Brecht el poeta, pesimista con respecto al futuro comunista, o al presente congelado de la “dictadura del proletariado”, como con respecto al denunciado pasado capitalista, se pregunta, después de afirmar que no le gusta “el lugar de donde viene” ni “el lugar a donde va”, por qué ve “con impaciencia cómo cambian la rueda”, en el texto de Flores el poeta –¿el propio Brecht?– afirma que si volviera a vivir sería “un hombre simple de esos que no saben mucho más allá de su casa y colina”, y añade enseguida que “el tiempo a su matriz no regresa”.

A estas alturas de la partida no es posible bajarse del engañoso y decepcionante carro de la historia. No es entonces la vida simple, al margen, la opción escogida entre todas las posibles, sino la poesía. En el primer texto del poemario, titulado “prologar”, leemos que “Gong / enemigo de tronos y altares / hombre huraño y vilioso / escribía poemas / frente a las mismas preguntas / que revoloteaban / oscuros trazos / en medios de las ruinas”, pues “descubrió que hacer versos, aunque la pared siguiera ahí, entre lo real y la mente, era mejor que matar, o ser muerto, por querer cambiar los ciclos”.

Entre la vida simple, o su compleja búsqueda mediante el retiro espiritual, a la manera del *zen*, y la acción directa dentro de lo histórico, la poesía viene a constituir una tercera vía, pero no una síntesis dialéctica de la contradicción, puesto que en modo alguno la resuelve o la elude. Ni histórica ni ahistórica, sino más bien "intempestiva", se trata, en este caso, de una respuesta extremadamente lúcida y a un tiempo alucinada. Lucidez y alucinación constituyen a partes iguales *Distintos modos de cavar un túnel*, testimonio de un poeta que, escribiendo "entre los bloques de micropersonas y las manchas de agua", no olvida la célebre pregunta de Adorno y la tan hermética como rotunda respuesta de Celan.

En una extensa conversación telefónica, Juan Carlos Flores me ha enterado de que *Distintos modos de cavar un túnel* es el primero de una trilogía que lleva por título "Resurrección poética de Alamar". Según me ha explicado el poeta, la imposibilidad de ser barroco en Alamar está en el origen del cambio de rumbo que se aprecia fácilmente cuando se compara *Los pájaros escritos*, su anterior libro, correspondiente a su etapa habanera, y el que acaba de publicarse por la editorial UNIÓN. La aridez y economía características de este poemario serían, entonces, consecuencia de ese espantoso entorno de edificios cuadrados e iguales que –me ha recordado Juan Carlos– replica mediocrementemente la arquitectura de los países del Este, la cual constituye a su vez una degeneración del estilo funcionalista del Bauhaus. ¿Cómo redimir poéticamente la prosa de Alamar? ¿Cómo resucitar al hombre nuevo muerto a manos de la historia? ¿Cómo escribir poesía en Alamar? ¿Cómo escribir Alamar en poesía? Si el "medio" es asumido por el autor de *Distintos modos de cavar un túnel* con un determinismo que acaso hubiera complacido a Taine, estas preguntas, que creo subyacen a la trilogía de la que el poemario recientemente publicado es la primera parte, conforman un importante margen de libertad: mediante ellas el poeta conecta su opresivo contexto inmediato con la historia del siglo, la fealdad y monotonía de Alamar con los renovados intentos de producir el hombre nuevo y su hábitat "natural".

