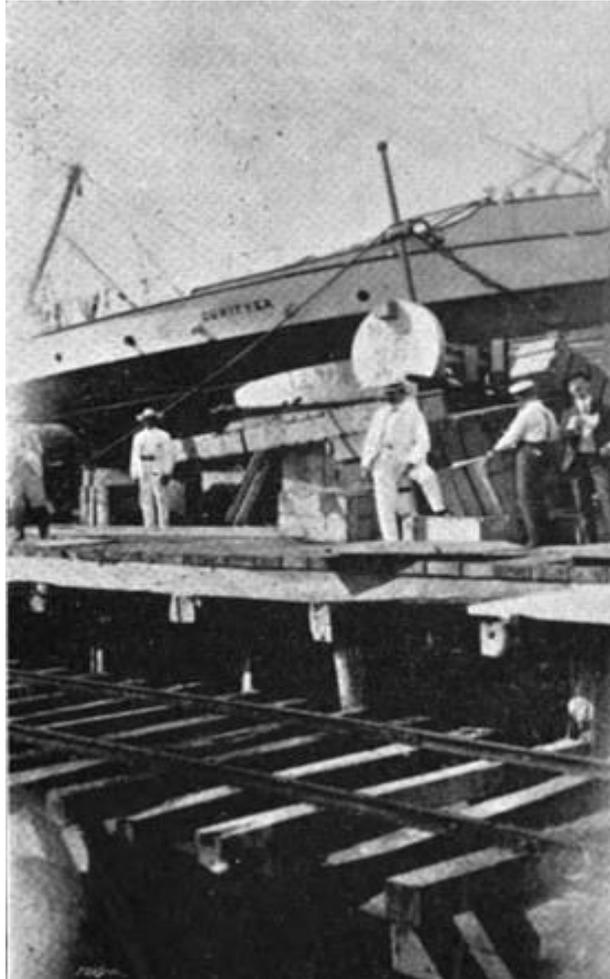


**Potemkin ediciones  
Núm. 13 enero-julio 2016**



**Con una crónica azucarada de Robert Desnos**

## INDICE

Monigotes / Eduardo Chirinos

Vida de A. / Rolando Sánchez Mejías

Vivian Maier / Antonio Muñoz Molina

Cuatro poemas / Vittorio Sereni

Experiencia de la poesía / Vittorio Sereni

El falo de Rasputín / Rosa Matteucci

Pequeño Dossier / Juan Carlos Flores

Campo y paisaje... / Lorenzo García Vega

Socarronería y Ojo bizco / Carlos A. Aguilera

Soñar en situación totalitaria / Jean-Max Gaudillière

Cuba en 1928 / Robert Desnos

# Monigotes

Eduardo Chirinos

## Lo que mi padre quiere realmente de mí

1

Anoche tuve un sueño. Acompañaba a mi padre por un camino de tierra. Los dos íbamos a caballo y apenas cruzábamos palabras. A lo lejos se veía la sombra de unos sauces, las luces de un pueblo desconocido y remoto. De pronto, mi padre detuvo su caballo y preguntó si yo sabía a dónde íbamos. Le contesté que no. Entonces vamos bien, me dijo.

2

Los caballos del sueño sabían de memoria el recorrido. Era cuestión de abandonar las riendas, de dejarse llevar. Eso me causaba un poco de aprensión, incluso un poco de miedo. Mi padre, en cambio, parecía muy tranquilo. Pensé, parece tranquilo porque está muerto.

3

Aquí es donde vivo, dijo como si me quitara una venda. Fue muy poco lo que vi. Sólo un páramo de piedras, remolinos de arenisca, huesos de caballos amarillos. ¿Qué te parece? No supe qué decir. Tenía sed y me dolía un poco la garganta. Es un lugar hermoso, dijo, pero a veces me gustaría regresar. ¿Por qué no regresas, entonces?, pregunté. Porque es más fácil que tú vengas me dijo. Y desapareció.

## Los mapaches de Johnson Park

Volver es siempre un poco triste.  
Esta noche estoy con mi mujer y la familia de mi mujer  
celebrando el nacimiento del niño  
en el húmedo calor que agobia Lima en verano.  
Volver es siempre un poco triste.  
Pronto retornaremos a New Brunswick,  
probablemente habrá nevado y el sol será un recuerdo,  
una fría corona de luz alumbrando la noche.  
(Imposible no evocar la nieve en el país del sol,  
el silencio en el país de la niebla y la bullanga).  
Mientras escribo recuerdo a los mapaches.  
Los vi una vez en Johnson Park;  
glotones, traviosos, divertidos,  
jugaban muy cerca a los barrotes de la jaula  
mostrando su antifaz de ladrones de historieta,  
su cola de gorro trampero al estilo Daniel Boone.  
Volver es siempre un poco triste.  
Pronto los veré de nuevo en el zoológico,  
rebuscando comida en la basura,  
reventados por los automóviles en la carretera.

## Ridiculus Mus (Epístola a Quinto Horacio Flaco)

Horacio, jamás tuviste mujer que te abandonara en los cinemas  
Tampoco tuviste que aprender a rechazar un cigarrillo  
Ni a esconder tus flacas piernas debajo de la túnica  
Sólo corriste indiferente hacia los campos  
Y fuiste feliz comiendo con la plata de Mecenas  
Jamás subiste solo a los tranvías y es tu gloria  
Cantarles por amor al bien y a la belleza  
No tuviste por qué rendirles culto a las ciudades  
Ni inclinarles tu noble cabellera

Horacio, el bienamado por los reyes y los dioses  
Poeta mesurado con el vino y con los versos  
Te he visto hoy acariciándote las barbas y esperando  
Que apareciera al fin el ridículo ratón del que me hablabas.

## Escena para una película

¿Cómo maneja uno los recuerdos? Yo tengo varios que se alternan y, para colmo, varían con el tiempo. No son organizados. Un buen día aparecen y ¡zas! se instalan sin permiso reclamando alguna música, si es posible alguna explicación. Ayer, por ejemplo, tenía siete años y entré sin llamar al dormitorio de mi madre. La ventana daba a un amplio jardín donde jugaba el collie, al fondo renacía una palmera, un floreciente árbol de papayas. Mamá se pintaba las uñas de los pies. Parecía estar muy concentrada y apenas me hizo caso. «¿Por qué te pintas?», pregunté. «Porque hoy llega tu papá», me dijo. Y eso fue todo. No. Eso no fue todo. Su vestido colgaba impaciente de una silla y una cámara filmaba sus piernas (la izquierda recogida, la derecha ligeramente levantada). ¿Qué quería de mí ese recuerdo? No lo sé. Si le pregunto dirá que no había ningún collie. Que tal vez había soñado.

## Monigotes

Desde niño me gusta dibujar monigotes. Así me entretengo cuando estoy aburrido, cuando nadie me mira, cuando espero impaciente el menú del restaurante. Algunos tienen nombre propio, bichos que apenas sobreviven en el trazo, en la corta vida que el papel les concede. Ellos me acompañan. Llaman a la puerta a cualquier hora, y yo siempre los recibo. Llevo a todas partes una pluma, no vaya a ser que los escuche y no tenga cómo darles forma. Nunca piden nada a cambio. Ellos bailan felices en manteles, boletos, servilletas, y luego -así como han llegado- se despiden. La gente cree que la pluma es para anotar versos, apuntes misteriosos que se le ocurren al poeta. No sabe que

nunca escribo apuntes, que los monigotes  
me visitan cuando suena la música  
del mundo. Y yo no puedo escucharla.



## Vida de A. (Proemio)

Rolando Sánchez Mejías

Aquel día en Marcané había llovido mucho. Había llovido tanto que el fango brotaba de todas partes. Un fango espeso, táctil, asqueroso, que emponzoñaba la atmósfera.

Los niños jugaban con palos en el fango, hundiéndolos o dando mandobles o pellizcando la superficie con movimientos rápidos.

A toda esta, un puerco corría por el fango dando tumbos. Una mujer flaca lo perseguía, también dando tumbos como el puerco pero hundiendo más los pies, y adelantando los brazos artríticos y la boca de culo —le faltaban todos los dientes— empinada hacia delante, silabeando improperios al puerco. Fue cuando la vieja gritó: "¡Atájenlo!", y la turba de niños se sumó a la persecución, haciendo percutir sus palos en el fango.

¿Y por qué huía el puerco? Porque había olido la muerte. La olió cuando la vieja se le acercó sigilosa por detrás, la boca de culo más abierta que de costumbre, el pañuelo apretado sobre las cejas dejando fuera las orejas grandes de vieja; entonces el puerco lo supo, que era la Muerte —en forma de vieja cara de culo— lo que le venía por detrás de sopetón, lo supo por un destello a través del que los animales captan la trama general impuesta por la Vida, entonces aprietan el cogote y aguantan el golpe, o en la mayoría de las veces —como es el caso que nos ocupa— brincan hacia el vacío que se abre como única solución.

Y lo que se abría como vacío aquella tarde era el fango de Marcané. O mejor dicho, era el mismo Marcané, con la diferencia de que había llovido exageradamente, mostrando tal vez ahora su verdadera naturaleza, su naturaleza fanosa, como subrayaba Eutimio, el único Filósofo de Marcané, hamacándose entre dos ceibas mientras contemplaba el cielo surcado por auras tiñosas.

Para Eutimio, el tiempo de Marcané se abría básicamente en dos mitades: una pluviosa, breve, y otra —duradera hasta el agotamiento— polvorienta y caliente. Sin embargo —explicaba— no eran tales mitades compartimentos estancos. La hinchazón húmeda debía crecer como una pústula de la herida del calor. Eutimio aseguraba que Marcané "cuajaba" literalmente en aquella hinchazón de humedad. Que los demás días del año eran sólo un reajuste sistemático de la Naturaleza para avanzar hacia la esfera de fango caliente en la que cada puerco de Marcané luchaba por la Eternidad.

En esos días -aseveraba Eutimio-, "el anillo se cierra". Y esto facilitaba que el cerdo pareciera no avanzar —lo sabía, lo sabía el animal en su fuero interno—, o mejor dicho: no avanzaba. Pues no es posible huir de una esfera de fango que apretaba sus límites como los anillos concéntricos de una constrictora. Y por esa razón fue que el puerco nunca dejó de oír cerca de sus orejas el golpeteo de los

palos, y olía incluso los flancos sudorosos de los niños, y el crepitar de los salvazos de tabaco de la vieja contra la superficie húmeda y negra.

El anillo se cerraba. Y dentro quedaba una zona turbia, atravesada por las moscas. Y más adentro un cerdo moviéndose en dirección al sol, raspando con las pezuñas la cáscara de aquella bellota gigante. Si le hubieran podido nacer alas se hubiera elevado con prontitud sobre Marcané y hasta hubiera visto que no era tan feo, que visto así, de lejos, Marcané era bonito, hasta simpático. Pero no es lícito a un cerdo elevarse en opiniones ajenas a su naturaleza. Lo que él tenía por realidad, por única realidad, era aquello: una bola de fango.

Y ahora ya no tenía tiempo de saberlo todo. La feroz carrera no le permitía ver lo siguiente:

otro cerdo que lo miraba desde un corral;  
los tientos palmares que avanzaban hacia el cielo;  
un haitiano de ojos vidriosos arrastrando los pies;  
una vaca moviendo el rabo;  
la maestra de la escuela que llegaba en la mula;  
al hermano de Eutimio con un cubo de palmiche;  
un perro olisqueando en la zanja.

Los pensamientos de los cerdos no son tan exactos como los pensamientos humanos; sin embargo, logran ubicarse con rapidez en la porción de mundo que les ha tocado vivir. Y nuestro cerdo sabía que el anillo se cerraba. Era como si Eutimio, el Filósofo, con voz gangosa, se lo hubiera cantado al oído con una guitarra:

se cerroooooooooooooó

El espectáculo de otros cerdos muertos en el fango no hubiera favorecido, de ningún modo, el vector de razón que nuestro cerdo podría adjudicar al pequeño mundo de fango que se abría infinitamente ante su hocico. ¿Acaso miríadas de pájaros vivos, elementalmente vivos, no festejan su natura abierta sobrevolando sobre millares de congéneres que yacen como residuos de una estación que se despide? Ciclos vitales donde el despropósito queda anulado. La materia, decía Eutimio, mientras más abundosa, mientras más entregada a la tarea de multiplicarse infructuosamente en sí misma, se vuelve más olvidadiza de la Naturaleza.

Esto respecto a los pájaros —que por cierto, alguno muertecito se encontró el cerdo en su desplazamiento, y ni lo olió, tan apurado estaba—. Sin embargo...

Que un puerco en plena huida se tope con una foto, y detenga su carrera para observar dicha foto —digo observar, no olisquear—, habla lo mismo a favor que

en contra de los cerdos. Si se hubiera captado algún rasgo humanizante en tal contemplación, tal vez la leyenda hubiera sido otra, llegando más allá de Alto Cedro y con un poco de suerte hasta la Habana. Pero la gente de Marcané concluyó lanzando un escupitajo contra el fango: “Eso le pasó al cochino por comemierda”.

Cuando el puerco sintió el apretón ineludible en el cogote, luego el manajo de manos que lo aferraron por paletas, jamones, orejas y patas — ¡y el rabo estirado hasta el dolor! — supo que todo estaba perdido, entonces berreó en dirección al cielo plomizo.

La vieja llegó apenas un segundo después y dijo recogiendo la foto del fango, limpiándola apenas contra la saya, y consiguiendo ver las tres cuartas partes de un niño que sonreía con un dedo metido en la boca, el pelo enrollado en caracoles, cachetudo como el niño de las compotas. Entonces la vieja dijo abriendo su boca de culo:

“ — ¡¿Qué hace aquí la foto de Ambrosio?! ”

A ella no le pareció de buen augurio haberse encontrado con aquella foto esa mañana. Ambrosio era el caso más raro que ella había conocido en Marcané en lo que tenía uso de razón.

Resulta que Ambrosio había nacido con un dedito, en forma de pezuña, en ambas manos. Alguien dijo:

“ — Es un santo ”.

Otro dijo:

“ — Es un lelo ”.

Y otro:

“ — Es un monstruo ”.

Y por desgracia las dos últimas versiones fueron las que circularon velozmente por Marcané y sus aledaños. Eutimio quiso aliviar la versión:

“ — Es un protoángel. Alguien que está a medias entre dos mundos, uno terrenal y otro sagrado, sin decidirse por ninguno ”.

Pero desgraciadamente en Marcané (y más allá de Marcané) se corrió la voz de que en aquellos lares había nacido algo así como un zombi. Esto no ocurrió por maldad, sino por pura incomprensión. Era cosa difícil imaginar qué era exactamente un protoángel.

Así mismo pasó cuando veinte años después llegó a Marcané la palabra protón. La gente prefirió ignorarla. Y ambas palabras –protón, protoángel– fueron archivadas, o mejor dicho, sepultadas, junto a otras de más antigua factura, tales como: atrio, cornucopia, anémona, mise en scéne, celosía, intríngulis, reciedumbre, trampantojo, dálmata, dadá, metalenguaje, acrílico, subsidio, taigá, estandarización, manteca de yak y otras palabras y expresiones que ni siquiera tuvieron tiempo de volverse inútiles.