Ciudad habitacional concebida como la casa (nueva) del hombre nuevo, según fue testimoniado por Francisco de Oráa en algunos de los poemas de su libro *Haz una casa para todos*, ciertamente Alamar remite, desde su topografía misma, a la ingeniería social que recorre el siglo como un persistente fantasma: piénsese en el céntrico punto llamado "Onceno Festival"; en la árida playita llena de piedras y erizos conocida como "la playa de los rusos"; en el extremo más oriental e inhóspito, ese "Micro X" popularmente bautizado como "La Siberia". Y si ya no remite al futuro paradisíaco por conquistar, Alamar tampoco puede evocar un pasado momento de esplendor, como las espléndidas casonas burguesas convertidas en cuarterías, en los tiempos republicanos, o los otrora glamorosos jardines del Vedado sembrados de plátanos, en los años sesenta. Libre, pues, de nostalgia por una Habana más acogedora –la Vieja de la burguesía cubana arruinada después del desastre de las guerras y de la República, o la Moderna de los nuevos ricos del Vedado, donde prolifera la vida nocturna en los años cincuenta, evocada por Cabrera Infante–, esta poesía de Alamar, liberada asimismo de grandes dosis de lirismo, lo es, oblicuamente, de un presente de desastre.

"De un bufón a otro", uno de los mejores poemas del cuaderno, alude, al parecer, a Heberto Padilla. (Otro poema, "El péndulo", afirma que todos los poemas de *Fuera del juego* están contenidos en unas páginas del *Retrato del*

artista adolescente, de Joyce.) "Levántate, miedoso –escribe Padilla en "También los humillados"–, y vuelve a tu agujero como ayer, despreciado, / inclinando otra vez la cabeza, / que la Historia es el golpe que debes aprender a resistir. / La Historia es este sitio que nos afirma y nos desgarrar. / La Historia es esta rata que cada noche sube la escalera. / La Historia es el canalla / que se acuesta de un salto también con la Gran Puta". Y en el mencionado poema de Flores leemos: "Inclínate cabeza y rótulas aunque no seas el cimarrón sino un prisionero sin poder escapar ni ascender otro de los expoliados dentro de las carpas panópticas..."

Creo entrever, sin embargo, que *Distintos modos de cavar un túnel* apunta conscientemente a un más allá del tipo de poesía civil que Padilla encarnó de manera ejemplar a finales de la década del sesenta. Si aquel se colocaba enfáticamente "fuera del juego" y en su denuncia de la historia, esa "cosa más negra que una corneja / seguida de una peste solemne / como un culo de rey", asumía en buena medida la nimbada figura del héroe, ahora no sólo el horror de la "movilización total" ha perdido su aura, sino que también la ha perdido el propio poeta. Si "por falta de prevención" se aloja una ladilla en tu cuerpo, nos dice Flores, "escribes un antipoema civil / sobre tu doble relación con el prójimo". Pues bien, algo de "antipoema civil" hay en los textos de *Distintos modos de cavar un túnel*.

El intento de la "resurrección poética de Alamar" va, por otro lado, claramente en sentido inverso al intento lezamiano y origenista de la "teleología insular". *Consagración de la Habana*, uno de los nombres que se barajó para la revista que luego se llamaría *Orígenes*, transmite cabalmente esa voluntad de "integrar la Isla a un orbe que tiene a Roma por centro" (en palabras de Vitier a propósito de *En la calzada de Jesús del Monte*) que se encuentra en el origen de la aventura origenista. El origenismo trató de superar la marginalidad de Cuba incorporándola, por la poesía, a la "gran tradición de la catolicidad". En la base de la imposible "resurrección poética de Alamar" se encuentra, en cambio, la certeza de que el orbe de Dante está definitivamente erosionado. La evidente ironía del título de la trilogía en curso no procede entonces sólo del reconocimiento de que es imposible redimir a Alamar, sino también, sobre todo, de que la poesía no posee más esa capacidad mediúmnica. La experiencia de la "pérdida del aura", de la que Baudelaire entregó una memorable alegoría en uno de sus más conocidos poemas en prosa, "Extravío de la aureola", informa de punta a cabo el poemario de Flores.

Distintos modos de cavar un túnel le inyecta al poema en prosa una intensidad que hace parte de su ostensible singularidad en el panorama de la poesía cubana contemporánea. Decidido a ir más allá de todo (pos)conversacionalismo y de todo origenismo, pero sin "recaer" en una poesía suntuosa y fácil, Flores reivindica para sí la proteica tradición de la vanguardia. Es ahí, no en un vanguardismo vacuo y extemporáneo sino en una cantera fundamental de la poesía moderna, donde surgen estos poemas cuyo obsesivo *ritornello* procede del influjo osmótico del monótono paisaje de Alamar como del de las confusas vueltas de la quebrada rueda de la historia. Poesía del dolor y del desastre, decididamente anafrodisíaca, *Distintos modos de cavar un túnel* remite a Vallejo, y, en la tradición cubana, a su discípulo Escardó, como también a ciertas zonas de la poesía de Piñera y acaso de Escobar. Su lectura me ha recordado la enmienda de Eliot a la tesis de

Mathew Arnold según la cual "nadie puede negar que es ventajoso para un poeta tratar con un mundo hermoso". "Es una ventaja para la humanidad en general vivir en un mundo bello; esto nadie puede dudarlo –afirmaba Eliot–. Mas, ¿es tan importante para el poeta? Yo sé que Belleza puede significar muchas cosas. Pero la ventaja esencial para un poeta no es la de contar con un mundo hermoso: es tener la facultad de ver lo que hay bajo la belleza y la fealdad; poder ver el tedio, y el horror, y la gloria". No dudo que el autor de *Distintos modos de cavar un túnel*, que confiesa en uno de sus poemas no envidiar los flamantes autos que circulan veloces por las calles de La Habana, pero sí a animal tan pestilente como la mofeta, suscriba estas palabras del autor de *La tierra baldía*.

[Duanel Díaz *Distintos modos de cavar un túnel: poesía, dolor y desastre*](#)

[sumario](#)

Contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

Inédito

Crónicas desde Cuba **Rolando Sánchez Mejías**

Rolando Sánchez Mejías (Holguín, 1959). Escritor y poeta. Obra de ficción: *Cinco piezas narrativas* (Extramuros, Cuba, 1993), *Escrituras* (Letras Cubanas, Cuba, 1994), *Historias de Olmos* (Siruela, España, 2001). Obra poética: *Derivas I* (Letras Cubanas, Cuba, 1994), *Cálculo de lindes* (Aldus, México, 2000). Co-director de la revista *Diáspora(s)*. Reside en Barcelona.

No hace mucho, en un reportaje del suplemento cultural *Babelia* del periódico EL PAÍS, un grupo de escritores cubanos residentes en la isla fueron consultados acerca de la situación del poeta y periodista cubano Raúl Rivero, acusado de "actos contra la independencia o la integridad territorial del Estado", procesado vertiginosamente y condenado a 20 años de prisión. La entrevista es sintomática por varios motivos, pues expresa la decadencia absoluta del medio intelectual cubano, reflejo a su vez de la decadencia del país y su más que probable futuro agónico.

En vez de dirigirse sin titubeos al centro del problema –el peligro que se cernía sobre el acusado y los subsiguientes peligros de deterioro de las posibilidades cada vez más estrechas de sobrevivencia del gremio intelectual en la isla–, los literatos encuestados optaron por dirimir la situación en un presunto ámbito literario, en el cual la poesía de Rivero, y a veces su figura como antiguo funcionario de cultura, no salía bien parada.

Que algunos de los escritores más reconocidos dentro y fuera del país, sean jóvenes o de las más viejas generaciones, hayan procurado escurrir el bulto de manera tan ridícula al problema cívico –y no literario– que se les planteaba, explica una vieja situación que hoy, por la gravedad del momento histórico, y por la desmesura impúdica de las condenas, tiene su particular importancia.

Según mi propia experiencia –salí de Cuba al exilio en 1997, bastante tarde como para no haber experimentado buena parte del proceso–, conozco de

primera mano la incertidumbre moral e institucional que sufren –y que a la vez amparan– la casi absoluta mayoría de los intelectuales cubanos residentes en la isla. Los intereses personales, las rencillas entre generaciones y capillitas, más la intervención del Estado a través de medios de influencia coercitivos y gratificadores, han conducido al estamento intelectual cubano a zonas de incertidumbre moral sólo comparables a la década de 1970.