## En busca de Vivian Maier

Antonio Muñoz Molina

La novela de la vida de Vivian Maier está llena de páginas en blanco. Vivian Maier se llevó su secreto a la tumba, pero dejó más pistas que nadie sobre su identidad escondida. Dejó más de cien mil negativos fotográficos tomados a lo largo de más de cuarenta años y no revelados nunca. Dejó películas en super 8, cintas magnetofónicas de conversaciones con desconocidos, docenas de sombreros, pares de zapatos, vestidos, abrigos, prendas de ropa que solo descartaba cuando estaban muy gastadas pero que no tiraba nunca; dejó facturas, recibos, billetes de tren, entradas de cine, tubos de rollo de película que contenían dientes de leche de los niños a los que había cuidado o monedas o botones o chapas con consignas políticas; dejó cartas guardadas con cuidado en sus sobres de origen después de leídas, y cartas no abiertas nunca; dejó varias cámaras Rolleiflex que había usado para tomar sus fotografías; dejó sobre todo cajas de cartón y maletas llenas de recortes de periódicos y de periódicos enteros, sobre todo ejemplares que tuvieran en la primera página titulares de crímenes, o que contuvieran noticias de violaciones, de raptos, de asesinatos estrambóticos, de desgracias horribles.

Dejó recuerdos variados y contradictorios en las familias para las que había trabajado como cuidadora de niños durante unos cuarenta años, en Nueva York y sobre todo en Chicago. Se conformaba con salarios muy bajos, pero en cada casa en la que servía reclamaba el derecho a poner un candado en la puerta de su habitación. Parecía no tener familia y carecer por completo de otra vida que no fuera la que dedicaba a su trabajo. Siempre salía llevando al cuello su cámara de fotos, que era un rasgo de su presencia personal tan invariable como sus grandes abrigos o gabardinas, sus sombreros de alas caídas, sus camisas masculinas, sus faldas como de monja de paisano, sus zapatos negros y austeros de tacón bajo. Todos los dueños de las casas en las que vivió y todos los niños a los que cuidó la vieron siempre con la cámara, pero nadie mostró jamás la menor curiosidad por saber lo que hacía con ella. Tampoco ella hizo, que se sepa, el menor esfuerzo por mostrar el resultado de una tarea en la que ponía los cinco sentidos, que llenaba sus horas de caminatas solitarias por la ciudad en sus días o tardes libres y de la que seguía ocupándose incluso cuando sacaba a pasear a los niños a su cargo.

El secreto de Vivian Maier es doble, porque no se sabe qué la impulsaba a tomar fotos sin cesar ni cuál fue su formación, pero tampoco se sabe por qué eligió mantener secreta una afición que le importaba tanto y para la que tenía tanto talento. En los cajones de papeles y de toda clase de materiales que acumuló Vivian Maier a lo largo de su vida no hay ni un solo testimonio, ni una carta, ni una reflexión, ni un solo indicio de sus ideas sobre la fotografía. Llegó a imprimir solo unos pocos negativos, probablemente por falta de dinero. Se jubiló ya mayor y dejó casi todo lo que había acumulado a lo largo de la vida en cuartos trasteros

o garajes de sus antiguos patronos. En 2007, un historiador aficionado de 27 años, John Maloof, compró más bien por azar unas cajas de negativos que encontró en uno de esos mercadillos que son el recuelo y el último muladar de las vidas anónimas, los almacenes en los que va a parar lo que ya no es de nadie y lo que no quiere nadie, las bibliotecas y las colecciones de los muertos, sus fotos familiares y sus documentos de identidad y sus cartas de amor y los cuadritos que tenían sobre las repisas y los zapatos de charol cuarteados y endurecidos de niños que están muertos.

Maloof compró el archivo porque costaba menos de trescientos dólares y porque al mirar por encima los rollos de película entrevió en ellos imágenes callejeras y cotidianas de Chicago. Poco a poco fue cobrando conciencia del tesoro que había encontrado y de su extensión abrumadora. Parecía que aquella mujer de la que no sabía nada y de la que no encontraba rastros ni siquiera en Google no había parado nunca de caminar por ahí haciendo fotos y preservando todo lo que caía en sus manos. Cada nuevo negativo que revelaba era un deslumbramiento. Vivian Maier era el resumen de toda la gran fotografía americana del siglo XX y al mismo tiempo tenía una manera de mirar afiladamente suya, una sinuosa originalidad que escapaba de cualquier tentativa de clasificación. Juntaba el gusto por lo monstruoso cotidiano de Diane con la atención cordial a los juegos callejeros de los niños de Helen Levitt. Los borrachos tirados por las aceras, los locos ambulantes, las víctimas animales o humanas de la crueldad, forman una parte tan integral de su mundo como del de Weegee, pero en Vivian Maier hay compasión, o al menos una observación fascinada, y nunca sarcasmo. Estaba igual de atenta a lo extraordinario y a lo común. Miraba con el mismo asombro ecuánime al espanto y a la belleza.

Igual que quería guardar cada mínima huella material de su vida y cada periódico de cada día, parece que aspiraba a preservar cada imagen, cada cara, cada hecho con el que se cruzara en sus caminatas. Empujando carritos de bebé y llevando a niños de la mano se alejaba hacia los barrios más pobres, hacia los descampados industriales de los mataderos, y no le importaba abandonar una avenida luminosa para adentrarse en un callejón en el que podía tomar fotos de cubos de basura y de las chozas de cartones en las que se cobijaban los vagabundos. La cámara Rolleiflex le permitiría pasar más inadvertida, ya que la enfocaba a la altura de las caderas y no de los ojos, inclinándose para estudiar el visor. Vistas desde ese ángulo, de abajo arriba, las personas adquieren una presencia imponente, y el espectáculo de la calle se observa desde el lugar aproximado de la mirada de un niño.

Grande, austeramente vestida, con cara de vigilancia y de ensimismamiento, con un andar enérgico de braceos y zancadas, según atestiguan quienes la conocieron, con su cámara colgada al hombro y disimulada a plena vista, Vivian Maier encontraba muchas veces la imagen de una desconocida que era ella misma. Se sorprendía a sí misma, con esa extrañeza de quien se ve sin aviso y de golpe, viendo en una fracción de segundo no la cara que imagina que tiene, sino la que ven y conocen los demás, en el escaparate de una cafetería, en el cristal de una cabina de teléfonos, en un espejo que llevaba al hombro un empleado de una tienda, en el de un cuarto de baño. Hacía fotos de sí misma mirando al objetivo o eludiendo su disparo; retrataba su imagen en un escaparate y al mismo tiempo su propia sombra alargada. Cada autorretrato de Vivian Maier ahonda su secreto en lugar de disiparlo. Mira desde tan lejos en esas fotografías como un fantasma de ella misma que se pasea de incógnito entre los vivos, con la cámara al cuello.



## Cuatro poemas

Vittorio Sereni

Traducción: Pedro Marqués de Armas

### Saba

Gorra pipa bastón, apagados  
objetos de un recuerdo.  
Pero los vi animarse cubriendo a un vagabundo  
en una Italia de escombros y polvo.  
Siempre hablaba de sí pero como a él  
a nadie conocí que hablando de sí mismo  
al preguntar a otros por sus vidas  
tanto diese de la suya  
a quien lo escuchaba.  
Y un día, un día o dos después del 18 de abril,  
lo vi errar de una plaza a otra  
de uno a otro café de Milán  
seguido por la radio.  
"Puerca -vociferando- puerca". La gente  
lo miraba estupefacta.  
Se lo decía a Italia. Estrellándose, como a una mujer  
que, enterada o no, nos ha herido de muerte.

### Saba

Berretto pipa bastone, gli spenti  
oggetti di un ricordo.  
Ma io li vidi animati indosso a uno  
ramingo in un'Italia di macerie e di polvere.  
Sempre di sè parlava ma come lui nessuno  
ho conosciuto che di sè parlando  
e ad altri vita chiedendo nel parlare  
altrettanto e tanta più ne desse  
a chi stava ad ascoltarlo.  
E un giorno, un giorno o due dopo il 18 aprile,  
lo vidi errare da una piazza all'altra  
dall'uno all'altro caffè di Milano  
inseguito dalla radio.  
"Porca -vociferando- porca." Lo guardava  
stupefatta la gente.  
Lo diceva all'Italia. Di schianto, come a una donna  
che ignara o no a morte ci ha ferito.

## **Giovanna y los Beatles**

En el mutismo doméstico en la quietud  
creyéndose incomprendida y sola  
da nuevo aliento a los que reviven.  
Dejando tras de sí astillas de sonido  
a lo largo de una raya de polvo  
entre paredes estupefactas se retiran  
en un chisporroteo  
los bienamados Escarabajos.

¿Pasó con ellos su momento ya?

A menudo en los cruces en los intercambios de la vida  
aparece por sorpresa un diablo sutil  
un infiltrado portador de escalofríos  
que asoma de la nada bajo especie de música  
–e inflama de verde una colina,  
acelera un mar –  
seductor infalible hasta que otras músicas lo superan  
y a nosotros con él.

## **Giovanna e i Beatles**

Nel mutismo domestico nella quiete  
pensandosi inascoltata e sola  
ridà fiato a quei redivivi.  
Lungo una striscia di polvere lasciando  
dietro sé schegge di suono  
tra pareti stupefatte se ne vanno  
in uno sfrigolio  
i beneamati Scarafaggi.

Passato col loro il suo momento già?

Più volte agli incroci agli scambi della vita  
risalito dal niente sotto specie di musica  
a sorpresa rispunta un diavolo sottile  
un infiltrato portatore di brividi  
–e riavvampa di verde una collina  
si movimentata un mare –  
seduttore immancabile sin quando  
non lo sopraffanno e noi con lui altre musiche.

## **Ya nada sabe**

Ya nada sabe, alto en sus alas  
el primero en caer de boca en la playa normanda.  
Por eso esta noche alguno  
me tocaba la espalda murmurando  
que rezara por Europa  
mientras la Nueva Armada  
asomaba ante la costa de Francia.

Le respondí en el sueño: – Es el viento,  
el viento con su música extraña.  
Pero si de verdad fueses tú,  
el primero en caer de boca en la playa normanda,  
reza tú si puedes, yo estoy muerto  
en la guerra y la paz.  
Ahora la música es ésta:  
la de las lonas que baten contra los palos.  
No es música de ángeles, es sólo  
mi música y basta.

## **Non sa più nulla...**

Non sa più nulla, è alto sulle ali  
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna.  
Per questo qualcuno stanotte  
mi toccava la spalla mormorando  
di pregar per l'Europa  
mentre la Nuova Armada  
si presentava alle coste di Francia.

Ho risposto nel sonno: – E' il vento,  
il vento che fa musiche bizzarre.  
Ma se tu fossi davvero  
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna  
prega tu se lo puoi, io sono morto  
alla guerra e alla pace.  
Questa è la musica ora:  
delle tende che sbattono sui pali.  
Non è musica d'angeli, è la mia  
sola musica e mi basta.

## **Miedo segundo**

Nada tiene de espanto,  
la voz que me llama  
justo a mí  
desde los bajos de la casa  
a una hora de la noche:  
es un breve despertar del viento,  
una lluvia fugaz.  
Al decir mi nombre no enumera  
mis errores,  
ni me reprocha el pasado.  
Con dulzura (Vittorio,  
Vittorio) me desarma, arma  
contra mí mismo.

## **Paura seconda**

Niente ha di spavento  
la voce che chiama me  
proprio me  
dalla strada sotto casa  
in un'ora di notte:  
è un breve risveglio di vento,  
una pioggia fuggiasca.  
Nel dire il mio nome non enumera  
i miei torti,  
non mi rinfaccia il passato.  
Con dolcezza (Vittorio  
Vittorio) mi disarmo, arma  
contro me stesso me.

## Experiencia de la poesía

Vittorio Sereni

Traducción: Dolores Labarcena

Nadie más que un poeta es capaz de decir cosas concretas sobre la poesía. Al contrario, nadie menos que él es capaz de exponer verdades que escapen de un orden en absoluto personal y dentro de ciertos límites útiles solo a él y a él solo necesarios.

“No me he concedido nunca”, dijo Valéry que de cosas universales entendía, no más por la tensión constante contra aquéllas, “no me he concedido nunca el atrevimiento de prescribir, ni de prohibir, algo a alguien, en materia de literatura, de arte o de filosofía. Aquello que me he permitido y prohibido a mí mismo, fue siempre a título de conveniencia o de experiencia”.

Es natural, por tanto, que un poeta inmerso en lo íntimo de su trabajo sea ajeno a considerar la poesía “sub specie aeternitatis”; aunque es igualmente natural que siga íntimamente su propia estrella polar, su propia idea de la poesía. Pero esto es otro discurso: como confrontar la crítica propiamente dicha y concretamente formulada, y la crítica, por naturaleza completamente íntima e inapresable que se desarrolla silenciosamente en el poeta frente al hecho creativo. Desconfía — dice el poeta — de todos aquellos que saben muy bien qué cosa es la poesía, que tienen siempre una definición a mano; déjese pasar unos meses, quizás apenas unos días, y se verá que aquella definición ya habrá cambiado, tal vez en su totalidad, y no será por eso menos perentoria que aquella que la precedió.

En cuanto a los poetas, ellos viven perennemente tentados, perennemente perplejos entre definiciones y sugerencias opuestas: se diría que el suyo, visto minuto por minuto, metro por metro, es más un camino de dudas que de certezas. Las verdaderas certezas son finales y generales; y son evaluables en base a su fecundidad más que a su verdad e incontestabilidad objetiva y absoluta. En tal caso dejemos hablar, ante todo, a la poesía que nace de los textos poéticos y perdura a través de esos textos; entonces — desde lo alto de los *Cantos* o de las *Fleurs du Mal* — también las otras palabras, con la fe poética que portan, podrán pretender investirnos y dejarnos, al menos por un largo periodo, persuadidos y partícipes. La poesía precisa, para crecer, materia y espacio.

Con esto no se dice nada peregrino: se alude a la paciencia que un poeta debe siempre requerir (“Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés” decía Apollinaire) por aquel conjunto de errores — si se considera detalle a detalle —, a pesar de las ilusiones o de los ídolos que hacen su provisoria y fluida verdad, que constituyen su alimento; a las posibilidades de recuperación que necesita que le concedan para que él cambie de opinión o calle aquello que cambia según la propia ley íntima — con la cual no le resulta fácil identificarse.

Se propone, con esto, el carácter dinámico de cada meditación sobre la poesía: su extrema mutabilidad, su continua puesta en causa por descomponerse o recomponerse, por aceptar o rechazar. La visión de un nuevo paisaje, la lectura de una página que el azar abre un día sobre la mesa, el sonido de una voz desde la calle bastan a veces para darle una dirección diferente, para obligarla a ver todo desde el principio.

Puede ocurrir, a quien esté empeñado en un trabajo, que ciertas apremiantes íntimas vengan de improviso a coincidir con apremiantes externas, sobre la naturaleza, sobre el sentido y sobre la dirección de aquel trabajo; que también aquí se sientan puestos en causa porque cualquier dato de la propia experiencia parece acoplarse a los datos de una experiencia general. Y el trabajador, habituado a comportarse como el erizo o al menos como la tortuga frente a ciertas intrusiones no solicitadas, sienta entonces como deber propio la necesidad de encontrar una consonancia entre las dos apremiantes, incluso conservando algo de su naturaleza de erizo o tortuga.

La guerra, que lo fue para todos, y tal vez más la posguerra, no han determinado, sino favorecido algo similar dentro de la poesía y de los poetas. Y si ya antes parecía desacreditado el concepto de "poesía pura" no en cuanto categoría histórica, pero sí en cuanto categoría estética, y si nadie más hablaba en serio de poesía por la poesía o de arte por el arte como intento de denuncia en relación a esto o a aquel poeta —hoy el interés general parece congregarse en torno al significado que la poesía asume en el corazón de la vida individual y colectiva. Se habla entonces de una función de la poesía; y sobre el tono y alcance de tal función es, o fue hasta hace poco, establecido el debate más vivo. En ese debate también los poetas tomaron posición en modo más o menos decidido, según los casos: alguno de modo clamoroso; otros, simplemente, callando. Sin embargo frente a ciertas impaciencias nacidas de la ingenuidad o de la presunción de quien viviendo en 1947 piensa haber discriminado de una vez por siempre todo lo que la poesía debe o no debe dar, preferimos la posición de la duda, deseándonos que sea una duda fecunda. Nos gusta imaginar al poeta como un creyente que espera los signos de la gracia, convencido exclusivamente de la predestinación y sin confianza en el mérito que al obrar podrá adquirir; y que sin embargo no puede prescindir de obrar sabiendo que las obras no le darán la gracia pero que por las obras únicamente podrá espigar la llegada de los signos que espera. Así son, por lo general, los poetas en relación a la poesía; pero no solo de la poesía en cuanto resultado expresivo: incluso del particular modo de ser de uno y del mundo en la poesía. Expresa, esta forma bastante "sui generis" de voluntad, que luego no es sino ansiedad y tensión: cuanto más patente y comunicativo sea, tanto más habré sido poeta; cuanto más pertenezca a los otros y cuanto más los otros se miren en mí, más fe tendré en mi elección, en esta justificación que he dado a mí mismo de mi paso por el mundo.

Todo esto puede explicar la dificultad, la imposibilidad casi, por parte del poeta, de plantearse en términos lógicos, o en todo caso diferentes, alianzas como

aquella intercurrente entre poesía y sociedad, o fe y poesía y hasta poesía y cultura: como plantearse un contenido y pensar introducirlo en versos. ¿Cuál operación es más abstracta y destinada a fracasar?

Estas cosas — se trate de la sociedad, o de la fe religiosa o de la cultura — cuentan con la condición de ser materia viva, sensible bajo las manos. No hay dialéctica, no hay presión externa que pueda imponer: imponerle o querer convencer de esta o de aquella exigencia es establecer un absurdo dualismo: pensar que existe una forma vacía para llenar de un modo cualquiera.



## La verdadera historia del falo de Rasputín

Rosa Matteucci

Después del vulgar asesinato de Rasputín y después de que su cuerpo, ya congelado, fuera arrojado al río Neva, cerca del Instituto de Medicina Legal de San Petersburgo, se practicó la primera autopsia sobre el cadáver del monje y luego se embalsamó; podemos imaginar que esto se llevó a cabo con el rigor y el amor por la ciencia y la precisión que caracterizaban al entonces inminente socialismo real.

Corazón y pulmones se sustrajeron y se conservaron en dos grandes frascos en una solución de alcohol para posteriores y más minuciosos estudios. Algunos años después, la abstinencia ética de un sirviente del instituto y un invierno particularmente crudo conspiraron para que dichos restos desaparecieran: una vez que el empleado consumió el licor con sabor a órganos internos, éstos se perdieron irremediabilmente.

El cuerpo de Rasputín fue sepultado en Carskoe Selo, en la capilla que habría de ser consagrada a san Serafín. Apenas un año después, la tumba del stárets fue profanada por revolucionarios que, una vez exhumado el cadáver, tuvieron un mitin improvisado frente a los míseros restos que habían sido despedazados por la revisión anatomopatológica, pero que, afortunadamente, habían sido también momificados.

A partir de ese momento la momia de Rasputín emprendió un triste vagabundeo; acarreada de aquí para allá por los simpatizantes de la revolución, peregrinó de un lado a otro sin descanso, en el frío y en el hielo, factores que contribuyeron a su buena conservación. Este peregrinaje habría de culminar de manera definitiva en una hoguera al borde de un camino en las afueras de San Petersburgo.

Antes de esta cremación *on the road*, el cadáver había sido arrastrado a lo largo y ancho de las calles de la capital; primero camuflado como instrumento musical, luego envuelto bajo un tapete turcomano. Durante este vía crucis, un temerario maestro de primaria pensionado extirpó, por encargo de Anna Vyubova, antigua dama de compañía de la difunta zarina Alejandra, el falo momificado del monje.

La reliquia, por la que la Vyubova y una caterva de supérstites ex devotas de Rasputín pagaron una fortuna, se puso en un relicario y se rotuló con la inscripción "Reliquia de san Pitirim" para que permaneciera incógnita. Cuando el país entero se vio arrastrado por las vicisitudes de la revolución, por el galopar furioso de la historia, se perdió durante algún tiempo la memoria, aunque no las

huellas de tan particular resto anatómico. Al parecer lo custodió una tía viuda del maestro ladrón que vivía cerca de Petushki.

En la década de 1920 la reliquia con el resto de san Pitirim reapareció a orillas del Caspio, en el almacén de un comerciante de cereales de Astracán; llevaba la inscripción "Santa reliquia de san Zirbetto". Un viajero persa muy pío la adquirió por unos cuantos rublos, y así el falo momificado de Rasputín emprendió su enésimo viaje, esta vez con dirección a Teherán, donde se confirma su existencia en 1929, año de la caída de Wall Street. Ahí, el miembro adquirió una nueva denominación: ya no se le atribuía a san Zirbetto, sino a san Mirza.

Tras algunos sucesos históricos poco conocidos, el venerado falo llegó a Kandahar; se ha comprobado que ahí estuvo resguardado en un cenotafio chiíta. Luego retomó su incesante viaje y arribó, por capricho de la fortuna, a Lahore, a la casa de un terrateniente cuyo nombre desconocemos; allí permaneció durante dos lustros y se le veneró como "santa reliquia de san Pupetto Menor".

En 1947 el pene del monje, salvado de los incendios que devastaron Lahore, llegó a la India en uno de aquellos trenes que, cargados de cadáveres, huían del país hacia la otra patria. Después de una breve estancia en el templo dorado de Amristar en el Panyab, el miembro se transformó en "*lingam* de Rocco, primo de Shiva" y un fanático sij de Lucknow lo ocultó en la humilde morada de un pastor. Hacia los años sesenta el falo de Rasputín desembarcó en Benarés, donde se exhibía en una pequeña capilla con la inscripción "*lingam* di Rocco Bello, nieto de Shiva". De ahí lo robó, al final de la siguiente década, un grupo de fanáticos originarios de Umbría.

Posteriormente, y de manera totalmente accidental, cayó en manos del gurú Ninna Ralla quien lo restauró parcialmente y lo colocó en un nuevo y precioso contenedor con la inscripción "Cartílago de Mariano Rumor, político democristiano". Con tal denominación se puso en venta en el bazar del Fuerte Rojo de Delhi.

El cantante italiano Bruno Lauzi se encontró en ese bazar a su colega Frank Zappa y ambos, conmovidos por la extrañeza del objeto, se lo pelearon a golpe de rupias. Lauzi, que tenía la cartera más abultada, se adjudicó la reliquia. El músico estadounidense de origen siciliano, ofendido y resentido, intentó vengarse por la innegable ofensa y compuso el fragmento autobiográfico "Tengo un inmenso falo".

Desde la India el cartílago de Mariano Rumor, político democristiano llegó a Italia (más exactamente a Génova), donde lo sometieron a un análisis científico detallado y reveló su verdadera identidad: era el falo de Rasputín.

Más tarde, lo adquirió la casa de subastas Sotheby's y lo remató en tres mil libras esterlinas: el ganador de la subasta fue un célebre sastre, que lo llevó consigo a

Estocolmo a la ceremonia de entrega de los Premios Nobel, y luego lo extravió durante las parrandas de la noche de Santa Lucía.

Finalmente reapareció, como por milagro, en Rapallo, flotando en la fuente del pulpo de bronce; ahí lo encontró el cónsul honorario ruso, quien se encargó de llevarlo a la Academia de las Ciencias de Moscú; de ahí, la reliquia se transfirió definitivamente al nuevo Museo del Erotismo de la capital, donde le auguramos que descanse por fin en paz.



## Poemas horizontales

Juan Carlos Flores

### El castero

A Fernando Pessoa, le gustaba fumar el tabaco negro de Las Antillas, y el tabaco negro de Las Antillas deja manchas expresionistas en los dientes (la vida y la muerte del portugués genial son la vida y la muerte solitarias de un monje, o un aristócrata, sin rentas, con alguna que otra piedrecilla común, dentro del zapato elitista). A Fernando Pessoa, le gustaba fumar el tabaco negro de Las Antillas, y el tabaco negro de Las Antillas deja manchas expresionistas en los dientes (los poemas del portugués genial son los poemas solitarios de un monje, o un aristócrata, sin rentas, con alguna que otra piedrecilla común, dentro del zapato elitista), porque sí, porque no, porque entre el sí y el no están todos los hombres, a Fernando Pessoa, le gustaba fumar el tabaco negro de Las Antillas, y el tabaco negro de Las Antillas deja manchas expresionistas en los dientes.

### Manuscritos

Descifrar lo que está escrito en el viento, es tarea difícil, humo, detrás de la cerca o cortina metálica, quienes no se aventuraban a saltar, se dedicaban a un parloteo de vecinos, sobre lo que había y se hacía (allí), detrás de la cerca o cortina metálica, quienes se aventuraban a saltar, regresaban callados, como si hubiesen contraído una enfermedad que les impidiese el habla, escribir lo que está cifrado en el viento, es tarea difícil.

### Pequeño Calibán

El patinador de la muerte cruza veloz por la avenida, entre los autos y los transeúntes, al patinador de la muerte o al patinamuer de la dor hoy sólo quiero mirar, ojos de puerco jíbaro, hay un niño que mira, hay un niño cuyo nombre es Rachiel. El patinador de la muerte cruza veloz por la avenida, entre los autos y los transeúntes, al patinador de la muerte o al patinamuer de la dor hoy sólo quiero mirar, ojos de puerco jíbaro, hay un niño que mira, hay un niño cuyo nombre es Rachiel. El patinador de la muerte cruza veloz por la avenida, entre los autos y los transeúntes, al patinador de la muerte o al patinamuer de la dor hoy sólo quiero escribir, ojos de puerco jíbaro, hay un niño que escribe, hay un niño cuyo nombre es ya nadie.

## **Carreras de Maratón**

El corredor de largas distancias, en hora de maitines y blasfemias gástricas, atraviesa avenidas y calles más pequeñas de la parroquia, (aristocrática, es la soledad, aunque la desconfianza hacia el otro engendra inquisidores), hay un corredor de largas distancias que, en hora de maitines y blasfemias gástricas atraviesa avenidas y calles más pequeñas de la parroquia, (aristocrática, es la soledad, aunque la desconfianza hacia el otro engendra inquisidores), ni una bestia ni un dios, un hombre y está solo por el placer de estar solo.

## **Mancha, papel y lápiz**

Peces voladores (entran y salen del agua, sus movimientos tienen la misma precisión que los movimientos de los atletas clavadistas, mi padre, siendo yo niño, a estos lugares me traía para que aprendiese a leer en el libro de los signos del mundo), peces voladores (entran y salen del agua, sus movimientos tienen la misma precisión que los movimientos de los atletas clavadistas, mi padre, siendo yo niño, a estos lugares me traía para que aprendiese a leer en el libro de los signos del mundo), detrás de cada pez volador la barracuda, hambrienta, puede estar: ¡Y está!

## **El mensajero**

Sube, por la pendiente de la mañana, entre minutos que son piedras, trayéndonos noticias del arroz y otras noticias de interés culinario, y otras noticias del país. Historiador, a su modo, nadie mejor que él descifra la libreta de abastecimientos, cartilla de racionamiento, en época de posguerra, papeles también de notaría. Baja, por la pendiente de la mañana, entre minutos que son piedras, después de habernos dado noticias del arroz y otras noticias de interés culinario, y otras noticias del país.

## **Mea culpa por Tomás**

Tomás, niño venido de la Unión Soviética, a quien nosotros llamábamos "cabeza de bolo". Porque se alimentaba mejor que nosotros, a golpear a "cabeza de bolo", porque se vestía mejor que nosotros, a golpear a "cabeza de bolo", porque tenía mejores juguetes que nosotros, a golpear a "cabeza de bolo", porque sacaba mejores notas que nosotros, a golpear a "cabeza de bolo", para que ninguna niña lo mirase, a golpear a "cabeza de bolo". Creo que frente a Tomás, todos nos sentíamos un poco checos.

## Para leer a Juan Carlos Flores

Julio Ortega

Poeta de culto, Juan Carlos Flores (1962) vive en Alamar, en las afueras de La Habana, como en otro mundo, dedicado a escribir no la página en blanco visionaria sino los borradores que sustituyen la idea del original y la copia, y convierten a la escritura en una página en negro, tachada hasta hacer tinta, de donde surge el precipitado de una acción verbal, que pasa por el fragmento que flota en el ritmo que recomienza. Ese proceso da cuenta de su propia huella: una traza emotiva y material. Y también irónica, porque en el teatro de la escritura el soliloquio recuenta los restos del lenguaje. Juan Carlos Flores, en su primer viaje fuera de Cuba visitó Brown, y habló con los estudiantes que leían o desleían *El contragolpe* (2009) en mi clase sobre letras del XXI. De sus trabajos, donde espejea la reverberación del contracanto, rescato aquí algunos ejercicios de escritura.

Maya Holm: Una poética de la repetición

La técnica de la repetición hace que el estilo de Juan Carlos Flores sea rítmico y circular, lo que sugiere una voz poética que busca seducir al lector. A primera vista, se enfatizan las palabras que cambian, como –“Jerusalén”/“Miami Beach” en “Meta volante” o en el último verso de “El buzo”: “A la hora señalada, cuando me llamen por mi nombre, no responderé”. La repetición en la poesía de Flores no da un sentido de estancamiento, sino que cada vez cambia el significado por la intencionalidad de la reiteración (lo cual parece relacionarse a la idea central de Borges en “Pierre Menard, autor del Quijote”).

Un ejemplo en *El contragolpe* es “El castero”. El poema (“A Fernando Pessoa, le gustaba fumar el tabaco negro de las Antillas...”) gira en torno a la frase “porque sí, porque no, porque entre el sí y el no están todos los hombres...” El poema produce cierta inquietud por las repeticiones asimétricas, que reflejan la incertidumbre entre la afirmación y la negación. La forma repetitiva del poema despliega la búsqueda y el sentido.

En “Manuscritos” se propone una idea de la poesía como “puro proceso”. Dice: “Descifrar lo que está escrito en el viento, es tarea difícil”; y sugiere que el mundo supone un lenguaje mejor que el del hombre. Comparado a este lenguaje trascendental de la naturaleza, los intentos de producir algo sólo dejan borradores para interpretar el mundo, ya que no hay una versión definitiva ni final. Esta idea aparece en la secuencia “detrás de la cerca o cortina metálica, humo, quienes no se aventuraban a saltar, se dedicaban a un parloteo de vecinos”; en cambio, “quienes se aventuraban a saltar, regresaban callados, como si hubiesen contraído una enfermedad que les impidiese el habla”. Flores reconoce otra vez los límites de nuestro lenguaje, también reflejados en la misma estructura de la repetición.

La idea del lenguaje como escritura y variaciones sobre un tema también aparece en "Parque de diversiones". Dice: "Ahora, con aparatos viejos, extraídos de otro parque, están construyendo el parque". Con los mismos materiales se debe construir algo nuevo, nos dice Flores. Su estilo incorpora la repetición para complementar una de sus tensiones principales: la exploración de los límites del lenguaje en la expresión. Convocando la idea borgeana de la originalidad, esta técnica muestra que sólo hay unos pocos grandes temas cuyas variaciones producimos. El poema acorta la distancia entre el lector y la voz del autor porque la repetición nos familiariza con el poema, como si fuésemos también su autor.