La política cultural cubana, desde los primeros años de 1960 hasta hoy, ha visto en los intelectuales un sector al que hay que "atender" especialmente. Y qué duda cabe que se les ha "atendido": el triunvirato Comité Central del Partido, Ministerio de Cultura y Ministerio del Interior, han sido las instituciones señeras para mancomunar la labor. Desde el Comité Central emanan las "directrices generales" de la "política cultural cubana", y es el Ministerio de Cultura, con su red de funcionarios e instituciones (entre ellas las asociaciones de artistas y escritores), el organismo que se encarga de articular en la realidad dichas "directrices generales". ¿Qué rol juega el Ministerio del Interior en este *imbroglio*? Sencillamente el de "controlar" a los funcionarios que aplican la política cultural, así como a los escritores y receptores de la cultura en general.

Recuerdo que un par de años antes de marcharme de Cuba tuve una fuerte discusión con el actual ministro de cultura, que por esos momentos presidía la Unión de Escritores y Artistas del país. Le pregunté: "¿Y cómo es que permites que los agentes de la Seguridad del Estado se paseen por los pasillos de esta institución?" La respuesta fue lacónica, lenta, incluso menos agresiva que el resto de la conversación, como si habláramos de un tema que nos rebasaba: "Son necesarios, velan por nosotros y nunca podremos prescindir de ellos".

Uno de los medios que han utilizado tanto la Seguridad del Estado como las instituciones políticas y culturales, ha sido el reclutamiento de una porción considerable de artistas, científicos y escritores, sea como meros "informantes", sea como oficiales del Ministerio del Interior. Estos últimos siempre en correlación muy ínfima respecto a la cantidad casi irresponsable de "informantes" reclutados, que hoy son legión en el medio cultural. De ahí la imposibilidad de dirimir con propiedad quién o no podría ser tu "padrino" (o tus "padrinos", según la importancia del caso: podías tener hasta tres "padrinos" si engrosabas la lista de los "peligrosos"), tu visitante de turno, tu confidente, suerte de ángel de la guarda que no te pierde pie ni pisada en tus recorridos y conversaciones.

Una vez, conversando acerca de nuestros "padrinos", Raúl Rivero me contaba, gordo y picarón, arrellanado en su butaca, que él tenía una buena variedad de ellos. Iban a visitarlo una o dos veces por semana, o lo llamaban por teléfono. Y no incluía entre los padrinos a los oficiales *de facto* de la "Seguridad del Estado", entre los que se contaba un coronel extremadamente fuerte que visitaba a Rivero en los momentos de "crisis", y que le golpeaba amistosamente la espalda aconsejándole, a la manera cubana: "Pórtate bien, poeta, no cruces la raya".

No sé por qué Raúl Rivero no cuenta estas cosas en su libro *Sin pan y sin palabras*, recientemente publicado por Ediciones Península/Atalaya en Barcelona. No las cuenta o por pudor, o por no dar más razones para

acusaciones. El coronel de la "Seguridad del Estado", según la onírica tradición del sistema judicial cubano, podría muy bien resultar de acusador contra Rivero por ataques *ad hominem*, pues Rivero me confesaba riendo: "Sentía sobre el hombro la mano de un inmenso gorila". Y eso estaba grabado.

El libro de Raúl Rivero pertenece a cierto género híbrido entre la crónica periodística y el alegato político. Es un género profuso en Cuba antes de 1959, incluyendo el siglo XIX: la crónica de costumbres, tamizada por un énfasis verbal en la opinión. La descripción del "estado de las cosas" y como colofón una toma de partido, o una velada o abierta moraleja o didáctica, son los móviles más visibles de este género entre el periodismo y la literatura. Género por supuesto postergado desde 1959 por la inexistencia de un espacio público de libertad tanto para el periodismo como para la literatura.