Olivia Singer: "Hay que ver"

Este poema nos presenta a un maestro de kung fu que no lleva las características preferidas por los estudiantes: es africano, no chino, y profesa la doctrina de Cristo en vez de la de Buda. Flores nos refiere el tema complicado de las expectativas raciales. Aunque es algo que muchas personas no admitan en foros públicos, es difícil negar la presencia de la "exotización" de las culturas ajenas y las expectativas y los estereotipos que derivan de ello. Cuando elegimos una clase de kung fu, nos gustaría un maestro chino. Este deseo supone la concepción de la cultura exótica como la posibilidad de entrar a una fantasía.

El hablante advierte que la clase no está en un barrio chino sino en Alamar, "lugar de las mixturas, donde estas cosas pasan". Alamar representa el espacio multicultural del presente. Pero aunque esta mezcla existe y penetra la sociedad, la gente no quiere despertar de sus propios sueños culturales. El chef de la trattoria puede ser japonés pero no queremos saberlo. Estamos cómodos con la imagen del Sr. Luigi con su bigote y su esposa gorda, Isabella. Algo que no cabe en este estereotipo crea desorientación. Por eso, el hablante repite la sentencia, "Hay que verlo," evocando la idea de verlo para creerlo. La frase también connota el espectáculo. Este maestro desestabiliza la fantasía cultural, y por eso, "Hay que verlo". Hace falta ver esta digresión de lo exótico deseado: la entrada del mundo real, no sólo multicultural, sobre todo mezclado.

Jennifer Glass: "Carreras de Maratón"

El narrador de este poema repite dos veces la frase, "El corredor de largas distancias, en hora de maitines y blasfemias gástricas, atraviesa avenidas y calles más pequeñas de la parroquia (aristocrática es la soledad, aunque la desconfianza hacia el otro engendra inquisidores)." La primera vez vemos al corredor en una hora de la mañana, en su pueblo; la segunda vez, la hora es sagrada y el acto de correr se torna en una práctica espiritual y solitaria. Correr humaniza al hombre porque une sus dos dimensiones, la física y la espiritual: ni una bestia ni un dios, un hombre y está solo por el placer de estar solo. Así como correr es la intersección de distintos niveles humanos, la poesía es la intersección de lo real y la imaginación. Se podría diagramar el poema: sus dos planos son lo literal y lo poético. Con el operativo de la repetición, el sujeto pasa de ser individuo (un

corredor de fondo) a encarnar la naturaleza humana misma. Y el lenguaje pasa de la objetividad representada a una subjetividad tangible.

Anna Gasha: "Pequeño Calibán"

El poema de Juan Carlos Flores titulado 'Pequeño Calibán' usa la repetición de manera poderosa. La misma oración es reiterada tres veces, creando una repetición visual con la forma del poema, y también una repetición de sonidos con el habla. Todas las palabras están en el mismo orden hasta la última repetición, que sustituye el nombre del niño, y dice, 'hay un niño cuyo nombre es ya nadie'. Lo cual tiene que ver con la incertidumbre de la vida diaria, especialmente en un mundo en que todo se mueve en sucesión rapidísima. El comienzo del poema ('El patinador de la muerte cruza veloz por la avenida, entre los autos y los transeúntes, al patinador de la muerte o al patinamuer de la dor hoy sólo quiero mirar, ojos de puerco'), me hizo imaginar una avenida de intenso tráfico. El mundo es confuso, y en medio de su confusión se puede perder la propia identidad – una forma de la muerte, que hace que la persona sea 'nadie' – , como le ocurre al niño en el poema: "hay un niño que escribe, hay un niño cuyo nombre es nadie." ¿Es este niño el próximo Calibán?

Sarah Crosky: "El mensajero"

El poema "El mensajero" tiene el escenario de una posguerra. El narrador anónimo vive arriba de una pendiente. Debajo, está la fuente de sus provisiones. El mensajero trae las noticias relevantes del país. Este "mensajero" cumple varios papeles. Esa diversidad da al poema un significado plural, fluido.

Para quienes dependen del mensajero, éste es un "historiador, a su modo", un periodista, y "nadie mejor que él descifra" la información complicada. Siendo el único que tiene este papel, es la voz que anuda a la gente al resto del país. Una sola voz subjetiva y particular, que puede tener muchas caras. Según sus motivos, este mensajero se transforma en varios personajes. Además de ser el conservador de la información, es inventor, y el "anudador" que teje el hilo que sube y baja la pendiente. Este personaje no trae mensajes de otra gente, trae sus propios mensajes, sus versiones de "las noticias del arroz y otras noticias de interés culinario, y otras noticias del país." Por las circunstancias de ser una suerte de dueño de la transmisión de las noticias, el mensajero influye en la información que reparte. Así, el poema adquiere la forma de una interpretación. Juan Carlos Flores está creando una imagen de la circulación de la información, pero nos revela que, debajo, hay niveles y reajustes que convierten a las noticias en mensajes subjetivos, que requieren ser descifrados. El poema mismo está contando una "historia" sobre un "historiador" y sus "historias," las que entrega a la gente, propagando otra dimensión de la verdad.

Juan Carlos Flores no sólo utiliza el lenguaje para mostrar su mensaje, sino que utiliza la misma forma del poema. Los tres párrafos funcionan como una bisagra; al comienzo y al final el mensajero trae o ha traído "noticias del arroz y otras

noticias de interés culinario, y otras noticias del país”, pero al centro vemos las funciones del mensajero. El poema está construido de niveles de interpretación, que siguen alternándose, construyendo la agencia del mensajero; alguien que en el análisis descubre los pliegues del relato y de su propia significación.

Sofía Aronson: “Mancha, papel y lápiz”

En “Mancha, papel, y lápiz” las cosas no son siempre lo que parecen. Esa lección la recibe un niño, cuyo padre quiere “que aprendiese a leer de los signos del mundo”. El niño aprende la interpretación a partir de la enseñanza de su padre. El poema propone dos metáforas. La primera es una comparación entre los “peces voladores” y los “atletas clavadistas;” los dos tienen “la misma precisión”. La repetición de las lecciones de su padre permite a este niño aprenderlas mejor. La segunda metáfora, al final del poema, presupone que el pez visto por el niño es una barracuda: “puede estar: ¡Y está!”.

“Peces voladores (entran y salen del agua, sus movimientos tienen la misma precisión que los movimientos de los atletas clavadistas, mi padre, siendo yo niño, a estos lugares me traía para que aprendiese a leer en el libro de los signos del mundo)”

Pero la segunda repetición supone que “detrás de cada pez volador la barracuda, hambrienta, puede estar,” y nos dice que, en efecto, el pez está allí. La incertidumbre ocurre dos veces: en la primera, no se le ocurre al niño que el pez pueda tener alguna identidad concreta. En la segunda, el niño supone que el pez puede ser una barracuda.

Lo que aprendemos sobre las asociaciones de una cosa a otra, de una experiencia a otra, es adquirido y pertenece sólo al individuo que lo experimenta. Juan Carlos Flores nos muestra el poder de lo simbólico y lo implícito. En este caso, de un hablante cuyo padre trató de iniciarlo en los matices de la vida del conocimiento.

## Tartamudeo cubano

Damián Tabarovsky

Cintio Vitier no gozaba de buena reputación. Su conservadurismo estético va de la mano del hecho de haberse convertido en uno de los poetas oficiales de la Cuba de Castro (no se convirtió en poeta oficial pese a ser estéticamente conservador, sino al contrario, precisamente por eso). Recuerdo ahora un drástico ensayo de Antonio José Ponte sobre Vitier (¿dónde lo leí? ¿En el *Diario de Poesía*?) y muchas otras discusiones en el mismo sentido. Mi posición no es muy lejana a la de Ponte, pero matizada por un solo aspecto: cierta desmesura –tal vez involuntaria– que aparece en el texto clave de su obra, que por supuesto no es su poesía ni su narrativa –muy menores– sino un ensayo: *Lo cubano en la poesía*. Publicado en 1958, unos meses antes de la Revolución (la edición que yo tengo, de 2002, está prologada por Abel Prieto, ministro de Cultura de Cuba entre 1997 y 2012), la desmesura a la que aludo reside no sólo en el título sino en la pregunta misma: la búsqueda de la “presencia, la evolución y las vicisitudes de lo específicamente cubano en nuestra poesía”.

Por mi parte, la sola idea de preguntarme por “lo argentino” en la poesía me aterra, y tal vez por eso, porque lo opuesto me atrae, me produce cierta envidia la forma liviana en la que Vitier formula su pregunta y esgrime sus respuestas. Obviamente, más allá de la esforzada prosa de Vitier, y más allá de su pálido deseo, lo cubano –como lo argentino, lo boliviano, etc.– adopta diversas formas, muchas veces antagónicas. Lo cubano –como lo argentino, lo boliviano, etc.– es un combate de tradiciones.

Llegando al presente, encuentro dos formas en que lo cubano se expresa (aunque por supuesto hay muchas más). A una, podríamos llamar “lo cubano for export”, cuyo máximo publicista es Leonardo Padura. Adoptando la prosa populista y antiintelectual de buena parte del policial negro contemporáneo, su Cuba es la de los lugares comunes del privilegiado (daiquiri, jineteras, toquecillos de crítica social). Dejo este punto aquí para avanzar sobre otro tipo de cubaneidad, a la que podríamos llamar “locura cubana”. Virgilio Piñera, proscrito durante décadas por homosexual y por disidente – hoy, años después de muerto, reivindicado desde el Estado – sería su principal exponente en la segunda mitad del siglo XX.

Juan Carlos Flores (La Habana, 1962) es su continuador más extremo. *El contragolpe (y otros poemas horizontales)*, editado por Letras Cubanas en 2009, es una pequeña proeza que recuerda a Ponge, pero también la violencia angustiada de un tartamudo queriendo expresarse. Porque esos pequeños poemas en prosa funcionan bajo el modo de la repetición, del que no logra avanzar, del que, cuando avanza, descarrila.

En un poema llamado “Mea culpa por Tomás”, escribe: “Tomás, niño venido de la Unión Soviética, a quien nosotros llamábamos ‘cabeza de bolo’. Porque se alimentaba mejor que nosotros, a golpear a ‘cabeza de bolo’, porque se vestía mejor que nosotros, a golpear a ‘cabeza de bolo’, porque tenía mejores juguetes que nosotros, a golpear a ‘cabeza de bolo’, porque sacaba mejores notas que nosotros, a golpear a ‘cabeza de bolo’, para que ninguna niña lo mirase, a golpear a ‘cabeza de bolo’. Creo que frente a Tomás, todos nos sentíamos un poco checos”. ¿Habrá leído Flores *El niño proletario*?



## Campo y paisaje en la literatura cubana

Lorenzo García Vega

Se trata, digámoslo desde un inicio, de la posibilidad de una lección, o, siquiera sea, de la posibilidad de una lectura, dentro de un hipotético libro. De éste, que no es otro que el libro de la tierra, nos dio una receta el alquimista Paracelso. Una receta, de exquisita displicencia, para acercarlos a nosotros. Que consiste en sólo pedirnos lo rápido y como aventurero de un gesto, de tomar para siempre la romántica actitud del peregrino. Y, una vez en ello, la comprensión se nos dará por añadidura o gracia de los días, pues no nos deja de advertir el alquimista suizo, con palabras en las cuales el tiempo ha soplado con deliciosa ironía, que en este texto las “hojas se vuelven con los pies”.

A estas páginas acudimos. A las páginas de nuestro libro de la naturaleza, para recorrer algunas láminas de ingenuos paisajes, la tierna y entrecortada visión de lo que puede ser nuestro campo. Siguiendo con esta imagen, podemos añadir otras dificultades que, a nuestra posible lectura se oponen como un reto. Tal es, las desdibujadas figuras de este oscuro y cuestionable texto. Tal es, en otros casos, la misma circunstancia que, en la lucha por ser apresada, nos deja el jirón, casi incomprensible, de algunos detalles espesamente cotidianos. Detalles que, escasamente pueden integrarse en un paisaje, o restregarnos un rostro, pero en los cuales, el inefable raspar de lo que sabemos como nuestro, se nos llega con una calidad de difícil explicación, pero de la cual no nos podemos separar del todo. Así lo es, en una de las más infantiles láminas de nuestro paisaje, en la del circo. La trae, con su inevitable y cubano apresuramiento, Carlos Loveira, aquel cuentista de los primeros años de nuestra república. Con él nos vamos a esperarla, un poco más allá del pueblo, por el Ojo de Agua, hasta que empiece el asomo de nuestros jirones, de nuestros escasos y apenas significativos detalles. “Vienen entoldadas -nos dice Loveira- con las lonas corcusidas y negreantes de una vieja carpa, y tiran de cada una de ellas dos yuntas de bueyes viejos,” para añadirnos en seguida: “Delante de la carreta, jinete en el mismo burro que saca cuentas en el circo, golpeando un tambor, viene “Totico” ...”.

Aquí, no podemos menos que detenernos, volviendo a leer: “lonas corcusidas y negreantes”, “jinete en el mismo burro que saca cuentas”. ¡Qué roto, que casi sin nada, y qué cubano es esto! ¿Cómo en lo inmediato, en lo equívoco de una situación que no ha de girar hacia un esplendor, lo escaso que trata de dibujar, ha logrado esta señal, esta entrevista historia donde situar nuestra morada? Esta pregunta, que tan precisa y evidente se nos hace ante estas lonas remendadas, no nos abandona nunca al hojear las páginas de nuestro texto. Y aún, en esto mismo infantil de lo de un circo, nuestra imaginación parece persistir en lo seco que hemos señalado. Así, en divertimentos de hogaño, el poeta Eliseo Diego, en su poema “El Circo” ha de decirnos: “Allí como un letra tosca y pura / que desborda el cuadernos de la infancia/ –fino cuaderno, lujo de la noche– / nos ilustró la

extraña lejanía/de las palmas grabadas y el silencio/que va creciendo con el humo pobre. /Allí como un letra tosca y pura/nos querías, justísimo elefante”.

Sorprendemos con alegría, en estos versos, la continuidad, no ya de una tradición imposible entre nosotros, sino del hosco destello de un insignificante sucedido, del clavarnos ante el casi sin sentido de un hecho, en la fría irrealidad de una circunstancia sin forma. Ya tenemos, aunque solo sea con la *letra pobre*, la nostalgia del funambulesco circo de la infancia.

Apurémosla así, sin más pedir. Y guardemos el equívoco perfil de sus anécdotas, el restregón confuso de sus manchas. Pero, no dejemos de advertir, quedando para este repasar como ingenuo talismán o pequeño conjuro, lo de una palabra que ha gravitado. Me refiero a la palabra *pobre*. En ella, creo se nos empieza a hacer visible, todo ese raspar de detalles nuestros, inexpresados hasta ahora, y de los cuales no nos podemos separar del todo. Y una oscura señal también le refiero, la de esas cosas que se han quedado chicas, pero que en su inevitable y desvinculado rodar, nos van rescatando la otra historia, la que queda como visibilidad y encarnación de una imagen. Como ejemplo de esto, en lo menor, en lo de anécdota diaria, repasaría ante ustedes cualquier postal de nuestros recuerdos, como decir la cartera de una vecina que vimos en la infancia, y con la cual viajaba todo el pueblo. O, como un sombrero, también viajero, el de Caruca Mejía, que nos trajo en los cuentos de “El Gallo en el Espejo”, Enrique Labrador Ruíz, murmurándonos que el sombrero se había adquirido en la calle Obispo, “cuando todavía se hablaba de Matías Pérez”. A volatineros, agarrados al recuerdo de la provincia, me refiero pues, como ejemplo, cuando como ahora, quiero hacer torcer hacia ustedes ese rostro que creo sorprender en la mirada de nuestra literatura hacia el paisaje. Pero, lo *pobre* es entre nosotros mucho más. Puede significar, quizás, la oscura y entrecortada manera de habernos acercado al a veces roto centro de una expresión. Pues ahí, en eso triste que implica, en ese equívoco tierno de lo que apenas puede ser salvado por la mirada, nos hace transfigurar José Martí objetos y sucedidos, con el misterioso cuidado de quien teme cualquier interrupción en el desdén. No puedo menos que citar el comienzo de su Diario, para tratar de hacer visible esto escaso que quiero significar. Son muy pocas palabras, pero ya en ellas está lo como de apuro de circo, lo casi nada haciéndonos tremenda nostalgia. Es este su comienzo: “Lola, jolongo, llorando en el balcón. Nos embarcamos”.

No ha sido más, pero esta rápida e ingenua unión de “Lola, jolongo”, de dos palabras de sobada cotidianidad, bastan para que podamos penetrar por su Diario, con la gravedad de quien ha reencontrado sus secretos. Presentimos desde ahí, lo que queda sin decir, lo que solo ha sido chamuscado por la palabra, pero en lo cual no podemos dejar de ver una obsesiva necesidad por perseguirnos, una irradiante forma de arañar nuestros contornos, a la manera de aquella mágica francesita de una sonata, que iba alucinando los días en los personajes de Proust.

Con lo escaso de una palabra, de una situación, hasta de un objeto, nos encontramos, sorpresivamente, cuando decidimos recorrer los a veces borrones con que hemos querido escribir nuestro libro de la naturaleza. Y en este fulgor de lo que queda sin decirse del todo, lo que en ocasiones salva la letra de algunos de nuestros escritores, necesariamente olvidados, dado el apresuramiento en que relato fue surgiendo.

Mucho hemos insistido pues, en la palabra lámina, también hemos recortado su confuso trazo con la nota de lo pobre. Quisiera tender, con ello, a una posible correspondencia.

Hacia esto, se me asoma de inmediato, el recuerdo de nuestros retratistas del siglo pasado. Me detengo en el miniaturismo de los bordados claveles de una blusa, pintados por Escobar. Lo tiernamente pueril de su preciso trazo, nos roba la aparente disposición de la figura. Es que, desde el momento en que nuestra mirada topa con lo pintiparado de estos claveles, su solo detalle empieza a resbalar por todo el cuadro, virándonos su historia. Allí, empieza a figurar la socarrona esquivez del que se planta frente a nosotros no más para quedar bien. Y surge la maliciosa sonrisa de la antigua dama, como para decirnos que también los objetos se han acomodado a su disfraz. Con guasa de quien ha escondido cuidadosamente su cara y se dispone a figurar, tapándonos su guiño. Pues lo escaso [roto] que quisiera ir a la fiesta chica de retratarse, dejándonos la ingenua ironía de una lámina. (Quiero, abriendo brevísimo paréntesis, advertir sobre lo tan conocido en provincias de esta imagen. Me refiero a los magníficos retratos ovalados, con fondo azul oscuro, en que la solemne guasa del tío difunto, parece escampar entre la placidez de nuestras salas).

Me ha asaltado, de una novela de folletín, una deliciosa observación que me ha hecho apuntalar en esta imagen. La novela de folletín, no es otra que *El Penitente*, de este inefable Cirilo Villaverde, que los libros de historia de nuestra infancia entregan, con sus barbas blancas y su delicioso epígrafe de primer novelista cubano. Pues bien, esta novela *El Penitente*, nos ofrece el colorinesco grabado de nuestra época colonial, donde Don Juan Eguiluz, la hermosa Rosalinda o la india Guamá, se empeñan, como los personajes de nuestros retratistas, en asomarse a un solemne balcón, con la sola disculpa de nuestro novelista, que nos dice: "Yo, que no soy Walter Scott, ni conozco reyes ni reinas de quienes escribir cuentos ni historias, pero que tuve un abuelo cuentista y memorioso, tanto si duda como el del célebre novelista escocés".

Todos los personajes están allí, dispuestos a presentarse con el mejor disfraz. Diálogos, peripecias, situaciones dramáticas y, hasta una españolísima procesión de penitentes que sale de la iglesia de San Juan de Dios, viene a afirmar la calidad asimilativa de la novela, como de modelos bien aprendidos. Pero salta entonces, de algunas breves observaciones, lo que podemos sostener como correspondencia en nuestro paisaje, entre lo de lámina y lo de pobre. Así, en la introducción de la novela, después de habernos dicho Don Cirilo de su antecesor "cuentista y memorioso", nos refiere: "Los usos, costumbres y morada de mi

abuelo, modelo eran de sencillez, en mejores palabras de abandono, y, ¿por qué no? de incuria, que inspiraban al mismo tiempo compasión y cólera; pues todo ello era hijo más de su carácter antipático, que de la penuria suya". Viniéndonos de esto, como una necesidad, los escasos trazos de la estampa, al describir inmediatamente la morada de su antecesor: cama colgante, que siempre estaba de servicio, sillas desvencijadas, cómoda negra de "puro vieja", baúl sobre todos banquillos de cedro, y una descabezada estatua de San Genaro, son los coloridos elementos, entre los cuales no se nos deja de advertir que el abuelo siempre anduvo en mangas de camisa, pues "jamás se puso bata ni gorro, según usanza entonces entre los viejos", porque él la tenía "por propio de comediantes o bufones".

De estas observaciones podemos derivar algunos toques, toques que se van precisando al entrar Don Cirilo en su novela. Don Juan Eguiluz, el personaje que hemos mencionado, es dibujado con el mismo aire pintiparado y solemne que los pintores retratistas cubanos escogían para sus modelos, pero aquí, como en el exquisito clavel de la blusa pintada por Escobar, un detalle abre lo socarrón, apura en revolico nuestra cotidianidad, exigiendo el reconocimiento de una expresión. Ese detalle es una observación sobre la cabeza del personaje. De pronto, sin que lo trillado del libro nos permita presentir este inesperado flechazo, acota Don Cirilo: "si bien tenía la cabeza blanca, no era ciertamente por edad, sino por acomodarse a la moda reinante, que ordenaba empolvársela, cual gallina que sale del revolcadero de ceniza". Es decir, que el personaje, por este sorpresivo vuelvo de su cabeza, ha conquistado la traviesa agilidad de la estatuilla descabezada del abuelo, y nos deja, con su guiño irónico, la posibilidad de novelar su secreta historia.

Después, nos separamos del folletinesco relato, pero no sin que antes, al leer las últimas páginas del libro, el revolico, lo como en guasa, apurándonos para terminar. Sin que en un principio podamos advertirlo, el hecho se nos presenta así: una procesión llamada del Silencio sale de la iglesia de San Juan de Dios, terminado el claro-oscuro romántico de unos sermones de la Soledad. Tenemos pues, dentro de lo inasible de nuestras calles habaneras, toda una grave y españolísima cofradía de penitentes. Tenemos, con el desvelo de quien sabe estar entre lo escaso, que ese exótico añadido de católicos y sombríos penitentes, inimaginables entre nosotros, ha de barrer lo que con delicias habíamos apurado en Don Cirilo, lo de saberlo entre el sabroso desbarajuste, en que cabía el precioso abandono de que, una aristocrática cabeza empolvada hiciera la cubana metamorfosis de una gallina en cenizas, dentro del familiar destartalo de nuestros patios de pueblo. Pero no, pero llega lo imprevisible para salvarnos lo poco. Es como si dijéramos que, en el último momento, acudió la estatuilla descabezada de San Genaro, con el metalotaje del cuarto del abuelo. Y así es, aunque por lo rápido que sucede, casi pique un humito inefable.

Porque solo se trata, como en aquello anterior del solemnísimos Don Juan Eguiluz, de una breve observación. Don Cirilo, con precisiones de exquisito copista, se cree obligado a darnos la razón que desataba a los penitentes, y nos

dice: “pues los españoles unidos a los franceses, andaban con los ingleses protestantes a márame que te mataré, añadiendo: “Por esto y otras mil cosas que dejo en el tintero, no sea que mi cuento sea el de nunca acabar, aquellos que habían pecado gordo, lo mismo que los que temían caer en ello y querían prepararse para no caer en las tentaciones del dominio, hacían penitencia formal, como medio de merecer las glorias eternas”.

Como se ve, después de este chapuzón de razones un tanto atolondradas, podemos andar con toda confianza, sin perder las anteriores imágenes. Porque es, como si se nos enseñara el corcusido de esa irreal feria de cubanos, devotísimos, donde, según la prolija enumeración del novelista “hubo crucificados, encadenados, maniatados, anancornados, doblados, arrodillados, azotados o disciplinantes, con otros muchos cuyo género de penitencias, mejor dicho, de tormento, no puede sujetarse a una calificación especial”. Si, como las lonas del circo de Loveira, también ha sido un remendón este “mátame que te mataré”, y este temor de los que habían “pecado gordo”, entre los penitentes de Cirilo Villaverde. Un remendón zampado hacia nosotros con grotesca precipitación, sin que llegue a impresionarnos como la sorprendente comparación sobre el pelo empolvado de Don Juan Eguiluz, pero en el cual su aire, con no sé de turba a fantasmones atribulados, nos recata la áspera ternura de lo que se improvisa, queriendo quedar bien.

Hemos andado por algunas láminas de nuestro siglo XIX, y me cuesta abandonarlo, sin poder repasar con ustedes las imágenes de un fórmico y acongojado sabio, entre la simpática vibración de mil antenas, en Estaban Borrero Echeverría. Pero, la brevedad de estas páginas nos apura, y es preciso picar en punto. Hemos buscado consejo en el alquímico abuso de volver las hojas con los pies, sin detenernos. De toda esta barahúnda, colgamos preciosos pedazos, fotográficos fragmentos, donde, desde las remendadas lonas del circo de Loveira, trepamos al celestial retrato con claveles, de la dama pintada por Escobar. Diciendo de un libro de la naturaleza, y abandonando cualquier lectura posible de su texto, nos entregamos, por el contrario, al ingenuo recorrido de sus estampas, sin que mucho hayamos podido talar en lo un poco confuso que se ha visto.

Pero, en fin, ¿qué es lo que hemos visto? ¿Por cuál trazo escapamos en nuestro paisaje y, sobre todo, ¿dónde está el campo? He aquí lo culpable que se nos ha ido precisando, al galope de ir recorriendo algunas láminas. Ya tenemos agarrada nuestra confusión, y es preciso reparar, en lo posible, la molesta zancadillas con que estas preguntas nos han detenido.

Por lo pronto, quiero hacer una pequeña observación. Es ésta: hemos tomado puntos para fijarnos o, lo que es lo mismo, nos hemos acercado a las láminas de nuestro texto, entresacándolas de los libros de relatos. Pues bien, eso tiene una significación para nosotros, y es la creencia de que nuestro choque con el paisaje alcanza su mejor apresamiento a través de lo narrativo. Insisto en que me refiero al paisaje como lo ásperamente inmediato, como esos objetos, inútiles ya, pero de

los cuales no nos podemos separar. Insisto en que el paisaje es también el dato pequeño, oscuro, pero el cual, quizás por su misma fatalidad de hecho que nos ha sacudido, comienza, más tarde, en el recuerdo, a trazar la espiral de su obsesiva ausencia.

De ahí que, por eso de irrealidad con que se nos toca continuamente, por todo este choque grotesco con una inmediatez sin formas, cualquier tipo de expresión que marche hacia el paisaje, desdeñando lo escaso de nuestra circunstancia, el roto de lo que no sabemos cómo decir, sólo puede arañarnos un rencor, o quedar en la espera de lo que podrá ser tocado cuando empiecen a girar a través de la imagen, los sucedidos de su contorno, es decir, cuando tengamos nuestra novela. Por esto, el registrar el paisaje en nuestra literatura como la fábula de unas láminas. De unas láminas sin el esencial contorno de una realidad mayor, desprendidas de un relato que todavía no se ha hecho posible. Por esto, el que no pueda decir sobre el campo en la literatura cubana, pues no creo lograda su visión.

Y ha sido un escritor de tan seria y digna preocupación por lo cubano como Enrique Labrador Ruiz, en cuyo libro *El Gallo en el Espejo*, toca preciso en todo es pandemónium de nuestros mundillos pueblerinos, el que ha podido, sobre esta imposibilidad que anoto para captar a nuestro campo en nuestra literatura, decirnos sobre la hasta ahora supuesta novela cubana, lo siguiente: “se llama erróneamente *novela cubana* y no es más que novela regional”, “se trata en ellos de la eterna refranería campesina, o de cierto artificial inventario de lucha de clases – ¡qué clase de lucha! – o de un no menos vacuo parloteo entre pescadores y contrabandistas todo bien salpicado de bellacadas o impertinencias del peor gusto”. Mostrándonos después Labrador, ese especial cuidado o suerte de molestia que sentimos hacia lo que entre nosotros no ha logrado su flechazo al decirnos: “y rehuyendo siempre ese dudoso ambiente, de bric-a-brac que aquí llaman lo terrícola al cual creo que no le ha llegado todavía la hora de convertirse en cosa artística”.

Así, dentro de esta carencia de una novela, asomo como paradoja lo que es para mí el rumor de nuestros campos. Es sentirlo alejado de todo airecillo sutil, unido en lo plástico espeso, en el manchón. (Recordar un verso del Cucalambé: Yo miro de la montaña / el incesante rumor). Donde una jarra, donde una vieja cocina estén dentro de su inmenso soplo. Pero sin perder su resquemor, su sordo topetazo en lo que gravita.

Es decir -y siento cree encontrar aquí algo de nuestra secreta dificultad para expresarnos-, el rumor en lo grávido, en lo de manchón; en lo táctil, visual, de las estampas. Así, elaborar hasta lo necesario su marco, su estructura. Fijar la hipótesis desde donde se nos vincule y acompañe. Esto he pensado frente a las grandes, viejas ventanas de las casas provincianas. Frente a las exigencias de su estar, en la inevitable pieza de espacio que nos cuela.

Viejas ventanas de las casas de provincia y nuestro rumor. Su paradójico y entrelazado ritmo. Maneras, desde la imagen, de relatarnos sus sendos retos. Aquí, también explicaría eso, como espeso y gravitante que el rumor me ofrece. Como poder llegar a decir lo que en él, de reverso de un marco nos ofrece.

He aquí, un rostro o necesidad que, entre tantas, podemos esperar de nuestra posible novela. Mucho me agradecería llevarlo a la hipótesis, a lo febril de su teoría. Pero la precisa brevedad de estas páginas me hace cerrarla, como la última lámina, de un cuestionable texto que hemos repasado.



## Socarronería y Ojo Bizco

Carlos A. Aguilera

Quizá Lorenzo García Vega sea, junto a Guillermo Rosales, el gran descubrimiento «cubano» de los últimos treinta años. No sólo porque su obra: desplazada, neurótica, intensa, performativa y *brut*, para usar el mismo concepto que según Dubuffet definía a una zona clínica del arte, haya tenido que esperar varios decenios para empezar a ser comprendida (lo mismo con Rosales, cuyo *Boarding Home*, aunque con otro título, vino a ser tomado en cuenta a partir de la edición española de 2003), sino, porque ella, en su totalidad, representa un *coso* inédito dentro de la literatura de la isla. Un *coso* extraño y autorreferencial, a veces obtuso —todo hay que decirlo—, aunque por eso mismo, incisivo, único.