En la crónica *Vender el sofá* nos enteramos –no fue publicada en *Granma*, único y ridículo periódico nacional– que a los cubanos se les ha prohibido la "navegación de recreo y la pesca individual". Uno de los párrafos iniciales no puede ser más irónico: "Dicen los manuales de geografía que una isla es una porción de tierra rodeada de agua por todas partes. Se supone que los habitantes de esas regiones sean diestros en las artes de pesca y aficionados a las excursiones y giras en bote".

En *Hombre en tercera* (que hace alusión a la tercera base del juego de béisbol, la base más peligrosa, el hombre a punto de anotar), nos enteramos (tampoco lo publicó el *Granma*) que los líderes del Partido por la Democracia de la provincia de Matanzas, convocaron a los primeros juegos deportivos de la oposición política. "Una labor tenaz y férrea de la policía política impidió que se celebrara el juego en la primera fecha que marcaron. Los aspirantes a campeones fueron retenidos, desde muy temprano en la mañana, en sus municipios de origen. Se les impidió llegar hasta Colón, de modo que a la hora del juego sólo se habían presentado once atletas y hubo que suspender el partido. Unos días después, sin anunciar previamente el sitio donde se celebraría el juego, consiguieron reunir en una casa de Colón a veinticinco jugadores y en bloque, armados con sus guantes y pelotas, marcharon sorpresivamente hacia el Complejo Deportivo de Colón, y se dio la voz de *play ball*". Sin embargo, antes de que se terminara el juego, el terreno fue cerrado por su administrador y un carro de la policía no dejó de darle la vuelta al estadio durante los siete *innings* (de nueve) que duró el partido.

Algunas de las crónicas, como *Tenencia legal de alma*, *Taller de prensa*, *Sin pan y sin palabras* y *Cuba sí*, *Biscet también*, narran la terrible situación que viven los periodistas independientes y la modestia con que realizan su labor en las condiciones más difíciles, trasladándose en bicicleta kilómetros y kilómetros para dar una noticia al pie del suceso, casi siempre esperados por la policía política.

En *Dentro del juego*, se relata una de las nuevas formas de sobrevivencia económica del cubano, como las casas de juego a domicilio: "A la 1:45 de la madrugada quedaban tres jugadores. El tipo gordo, blanco, alto, de cadenón de oro, tiró la última carta sobre la mesa, que estaba cubierta con hule barato y polvo de cenizas y manchas de café. *iCaballerroj, ejto ej mío!*, dijo el tipo y saludó a una gradería invisible quitándose y poniéndose una gorra de los

Bravos de Atlanta. Cuando se levantó tenía en los bolsillos 350 dólares y 1800 pesos cubanos. Como estaba contento le dio a María 300 pesos. Desde que se inició la partida, alrededor de las cinco de la tarde, ella les servía café, refrescos y agua fría. Este es el negocio de María Eugenia. Una negra esbelta, treinta y cinco años, divorciada de un economista, una hija de ocho años. *Estábamos pasando las de Caín –recuerda María–. No teníamos ni ropa que ponernos y comíamos lo de la libreta y punto*".

En *Casta de robles*, Rivero toca uno de los problemas más sensibles hoy en Cuba, el nacionalismo: "¿Cómo somos los cubanos de fin de siglo? He aquí una pregunta para estremecer a cartománticos, científicos, cubanólogos y babalaos, pero para cualquier funcionario comunista criollo es pura sencillez: los cubanos, al menos los de la isla, somos valientes, decididos, antimperialistas e invencibles. El siniestro nacionalismo artificial creado a través de una prensa concebida bajo un síndrome de Down, ha conseguido convertir a muchos ciudadanos de este país en coprófagos universales, título que en buen cubano, tiene un adjetivo más sonoro y poderoso".