Sus libros, a excepción de *Suite para la espera* y *Espirales del cuje*, su primera novela, ante la cual nunca dejó de sentirse incómodo, eran del todo inconseguibles en Cuba. Y esto, creo, respondía a dos razones: Lorenzo se había ido de la isla en 1968 y, como sabemos, quien se va de Cuba deja de pertenecer a la literatura cubana: a su zona de estudios, a sus tesis universitarias, a su área de influencias, a su diccionario (aunque lo mismo sucedería con algunos que se quedaron). También, porque García Vega, al ser quizá el más joven de los origenistas (y el único no-católico, por lo menos en el sentido bobo-histórico de Cintio), era considerado por ellos mismos como «el hereje», el que no encajaba bien en la familia, el rompefotos. Así que el silencio sobre García Vega en la Cuba de los ochenta, cuando ya Orígenes había sido colocado de nuevo *in media res publica*, era doble. Un silencio político, de punición y estado, tal como siempre es el silencio en los países totalitarios, y un silencio testimonial, de higienistas que expulsaban de su cuerpo al elemento malo. Y ya sabemos, mientras más limpios estemos, más larga será la vida, parecían gritar a coro los origenistas redivivos: Eliseo Diego, Fina García Marruz, Angel Gaztelu...

Mientras más limpios estemos, más larga será la fiesta.

Ahora, ¿qué fiesta es la que venía a sabotear García Vega? ¿Existía a mitad de los ochenta una fiesta origenista tan grande como para que Lorenzo García Vega fuese citado exclusivamente a pie de página, y casi siempre como parte de una foto, o nunca fuese invitado a los eventos que sobre el grupo se organizaron dentro y fuera de Cuba?

Después de varios años de congelamiento, la fiesta origenista no sólo se reducía al reconocimiento —merecido— de Lezama y Orígenes dentro de lo más alto del imaginario literario cubano, sino que Orígenes, con Cintio a la cabeza, se convirtió en el guía intelectual de la ciudad letrada. Y esta ciudad (que por mucho que digan, en el caso cubano más que ciudad es aldea) no sólo actuaba bajo el

influjo de «ese sol del mundo moral», para usar una de las inscripciones de Vitier, sino que, empezaba, a poblarse con otras generaciones, otros grupos, otras expectativas, las cuales después de la «muerte en vida» de los setenta, descubrieron existía un grupo de escritores que no sólo habían mantenido una actitud de resistencia (contra la república primero y contra la cuchillita castrista después, aunque el autor de *Lo cubano en la poesía* terminase ostentando el cargo de Diputado a la Asamblea Nacional), sino que, literariamente hablando, eran una salida al realismo, a lo conversacional y a la poesía de corte político-jocoso que se privilegiaba en la Cuba de aquel momento. Una salida a lo malo.

Y esta fiesta es la que vienen a sabotear precisamente algunos de los libros de García Vega, mostrando por una parte el inmenso trasfondo de la moralina origenista, ese tapujo que los llevaba a ver Poesía y Misticismos en cualquier zona (de la historia, de la política...) donde pudieran apuntalar su idea de lo cubano; y por otra, el agotamiento de lo barroco. Quiero decir, de ese estilo que sobre todo a partir de la genialidad de Lezama se había convertido en una especie de religión intelectual, de Buena Nueva de estado.

¿No era Cuba, por desgracia, en aquellos años, el lugar más rocambolescamente lezamiano que podía haber en cualquier lugar del mundo? ¿No estábamos todos, y aquí me incluyo, atravesados por eso que parodiando a Roland Barthes pudiéramos llamar el *punctum* Lezama?

Lo interesante que tenía la escritura de García Vega es que venía a «curarnos» de la ideología origenista apelando no a exquisiteces o poses intelectuales. No, esto hubiera sido lo fácil. Sino, recurriendo a la memoria, a la experiencia propia de vida, a su pathos, el cual muchas veces disimula detrás de cierto *trompe l'oeil*; a cierto vanguardismo. Un vanguardismo que no vendría a responder exactamente a una maquinaria lírico-histórica determinada, como es el caso del futurismo en Italia o del Black Mountain en Estados Unidos, con sus admirados John Cage, Charles Olson o Cy Twombly, ése que mezclaba pintura y textos a partes iguales...

No. El vanguardismo de García Vega, si bien comenzó jugando con cierta expresión derivada del cubismo y el surrealismo (sería bueno un día se estudiara también la conexión entre *Suite para la espera* y el ultraísmo; pudieran salir sorpresas...), va rápidamente a girar, sobre todo en su prosa, a una performatividad de difícil clasificación. Una performatividad «bizca», que tendría más que ver con Gertrude Stein, Joseph Cornell o Gombrowicz, que con los movimientos de vanguardias propiamente dicho. Una performatividad menos cercana al mundo-escritor que a los gags de los actores en las películas mudas.

Su escritura, como muy bien supo ver Lezama, podía trastocarse rápidamente «en asco total de un mundillo poético categorial»<sup>1</sup>. Y ese asco, que ante todo tenía

---

<sup>1</sup> José Lezama Lima, *Tratados en La Habana*, Universidad Central de Las Villas, 1958, p. 360.

que ver consigo mismo, lo llevó a lo que pudiéramos definir como una poética de lo alucinado. Una poética donde diferentes eventos de su vida (la relación con su madre, el odio al padre, la familia como trampa, la Cuba batistata, los poetas de los años cincuenta...) van a retornar siempre como duda o pregunta. Es decir, como algo que en su momento Lorenzo no pudo —no supo— resolver y lo obligó, a posteriori, a construir una suerte de repetición no-idéntica de lo mismo.

Y digo no-idéntica porque a pesar de que muchas veces (sus diarios son muestra) van a regresar los mismos personajes, los mismos relatos y, casi, las mismas palabras, generalmente el énfasis estará puesto siempre en otro lado, como si lo que causaba estupor doscientas páginas antes ya no lo hiciera, como si corriendo un poco la cortinita nos fuera posible ver además de la antifiesta narrada (Lorenzo solo narra antifiestas: antifiestas y antidiarios; no nos olvidemos de esto), las arañas que pululan por el techo, la marca del escobazo...

¿No es precisamente el autor de *Rabo de anti-nube* un escritor-araña? ¿Alguien que teje sus libros como una *Aranea Domestica* y les chupa la sangre a las moscas, esas moscas siempre gordas y siempre poéticas que revolotean alrededor del mundo cubano, hasta que quedan vacías?

Una de las cualidades del neurótico, ha sabido ver Godard, creador de personajes que muy pocas veces pueden salir de su propia cabeza, es el de comportarse precisamente como una araña. Arañas que en el caso del francés siempre van a tener algo ridículo, como aquella escena en *Masculino, Femenino* en que Jean-Pierre Léaud molesto con el proyccionista, sube a la cabina del cine y le grita a este «con pose de inspector de granja» las normativas que se deben cumplir para proyectar una película... Y en el caso de García Vega, más autista y fantasmal que el parisino, de *pathos* que se evapora, de tragedia que se disfruta a pesar suyo.

Tragedia que por lo menos en lo que yo considero sus libros esenciales: *Los años de Orígenes*, los tres tomos de sus diarios<sup>2</sup>, *El oficio de perder*, *Vilis* y ese poema tremendo que se llama *Variaciones o como veredicto para sol de otras dudas*, va a estar siempre acompañada por una suerte de *stimmung* sardónica, risita que hará más potable esa plataforma hundida donde sobrevive su obra.

¿Resulta en verdad el territorio Lorenzo, tal como con frecuencia se repite, una cartografía de la memoria, un artefacto-tongo-aparato memorialístico?

Pienso que no. O mejor, pienso que no entrecomillas. En la obra de García Vega tienen más peso las neurosis que el recuerdo, entendiendo esto último como relato o *short story* de vida. Tiene más peso la duda que el calibre mismo de lo que se cuenta, lo cual será siempre una historia-carnada. Una historia que Lorenzo va a usar para hacer explícita esa inseguridad que arrastró por todos sus

---

<sup>2</sup> *Rostros del reverso*, Caracas, Monte Avila Editores, 1974; *El cristal que se desdobra*, aún inédito, aunque con fragmentos sueltos publicados en revistas, y *Rabo de anti-nube*, inédito.

exilios, de la misma manera que un psicópata arrastra una maleta llena de pastillitas.

Y la maleta de Lorenzo, en el caso que nos ocupa, era muy fácil de inventariar...

Lo que hace único a *Rabo de anti-nube*, tomo último de sus diarios, por una parte, es el encierro: el encierro y la soledad que al final de la vida golpea y nos hace vivir, aunque nadie lo desee, dentro de cierto sentimiento de clausura. Eso que con otras palabras el «albino» llamaba La Cagazón. Y por otra, la vejez. La vejez entendida no como un proceso frío, tal como la ha enunciado otro gran pícaro, Josep Pla, uno de los grandes diaristas del siglo xx, sino, como un problema a pensar, un test donde debía quedar registrada la lucidez de una persona ya cercana a los ochenta años.

Pero lo extraño, lo tremendamente extraño, es que he mantenido, hasta culminar en mi vejez, mi capacidad creativa intacta, que he mantenido, con mayor alegría a medida que se me va yendo el tiempo, mi vocación. Así es. Sí, así es. Pero esto no me lo puedo explicar. O quizá, delirantemente, me lo pudiera explicar. ¿Será que tengo dos consciencias, A y B? La consciencia A, la que me transmite la alegría de haberme cumplido, correspondería a mi vocación última, a la vocación que no he traicionado. Mientras que la consciencia B, la que aparece en sueños y continuamente me atormenta, correspondería a mi cuerpo y, por lo tanto, a mi enfermedad, o sea, correspondería a mi fallido intento de llevar a cabo mi proyecto edípico, a mi fallido intento de trascender mi analidad.<sup>3</sup>

Problema que, no está de más recordarlo, en la literatura cubana apenas se conoce<sup>4</sup>. Así como tampoco, por lo menos no de manera tan violenta y autobiográfica, el miedo a sí mismo, al estreñimiento.

Terror pánico. Se manifiesta lo horrible de lo negro, con manchas blancas. Por un momento, no sé cómo se podrá soportar la vida. La vida es el miedo.

Son las dos de la mañana, pero al ponerme a cagar se produce una liberación. Con la mierda, lo negro y lo blanco se disuelven. El terror se aleja.

Así que parece que... ¿el terror era la mierda?<sup>5</sup>

¿Existe otro escritor, en la ciudad letrada cubana, que se cuestionara, se castigara y delirara tanto contra su propio mundo como García Vega?

---

<sup>3</sup> *Rabo de anti-nube*, inédito

<sup>4</sup> El único antecedente —genial— vendría a ser *Dos viejos pánicos*, la obra de teatro de Virgilio Piñera, con aquellos dos viejos *alzheimericos* y pícaros jugando a ver quién muere primero...

<sup>5</sup> Op. Cit.

Creo que no. Ni siquiera Arenas, quien en una de sus mejores páginas, las del entierro de Virgilio Piñera<sup>6</sup>, se autodefine como cucaracha, llegó a un grado de insolencia tan fuerte —y hosca y rechinadientes y risible— contra sí mismo como García Vega. (El equivalente de Lorenzo en la pintura cubana sería Cruz Azaceta, quien en muchos de sus cuadros ha construido un campo turbio y posnarcisista.) Para no hablar de Cabrera Infante o Sarduy, quienes en sus textos más biográficos, siempre supieron escoger muy bien —y esto hay que entenderlo como virtud— el lugar donde su Yo saldría mejor maquillado, dos centímetros más alto incluso.

Ahora, no pensemos que todo en estos *Diarios* o, en sus diarios en general, es documento. Tampoco, que la cosa es tan grave como a priori parece. Lorenzo, como ya dijimos, era un viejo zorro. Y muchas de sus quejas, de sus «autolesiones», de sus conflictos tienen también algo fictivo, *areal* (no irreal, como se pudiera estar tentado de decir, sino de verdad inventada). Y dentro de esta *arealidad*, pienso, había mucho de happening, de teatrico literario, de mascarada, donde ese Sí Mismo que Lorenzo contemplaba como Gran Materia, era llevada hasta su frontera, hasta ese punto donde todo podía torcerse, de la misma manera que apretamos un vaso con la mano para ver cómo estalla.

Y no puedo negar que esa zona de happening, constructo, socarronería y ojo bizco, es una de las que más me gusta de su obra, ese instante donde sufrimiento y risita se complementan y conforman una especie de mal entendido, de resentimiento bufo...

¿No es precisamente esta *arealidad* (la *arealidad* de un viejo edípico<sup>7</sup>) la que le da a muchos de los textos de García Vega una suerte de tono de radionovela? Una radionovela mala en este caso, ya que un programa radial donde el protagonista discuta constantemente con su madre muerta hace cuarenta años y sueña con salir corriendo para treparse encima de un árbol solo puede ser una radionovela para tipos asfixiados en un «jodido pomo», como él mismo escribe, quien convirtió además el *home* (el asilo de ancianos de Playa Albina, como le llamaba a Miami) en una especie de jaula para locos, lugar adonde iban a parar los que como él no pasaban de ser —por autista, por reactivo, por antimercado— sujetos resto.

Limitarme a ser el que vive frente a un árbol. Limitarme a ser el que escribe sobre un *home* de alienados ancianos. Pero ¿esto qué es? ¿Esto es como regodearme en una muerte en vida? Pero, pensándolo bien, ¿yo no he vivido casi siempre como si fuera un muerto en vida? Debo recordar mi juventud. Yo no tuve juventud.

---

<sup>6</sup> Ver Reinaldo Arenas, «La isla en peso con todas sus cucarachas», en Virgilio Piñera. *La memoria del cuerpo* Edición de Rita Molinero, Pto. Rico, Edit. Plaza Mayor, 2002, pp. 29-48.

<sup>7</sup> Uno de los aportes y/o invenciones de García Vega a la literatura cubana es la del «viejo edípico». Viejo que no puede perdonar del todo la «traición» de la madre y se dedica a increparla y zarandearla durante años hasta lograr con ella y desde ella eso que Agamben, en uno de sus mejores libros, ha llamado la *Nichtung*. Es decir la opacidad total, la Nada intestinal. Para todo lo relacionado con la *Nichtung*, ver: Giorgio Agamben, *Lo abierto. El hombre y lo animal*, Valencia, Pre-textos, 2005, pp. 101-102.

Pero ¿qué puede ser esto? Nunca he entendido nada. O, quizás, lo único que entiendo ahora, es que yo siempre he sido un enfermo<sup>8</sup>.

Sujetos del cual la literatura cubana está llena (pensemos en Zequeira y Escobar, dos loquitos en dos siglos diferentes, o en los electroshock al autor de *La Habana para un infante difunto*, en la aguja en el corazón de Miguel Collazo, o en el terror (¿social?) de un Hernández Novás o un Carlos Victoria...); sujetos que, aunque no escriban de política, representan lo político por excelencia, aquel que ve con horror toda institución donde se tonifica la Ley, donde organiza su músculo nacional-represivo.

Rasgo que en *Rabo de anti-nube* va a venir a formar parte «hamponamente» de lo que Rafael Rojas, siguiendo al notario no-escritor de *Los años de Orígenes*, ha subrayado como Lo Siniestro Cubano<sup>9</sup>. Es decir, ese espacio de la caída y pérdida de todas las cosas, de la envidia, lo inmoral y lo no-civil, de la literatura como absoluto y ablación de diferencias... De la grosería.

¿Pudiera decirse que existe un proyecto político en la obra de García Vega, un proyecto de agudeza y reflexión ideológica como de alguna manera sí resulta explícito en la obra de Reinaldo Arenas u otros por ejemplo?