El librito cierra con la narración de la esposa de Rivero, Blanca Reyes, de algunos pormenores del juicio a que fue sometido el escritor. Entre ellos los testimonios de dos ex compañeros de Raúl Rivero en la agencia de prensa independiente, compañeros hasta ese momento en que intervinieron como testigos acusadores: ambos resultaron ser "agentes encubiertos" de la "Seguridad del Estado" cubana. Uno de ellos, "el agente Miguel" (Miguel, nombre de arcángel), Manuel David Orrio, dijo estar muy triste porque nunca más podrá actuar como agente encubierto. Que él era un "militar de honor", y que como cumplía órdenes, abandonaba a su pesar la honorífica labor, y soltó un par de lagrimitas. El otro testigo, un caso más patético que el tal Orrio, resultó ser Néstor Baguer, un anciano de más de 80 años y que por más de 10 años dirigió la Asociación de Periodistas Independientes. A este pobre viejo le habían adjudicado el elegante nombre de Octavio, el "agente Octavio". Nombre de emperador.

[Rolando Sánchez Mejías *Crónicas desde Cuba*](#)

[sumario](#)

Contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

El Idiota de la Familia

Carlos Alberto Aguilera

texto inédito en Cuba, cedido por el autor a *Cacharro(s)*
Publicado originalmente en El Nuevo Herald

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.

Hay que decirlo de golpe: la poesía de Rito Ramón Aroche es una poesía rara. Nunca una anécdota, pequeña, digerible, de la que cualquiera pueda colgarse, como un abrigo sobre un clavo (hay que pensar en los hombrecitos de Ror Wolf intentando colgar sus abrigos cuando entran a la casa). Nunca los sentimientos o su ausencia, eso que los antiguos llamaban "la verdad de algo", el absoluto.

...

Sus poemas, este libro en general (*Cuasi*, Ediciones UNIÓN, La Habana, 2002) casi no suena. No tiene ritmo, voz. Casi no canta. Pero tampoco podemos decir que no sea poesía. Ya sabemos, la poesía es la más inútil de las instituciones y con ella se puede hacer cualquier cosa: cagarrutas a lo Jandl u odas grandes a lo Neruda. Incluso, se puede hacer poesía francesa: la poesía francesa es algo que en algún momento todos hemos intentado hacer. Y en este sentido *Cuasi* es ejemplar. Da la impresión de querer hacerlo todo, como si todo se hubiera aplazado para mañana y a la vez, ya no querer hacer nada, abstraerse.

...

La poesía de Rito es excesiva, de la misma manera que fueron excesivas algunas piezas de Satie en el París de principios del XX. Pero para un país donde la realidad siempre ha sido el exceso, lo que sobra ("O sangre o azúcar" –gritaba Batista), para no hablar de la política, su territorio literario ha sido más bien chiquitico, encogido, ajustándose siempre a la ley o a la sublimación de la patria. Y esto no hubiera estado mal si la patria alguna vez hubiera producido buena literatura. Pero tal y como van las cosas... Además,

las excepciones como bien saben los académicos no son la literatura, sino sus salidas.

...

La vanguardia, otra mala ficción. A menos que aún sigamos creyendo que las novelas de Labrador Ruiz son la vanguardia o esos poemas de Nicolás Guillén donde se entona desde cierto ensamblaje mulato. Un movimiento donde se acoplan de manera compleja vida, conceptos y poder, y se arriesga todo. Incluso, la nomenclatura vanguardia.

Lo que ha fallado en Cuba han sido precisamente los conceptos. Una tradición conceptual de la vanguardia por ejemplo.

...

Lo visual. Quizá son algunos poetas de los que comienzan a publicar en los años 90 en Cuba los que intentan reflexionar con más énfasis sobre lo visual. Esos textos de Rolando Sánchez Mejías donde las arañas suben y bajan por una escalera, o de Saunders en *El pájaro de oro*: más esquizo, como una composición china. Pero no a la manera de los hermanos Campos o del concretismo centroeuropeo. Sino como un detective con su lupa, paso a paso y una sonrisita opaca. Una sonrisita, éso es, tal y como recomienda Wolf cuando hace pasar a sus hombrecitos por psiquiatras.