Pienso que sí, aunque con una gran diferencia: una gran diferencia ante el autor de *Antes que anochezca*. El más importante proyecto político de la obra de Lorenzo es el de blasfemar de toda tradición higienista, moral, melancólica y pastoral cubana. Ocluirlo. Y para eso no sólo arremetía contra los tapujos lezamianos o el despotismo de la revolución o la república, poniendo en evidencia una serie de reflexiones sobre la falsedad y el oportunismo de los dos grandes Padres Castradores de la isla. Sino, escribiendo desde el margen, desde ese algo ininteligible que de manera tan legible tienen sus textos. Y ese algo, será por siempre, la marquita-Lorenzo. La marquita que un autista a la vez no-escritor y a la vez alumno de la *tata* Stein nos ha dejado. Una marquita perversa, tal y como se hace evidente en todos sus diarios y, tal como se le hará claro a cualquiera que abra su más que esquiza autobiografía, muchas veces en las lindes entre ficción y otra cosa.

Así que sentémonos y apaguemos la luz.

Respiremos...

Pronto García Vega empezará a producir eso que Tadeusz Kantor, en otro contexto pero ante circunstancias parecidas, llamaba «el sonidito inferior de la cabeza».

---

<sup>8</sup> Op. Citada.

<sup>9</sup> Rafael Rojas, «Formas de lo siniestro cubano», en revista *La Habana Elegante*, No. 52, Otoño-Invierno, 2012, [http://www.habanaelegante.com/Fall\\_Winter\\_2012/Invitation\\_Rojas.html](http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2012/Invitation_Rojas.html)

## Soñar en situación totalitaria

Jean-Max Gaudillière

Traducción: Carla Sandoval y Roberto Aceituno

«Eran casi las nueve de la noche. Mis consultas habían terminado y estaba a punto de recostarme sobre el diván para descansar con un libro sobre Matthias Grünewald, cuando de golpe los muros de mi habitación y después los de mi departamento desaparecieron. Miré alrededor y descubrí con horror que, hasta donde llegaba mi vista, ningún departamento tenía muros. En ese momento, oí un altoparlante que gritaba: “En aplicación del decreto del 17 de este mes respecto a la Abolición de Muros...”»

Uno podría leer allí sólo el texto de una pesadilla –capaz, por ejemplo, de suscitar el terror en un cuento fantástico– de un soñador ansioso por despertarse pronto, si no se reparara en la fecha en la que este último la produjo: 1934. Desde hace un año, el autor del sueño, un médico bien real de cuarenta y cinco años, vive bajo el régimen del Tercer Reich. Hitler acaba de procurarse los medios legales para comenzar oficialmente su proyecto totalitario. Los pueblos y los gobiernos, atemorizados o inconscientes, entran a su vez en una ceguera increíble y en una pasividad cómplice que los hundirán en la vergüenza y el horror ante el despliegue armado tan poco anticipado. Incluso en Alemania, en lo más profundo de un antisemitismo corriente que no deja de interrogar a los historiadores del Holocausto, cada uno se organiza para continuar viviendo en su errancia. El proyecto totalitario se ubica en posición de controlar todos los actos y pensamientos efectuados en la esfera pública, y no se detendrá en ampliarse cada vez más hasta llegar a conquistar la intimidad familiar, romper los lazos filiales, violar las notas escritas furtivamente en un cuaderno secreto. Robert Ley, de quien cité en el epígrafe una frase terrible, afirma en 1938, en Munich: «en Alemania, ya no hay asuntos privados. Si usted se duerme, ese es su asunto privado, pero desde el momento en que despierta y entra en contacto con otra persona, debe recordar que es soldado de Adolf Hitler» ...

Así, el dormir y los sueños parecen oponer un último muro de resistencia. Y el impresionante trabajo testimonial efectuado por Charlotte Beradt entre 1933 y 1939 nos invita a reflexionar, como también a la luz de algunos sueños-testigos que nos fueron transmitidos o que produjimos nosotros mismos a través de las producciones transferenciales de la locura, sobre las particularísimas características de esas producciones del inconsciente en el contexto de una situación traumática y totalitaria.

No es primera vez que una guerra conduce a retomar la cuestión de ciertas producciones oníricas, planteando nuevas referencias para responderlas. Para responderlas activamente y a tiempo, evitando la ceguera parcial –o, mejor dicho, total en semejante contexto– que parece afectar incluso a los *Souvenirs d'un*

*Européen* de Stefan Zweig. Éste escribe, algunas semanas antes de darse muerte en febrero de 1942: «ya que me esfuerzo por permanecer tan sincero como sea posible, debo confesarles que todos nosotros, en Alemania y en Austria, no hubiéramos creído jamás posible en 1933 y aún en 1934, ni un centésimo, ni un milésimo de lo que, sin embargo, estalló algunas semanas más tarde». (1) Por cierto, como el autor lo escribe en el prefacio, «todos fuimos forzados a ser testigos». Pero todo pasa como si la teoría de la memoria, del olvido, de lo inconsciente a su disposición, no le permitiera *ver* la naturaleza de las fuerzas que trastocaron para siempre el curso de la historia y que en dos oportunidades quebraron el curso de su vida.

«Soy consciente de las condiciones desfavorables, pero características de nuestra época, en las que me propongo dar forma a mis recuerdos. Los redactó en plena guerra, los redactó en el extranjero sin la menor pieza de archivo que pueda auxiliar mi memoria [...] Pero nuestra generación aprendió a fondo el excelente arte de hacer su duelo por lo que se ha perdido, y quizás esa falta de documentos y de detalles se convierta en una ventaja para mi obra. Porque considero que no es por azar que nuestra memoria retenga *tal* elemento y deje que *tal otro* se escape: la considero como una potencia que ordena su material con conocimiento de causa y lo escoge con sabiduría. Hace mucho tiempo que un secreto instinto condenó al olvido todo lo que se olvida de la propia vida. Sólo lo que yo mismo quiero conservar tiene el derecho a ser conservado para otro. Hablen entonces y elijan, oh mis recuerdos, ustedes no yo, y presenten al menos un reflejo de mi vida antes de que se oscurezca en las tinieblas». (2)

Este testamento nos habla de la urgencia de actuar: con tal concepción del olvido fundado sobre la represión, parece que sólo la muerte voluntaria con la que Zweig concluye en acto la escritura de sus memorias puede inscribir *lo imposible de ver*.

Sin embargo, recordemos que Freud, con ocasión de la primera guerra mundial, se vio obligado a reformular algunos rasgos de su teoría del sueño concebido como la realización de un deseo reprimido; y por lo tanto, producir una nueva concepción de lo inconsciente. Los sueños traumáticos, como se los llama, que asaltan cada noche a un excombatiente alcanzado físicamente por la explosión de un obús o de una granada, o marcado de por vida por la muerte, cerca de él, de su compañero de combate, no encajan con la idea de la realización de un deseo. Ludwig Wittgenstein, que había combatido en el frente en la misma guerra de 1914, señalaba a veces, en su diálogo abrupto e ininterrumpido con el psicoanálisis, que veía a ciertos sueños como la expresión de temores más que de deseos, y que hubiera podido construir sobre la idea de temores reprimidos una interpretación de los sueños tan convincente como la de Freud. (3) En diciembre de 1929, radicado en Inglaterra y confrontado a las amenazas antisemitas que se manifestaban en su país de origen, produjo públicamente un sueño de este género, explícitamente referido a las condiciones de terror totalitario. El relato de este sueño se encuentra en una carta a Moritz Schlick, fechada el 1º de diciembre

de 1929, que traduzco a partir del alemán y de la versión inglesa publicada por Ray Monk:

*Un sueño extraño.*

“Veo en un periódico ilustrado una fotografía de Vertsagt, que es el héroe del momento de quien tanto se habla. La foto lo muestra en su automóvil. La gente habla de sus actos innobles; Hänsel está de pie a mi lado, y también otra persona que se parece mucho a mi hermano Kurt. Éste dice que Vertsag [*sic*] es judío, pero que recibió la educación de un rico lord escocés. Ahora es un líder obrero [*Arbeiterführer*]. No ha cambiado su nombre porque allí no se acostumbra. Para mí es nuevo que ese Vertsagt, que yo pronuncio con acento en la primera sílaba, sea judío, y veo que su nombre es simplemente *verzagt* [«cobarde» en alemán]. No me sorprende que esté escrito con «ts» que veo impreso en letras un poco más gruesas que las otras. Pienso: ¿entonces hay un judío detrás de toda indecencia? Ahora, Hänsel y yo estamos en la terraza de una casa, quizás el gran chalet de Hochreit, y en la calle llega Vertsag en su automóvil; tiene un rostro malévol, los cabellos rubios ligeramente rojos y un bigote del mismo color (no parece judío). Abre fuego con su ametralladora contra un ciclista que está detrás de él y que se retuerce de dolor en el suelo, alcanzado por muchas balas. Vertsag continúa su marcha, y luego llega en bicicleta una joven de aspecto miserable; él dispara también contra ella mientras sigue su camino. Y esas balas, cuando alcanzan su pecho, hacen el ruido del agua hirviendo, como una marmita casi vacía sobre el fuego. Sentí pena por la joven y pensé que sólo en Austria esta joven no encontraba ayuda ni compasión; las personas la miraban sufrir y morir. Yo mismo tengo miedo de ayudar porque temo que Vertsag me mate. Me acerco a ella pero trato de esconderme detrás de una tabla. Inmediatamente me despierto. Debo agregar que durante la conversación con Hänsel -primero en presencia de la otra persona y luego, después que ésta se fue - estoy molesto y no tengo ganas de decir que yo mismo soy descendiente de judíos, o que el caso de Vertsag es también mi propio caso”. (4)

Una deformación progresiva, que se prolongará en el sueño con el neologismo *pferzagt*, afecta la ortografía del nombre propio y conduce de la cobardía a la renegación (*Versagung* es también la palabra freudiana para la denegación): estos deslizamientos designan la confusión que experimenta Wittgenstein ante el abandono del judaísmo por parte de sus ancestros, algunas generaciones atrás, y que se ve súbitamente actualizado por la progresión de las ideas y de los hombres del partido nazi. Pero retengamos sobre todo la fecha de producción del sueño, así como el carácter público (de llamado al público) que le confiere Wittgenstein transmitiéndolo por carta a un amigo.

En cuanto a la teoría freudiana del sueño, es cierto que sus reformulaciones contemporáneas a la guerra, después de la escalada de nuevos peligros, no han tenido la repercusión necesaria -al menos en la práctica de los psicoanalistas y en los comentarios que ellos producen al respecto. Es preciso señalar, como una

primera referencia, en qué medida las consideraciones a las que Freud se ve obligado, a causa de su rigor clínico, frente a los sueños de los soldados heridos, están ligadas a las elaboraciones transferenciales del campo de la locura. Entonces, ¿habrá que sorprenderse que desde ciertas perspectivas la psiquiatría militar de los traumas, en Estados Unidos y en Francia (ver la obra del Dr. Claude Barrois), mantenga viva una aproximación propiamente psicoanalítica?

Freud insistió muchas veces sobre el hecho de que no hay que reducir lo inconsciente a la suma de las represiones. «Todo lo que es reprimido es inconsciente, pero no podemos afirmar que todo inconsciente sea reprimido», escribía en 1907 en su comentario a la *Gradiva* de Jensen abordando las tierras del delirio y de la locura. En 1919, en el famoso artículo sobre «Lo Ominoso» pone especial cuidado en distinguir lo reprimido de lo «superado», y vuelve al tema en pleno período nazi, mientras trabaja los últimos detalles de su *Moisés*.

Una segunda modificación de la teoría, sobre un mismo fondo de violencia, remite a los acontecimientos traumáticos en la vida de Freud mismo. En 1914 y luego en 1917, conoce los primeros signos de su cáncer. En enero de 1920, su colega y amigo Anton Von Freund, que había ayudado a su subsistencia durante ese período difícil, muere de un cáncer en medio de atroces sufrimientos. Algunos días más tarde, su propia hija Sophie se enferma y muere el mismo día, a los veintisiete años, de una neumonía gripal fulminante. En junio de 1923 muere Heinele, el hijo más pequeño de Sophie, a quien Freud tenía un especial cariño. Un total desarreglo, una desinvertidura afectiva, aparece en una carta de 1926 a Binswanger en la que Freud responde al anuncio de la muerte del hijo de este último. A partir de 1923, el cáncer se confirma; sufrimientos y exigencias quirúrgicas traumatizantes se repiten – pensemos que muy pronto el enfermo casi ya no podrá comer en público y que incluso el hablar le será difícil. Sin duda, debemos mirar de manera diferente su máscara de impasibilidad, que determinó hasta el mimetismo de los pacientes que se convertían en la segunda generación analítica.

A pesar de las denegaciones poco convincentes, estos golpes de la vida cotidiana tienen un efecto permanente y profundo; a otro nivel que los estragos de la guerra, las pruebas familiares y médicas llevan a Freud a entrar transferencialmente de otro modo en el campo del trauma y a elaborar teóricamente la noción más discutidas de su obra: la pulsión de muerte. Desde el principio, algunos discípulos toman distancia de este concepto extraño; aún hoy en día, los analistas tratan de evaluarlo de manera estadística para descalificarlo y concluyen seriamente que ochenta años de práctica analítica no permiten probar la realidad clínica de esta producción freudiana -a la que, sin embargo, Freud permanece ligado hasta el final. Contentémonos con señalar que sin la realidad del trauma, a la que conviene dar en tal contexto toda su extensión, la idea misma de pulsión de muerte deja de ser necesaria. Y acerquemos esos cuatro puntos de referencia: realidad de trauma, locura, carácter de testimonio público

del sueño, situación violenta y totalitaria, para volver a esos sueños que interrogan de manera tan particular al analista y a la transferencia.

Es necesario precisar las condiciones en las cuales Charlotte Beradt recopila, a partir de casi trescientas personas, los textos de algunos de sus sueños durante los años treinta en Alemania. Ella no es analista, pero el contenido particular de ciertas producciones oníricas que le son relatadas –en primer lugar de su entorno, confrontado a los datos sociales, históricos y políticos de momento– la incita a comenzar su colección secreta. Rápidamente, su proyecto la liga a otros informantes, que le remiten el resultado de su propia recopilación. ¿Hace falta hablar de una primera red de resistencia, atenta a las producciones inconscientes y a la necesidad de testimoniar ante la Historia?

Charlotte Beradt conserva la huella de los sueños codificando sus rasgos más comprometedores, porque la historia que está en vías de construirse invade ciegamente, sin deformarlo, al texto onírico. Una transcripción prudente transforma a Hitler en «el tío Henri», al partido nazi en «la familia», etc.; los textos son escritos en hojas sueltas que se insertan entre las páginas de los libros de la biblioteca de la autora. Cuando siente que la situación se vuelve demasiado peligrosa, Charlotte Beradt huye a América y se hace remitir sus obras. De este modo puede reunir el conjunto de los testimonios cuidadosamente recogidos. Pero la vocación pública de esos sueños, evidente ya en cada una de sus etapas –producción, conservación, codificación, transporte– no se realiza plenamente sino al tomar forma de libro, publicado en primer lugar en Alemania en 1966 y traducido luego en los Estados Unidos en 1968. Sólo entonces el testimonio encuentra su horizonte universal, sobre todo cuando, volviendo a atravesar las fronteras, retorna a Alemania y es comentado principalmente por Reinhardt Koselleck. Este historiador, cuya familia había sido atravesada por las divisiones trágicas del nazismo y de la resistencia al totalitarismo, se había hecho conocer en los años cincuenta por sus estudios sobre los universitarios de Heidelberg durante el período hitleriano; le debo el haber conocido, a través de su libro *Le Futur Passé* (5), la existencia del testimonio de Charlotte Beradt –que es tiempo de hacer volver, o de hacer entrar en la comunidad analítica.