...

Su imaginario, el de Rito, está lleno de citas de Paul Klee y silencios a lo Duchamp, pergaminos tailandeses y reflexiones esquizas, comentarios de pasillo y literatura rusa. Aún lo recuerdo leyendo en aquellos tomos de Aguilar las obras completas de Dostoyevski, Tolstoi, o debatiendo con alguien en un elevador sobre cuáles habían sido las palabras exactas del pelirrojo Karamazov al mirar al cielo. Pero eso es precisamente un poeta raro. El que puede leer de un tirón las novelas de Dostoyevski y después escribir sobre el lenguaje sin ninguna ontología, sin énfasis, como si en el resbalón no se hubiera ensuciado el traje, la corbata.

...

El idiota de la familia. El idiota de la familia se nombraba a sí mismo Flaubert. ¿No es acaso eso lo que son los poetas: cero dinero, cero viajes, cero público, y para colmo, siempre saltando para colgar el abrigo en el clavo?

...

La obsesión de Rito:

Porque no es escribir –es DESLIZARNOS.

Porque no es escribir, Dios, es DES-LIGARNOS.

(Rombos, 43)

Y si hubiera que definir esta obsesión: chocar y chocar con la propia cabeza hasta que se reviente. Abrir un hueco.

...

¿Puede un libro como *Cuasi* subvertir las ficciones que el estado constantemente construye para contraer cualquier tipo de discurso que aspire a descentrar la norma? (Pregunta larga.) Quizá, aunque supongo que no. Como ya he apuntado en otra parte, sólo son posibles los desvíos. Y este libro, más allá de que sea difícil de leer y parezca a veces que se le va de las manos al propio autor, es un libro que se desvía. Y ahora mismo no hay nada más válido que eso: una oligofrenia a la hora de construir literatura, un delito.

Balthus: "El criminal no es sólo quien comete el delito, sino también quien lo imagina".

...

La idiotez como crimen. La poesía.

[Carlos Alberto Aguilera *El Idiota de la Familia*](#)

[sumario](#)

Contáctenos: cacharro_s@yahoo.com

Cacharro(s) Expediente 4

[sumario](#)

cer0 editores

Proyecto de publicaciones

Gracias a muchísimos amigos el proyecto Cacharro(s) se expande. Contra todo pronóstico adverso y a pesar de los obstáculos.

Este cuarto número anuncia que a partir de marzo comenzaremos una colección con varias publicaciones en formato pdf llamada cer0 editores

Nuestro catálogo abre con el libro inédito de **Lorenzo García Vega**, "Taller del desmontaje. Homenaje a Joseph Cornell", seguido por un poemario de sesenta textos, también inéditos, de **José Kozer**, y un libro de **Carlos M. Luis**.

Nuestra colección cer0 editores incluirá reediciones, antologías personales, y ediciones corregidas y/o aumentadas por sus autores.

Contamos, a lo largo del año, con las posibles colaboraciones de Juan Carlos Flores, Carlos Alberto Aguilera, Pedro Marqués de Armas, Reina María Rodríguez, Rito Ramón Aroche, Francisco Morán, Ismael González Castañer, Rogelio Saunders, Ernesto Santana, Ángel Santiesteban, Jorge Alberto Aguiar, Rolando Sánchez Mejías, Almelio Calderón Fornaris, Anna Lidia Vega Serova, Gerardo Fernández Fé, Orlando Luis Pardo Lazo, Pia McHabana †, Raúl Flores, y Lizabel Mónica.

cer0 editores se distribuirá por la misma vía en que circula la revista Cacharro(s), y es un proyecto sin fines de lucro.

~~Cacharrear~~ ~~otra vez~~