Delicado intento, a juzgar por la nota final del libro de Charlotte Beradt. En efecto, el editor solicitó un comentario al psicoanalista que parecía el más calificado para acoger tal obra: Bruno Bettelheim, judío vienes que conoció el Anschluss, que sufrió la prueba de los campos de concentración y de exterminio y que, emigrado a los Estados Unidos, extrajo de eso explícitas enseñanzas para fundar su práctica de psicoanalista con niños autistas y esquizofrénicos. Ahora bien, el autor de *La Forteresse vide* (6) relata, en esta ocasión, un increíble certificado de incompreensión: con una gran rigidez teórica, como para protegerse, subraya que los sueños relatados en el libro no podrían constituir más que una serie de «contenidos manifiestos»; que su recolección fuera de la transferencia, fuera de la técnica de la asociación libre, a partir de relatos de personas que no son pacientes, no permite prejuzgar lo que, en su opinión, habría

podido emerger como contenido latente. Bettelheim sugiere incluso la hipótesis de que el personaje de Hitler, que aparece sin cesar en esos textos, podría ocupar perfectamente, en ciertos casos, ¡la banal posición de un padre castrador!

Portadores de referentes totalitarios, los sueños testigo de este período –o de períodos más recientes– tienen una estrecha relación con los relatos de refugiados políticos reunidos por Nils Johan Lavik y sus colegas noruegos, atentos a lo que se muestra siempre cuando la locura hace estrago (7): una característica común define estos actos de inscripción primera. Sus aristas son vivas, sus bordes totalmente precisos, no se requiere ninguna asociación para profundizar su sentido. Y si por casualidad se presenta la ocasión de volver a contarlos muchos años o decenios después de su producción, regresan idénticos, o casi idénticos. «Estos sueños políticos, escribe Charlotte Beradt, eran particularmente intensos, sin complicación, perfectamente precisos; más aún, estaban claramente delimitados, poseían elementos compuestos de una manera generalmente coherente, con una historia o incluso una escena, que los volvía fácilmente recordables. Y en realidad permanecían en la memoria, a pesar de la tendencia general a olvidar los sueños, sobre todo aquellos que más nos molestan». Porque precisamente se trata de inscribir lo que no *debe* ser olvidado.

Estos sueños dan así una primera forma textual a lo que no tiene ni nombre ni imagen, pero cuya realidad estalla o estallará en cada punto del lazo social. Con su objetividad histórica, estas producciones oníricas, deben ser consideradas del lado de un *sujeto*, ellas son responsables de garantizar la supervivencia –y que, por tanto, sigue siendo irreductible al funcionamiento de un psiquismo individual, al que dio lugar el inconsciente de lo reprimido. El recorte preciso de estos textos testimonio de zonas donde la inscripción contornea su objeto, con criterios muy similares a los del objeto.

Las fuerzas presentes se revelan gigantescas, las palabras de la tribu no pueden todavía asegurar su destino de significantes. Porque tales momentos de falla en la historia y en la sociedad no podrían ser inscritos con nuestros instrumentos habituales. La locura es el marco normal de este tipo de empresa, forjado por las fuerzas del *doble vínculo*: «soñé que estaba prohibido soñar, pero soñé de todos modos...». Sueños, por así decirlo, dictados a sus autores por la dictadura. De modo que sus imágenes podrían ayudar a describir la estructura de una realidad a punto de volverse pesadilla: ver el primer capítulo de Charlotte Beradt, «Cómo esto comenzó». Se trata, como lo escribe sabiamente Koselleck, de la «*Semántica histórico-política de los conceptos antónimos asimétricos*» (8) El trabajo de Charlotte Beradt, al relevar a los autores de sueños, testimonia del empuje de este tipo de concepto asimétrico en una empresa totalitaria, y del descubrimiento de su insuficiencia cuando se trata de entrar en los territorios radicalmente nuevos, inaccesibles a las técnicas habituales del conocimiento. Reconocemos allí claramente la empresa misma de la locura.

Lo que sigue se deduce de estas premisas. Una materia textual aparece claramente, los significantes ya no disponen de la posibilidad del olvido: hemos visto que esa era la apuesta prioritaria del acto de soñar. Saltan entonces las convenciones de la flecha del tiempo. No es sorprendente, en el *a posteriori* de la historia escrita por los historiadores, la precisión con la que los soñadores habían pre-visto: antes que ridiculizarlos por un don de doble vista, cuando la simple vista desfallece, es necesario hablar de pre-ciencia. Sus sueños edifican una empresa de conocimiento justo antes de la ciencia, la única posible en zonas donde sólo la impresión es digna de fe, cuando todos los referentes han sido ya colonizados por la voluntad de poder.

Probablemente de allí provenga la resistencia de los analistas (cuya naturaleza es muy diferente). Como este tipo de producción onírica testimonia de un inconsciente «que no es el de la represión», compromete procesos transferenciales particulares, donde la identidad de cada uno ya no está asegurada, y donde cada *significante en lo real* –si podemos atrevernos a plantear esta paradoja– actúa como un verdadero canal de coincidencias que conduce al clínico a elecciones no menos paradójales; tendrá que hablar, e incluso hablar de catástrofes sociohistóricas en las que su propio linaje hicieron la experiencia ayer, o mañana. Es decir que deberá aparecer como el Otro, autenticando a partir de su propia experiencia con respecto a la historia, la precisión y hasta las técnicas de conocimiento inhabituales practicadas por quien *le* habla. ¡Qué riesgo! ¡Qué abandono de la sacra-santa neutralidad!

Pero parece claro que sin ese enorme reconocimiento, tales testimonios están destinados a permanecer como letras muertas. Son ellas las que matan.

#### Notas

(1) Stefan Zweig, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, nueva traducción de S. Niemetz, Paris, Belfond, 1993, p. 447. (Publicación en español: Stefan Zweig, *El Mundo de Ayer: Memorias de un Europeo*. Editorial El Acantilado, 2002).

(2) *Ibid.*, p. 15.

(3) Ver *La folie Wittgenstein* de Françoise Davoine, Paris, EPEL, 1992, p. 14 (versión en español, *La Locura Wittgenstein*, ed. EDELP, 1993)

(4) Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein, The Duty of Genius*, Londres, Penguin Book, 1990, p. 612 y 279. (traducción al español: Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein*, ed. Anagrama, 2002)

(5) Publicado en Alemania en 1979; traducido al francés por Jochen y Marie-Claire Hoock, París, Ediciones de la Escuela de Altos Estudios, 1990. (traducción al español: *Futuro Pasado: para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós Ibérica, 1993)

(6) Bruno Bettelheim, *La Fortaleza Vacía. Autismo Infantil y el Nacimiento del yo*, Paidós Ibérica, 2001

(7) Señalo de paso la riqueza del libro de Gaetano Benedetti, *La Mort Dans l'âme. Psychothérapie de la schizophrénie, existence et transfert*, traducción al francés. Paris, Ediciones Érès, 1995, 380 p. (Sin traducción al español)

(8) Título de uno de los capítulos de *Futuro Pasado*, op. cit.

## Una encrucijada del mundo

Robert Desnos

«Yo no tumbo Caña» \*

¡Puros de La Habana, café de las Islas, azúcar de las colonias!... La comida se termina. Un hombrazo rojizo... se parece al Tío Sam..., digiere sin discreción, mientras que su respiración hace estremecerse la pesada cadena de oro que cuelga de los bolsillos de su chaleco. Está ahíto. Una sangre demasiado espesa corre por las venas, que se divisan en sus sienes. Es lo que suele llamarse un hombre feliz, ya que no envidiable, y las horas pasan, entre el humo oloroso del tabaco y el perfume del café. Una gota de vino enrojece el fondo de un vaso, y, puesto como pisapapel sobre unas cotizaciones de bolsa, un trozo de azúcar semeja una piedra preciosa.

Más lejos, entre las olas tibias de los mares del Trópico, Cuba brinda al cielo sus plantíos de caña, de tabaco y de café. El colono se sume en sus meditaciones, mientras que, a lo lejos, el ingenio norte-americano hace mugir todas sus calderas, en un calor de infierno. Acurrucado al pie de una palmera, un negro tararea el son popular:

«Yo no tumbo caña,  
¡Que la tumbe el viento!... »

Dos paisajes, dos cuadros: todo el drama del azúcar en Cuba.

### Los tesoros de Cuba

El azúcar es, en efecto, la principal riqueza de Cuba, antes que el tabaco y el café. Cuba no posee diamantes; sus pozos de petróleo, son de escasa importancia; el oro no corre por sus ríos. Pero el azúcar era un tesoro que parecía seguro. Nada, en su cultivo, estaba confiado al acaso, y, a cada cosecha, las altas cañas brindaban pródigamente el zumo preciado. Sin duda, como ahora, el negro de los sembrados no podía trabajar más que cuatro o cinco meses al año, de enero a abril, y, como ahora, también tenía qué ofrendar doce horas de trabajo al día durante ese periodo, fuera bajo el ardiente sol o en la atmósfera densa del *ingenio*. Pero, si vivía sin riqueza, al menos desconocía la miseria.

Llegó la Guerra. La producción mundial del azúcar disminuyó. Las fábricas de azúcar de remolacha del Norte dejaron de funcionar, y esa industria, nacida bajo el signo de las guerras de Napoleón y del bloqueo continental, desapareció de

Francia durante los cinco años que duró la nueva hecatombe. Cuba conoció entonces momentos de una prosperidad sin paralelo.

El azúcar era un nuevo diamante, y todos, desde el colono y el dueño de ingenio, hasta el humilde cortador de caña, conocieron la ilusión de la riqueza. Me contaron que ciertos estibadores de la Habana descargaban, por aquellos tiempos, fardos de camisas seda y sacos de joyas. Fue la «danza de los millones», ilustrada por una anécdota caricaturesca, publicada entonces en un periódico festivo.

«Volviendo a su casa, el colono encuentra a sus dos hijas tocando un trozo a cuatro manos en el piano.»

«... ¿Qué es eso?, pregunta.... ¡No quiero economías en casa! ¡Mañana compro otro piano!»

Esa era de prosperidad duró desde el 1916 hasta el final de 1921, en que el *crack* de varios bancos anunció el ocaso de los años dorados. Pero, por velocidad acumulada, la locura de la fortuna duró hasta el año 1923, aproximadamente.

Hoy Cuba contempla las riquezas despreciadas de sus sembrados, como una mujer bonita, que conservará estuches de joyas, vaciados por alguna catástrofe repentina.

El azúcar de caña, en 1928, vale doce veces menos que en 1920.

La razón actual del daño está en el exceso de producción, y esto combate de modo ejemplar, el famoso prejuicio de «la oferta y la demanda», y del libre juego de las competencias, considerado como la llave de la felicidad de los pueblos.

Cuba no ha encontrado aún nuevos mercados para su azúcar, y los Estados Unidos siguen siendo sus principales clientes.

### **La cuestión del azúcar en 1928**

Los Estados Unidos poseen refinerías de azúcar de remolacha, y sus leyes arancelarias protegen esa industria. El único azúcar que percibe los beneficios de tarifas especiales, es el azúcar sin refinar destinado a las refinerías norteamericanas. ¡Más oro para los insaciables industriales *yankees*!

El único remedio práctico está en una política restrictiva de la producción, en espera de que los técnicos cubanos hayan logrado abrir nuevos mercados para el azúcar de caña.

Ya algunos colonos optaron por reemplazar la caña por el café, y nuevas perspectivas se abren ante sus ojos. Después de haber sido el país del azúcar, Cuba será tal vez el país del café.

En espera de esto, no se muele toda la cosecha, y los negros de los cortes chupan melancólicamente cañas inutilizadas.

### **La explotación del azúcar en Cuba**

El azúcar de Cuba es explotado, en gran parte, por los Norteamericanos. No es por puro desinterés que han prestado su concurso a los revolucionarios del 98, y ahora es casi siempre a un *ingenio yankee* instalado en la isla al que el colono vende su cosecha.

Una vez más, es el Norte-americano quien aprovecha el trabajo de los campos, como lo hace con el obrero, sometido diariamente a doce horas de trabajo, en la temperatura terrible de las calderas.

El Gobierno cubano no ha titubeado en intervenir muchas veces, para reprimir abusos.

Los *ingenios* se alzan lejos de las poblaciones. A sus alrededores se ha construido el caserío ocupado por los trabajadores. Y en ese caserío, la *bodega*, el restaurant y lo principal del comercio, pertenecen a la administración del *ingenio* que recupera, de este modo, el salario de sus obreros.

Ha sido necesario, a veces, prohibir a algunos industriales que pagaban su mano de obra con vales canjeables por mercancía en los almacenes del ingenio.

### **La mano de obra**

El Gobierno cubano no tiene que enfrentarse solamente con la política general del azúcar. Un problema interior se le plantea, al cual, menester es reconocerlo, trata valientemente de hallar una solución.

Por el hecho de que el trabajo de los *cortes* no dura más que cuatro meses al año, la mano de obra cubana es insuficiente. Los colonos importan, pues, a la isla, en esa época, numerosos negros de Haití y Jamaica. Pero esos negros llevan una vida muy primitiva. Se alimentan por algunos centavos y no tienen grandes necesidades. Aceptan, por lo tanto, el trabajar a mitad de precio que el jornalero cubano, haciéndole así una terrible competencia.

Es por todas estas circunstancias, por lo que este cultivo, tan rico y seguro, acabará tal vez por desaparecer de Cuba. Sobre esa tierra tan fértil, vive una población más trabajadora que nunca. En ella misma reside su salvación.

Y dentro de algunas décadas, el azúcar se habrá reunido, posiblemente, en el país de las lunas idas, con las Habaneras de antaño, y en los nuevos cafetales, otros sones remplazarán al melancólico:

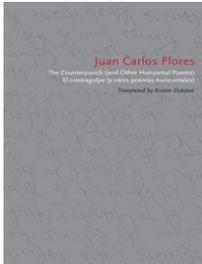
«Yo no tumbo caña.»

(De Le Soir.)

\* En castellano en el original.



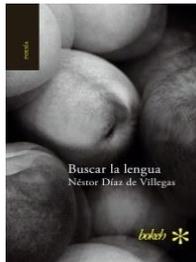
## Algunos libros caídos en esta redacción



*Minima Cuba: Heretical Poetics and Power in Post-Soviet Cuba* (2015), de Marta Hernández Salván

*The Counterpunch and Other Horizontal Poems* (2016), Juan Carlos Flores, trad. Kristin Dykstra

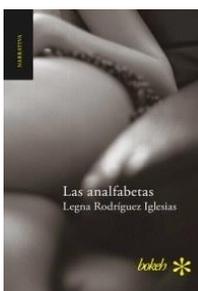
*Mecánica celeste. Cálculo de lindes 1986-2015* (Bokeh, 2016), Rolando Sánchez Mejías



*Cubano, demasiado cubano. Escritos de transvaloración cultura* (Boked, 2015), Néstor Díaz de Villegas

*Buscar la lengua. Poesía reunida 1975-2015* (Boked, 2015), Néstor Díaz de Villegas.

*Límites de alcanía* (Bokeh, 2016), Rito Ramón Aroche



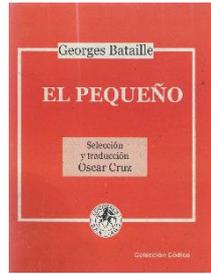
*Las analfabetas* (Boked, 2015), Legna Rodríguez Iglesias

*Crónica del decimotercero* (Bokeh, 2016), Rogelio Saunders

*Algodón del sueño, cuchillo de los zapatos* (Contemporáneos, 2015), Alessandra Molina



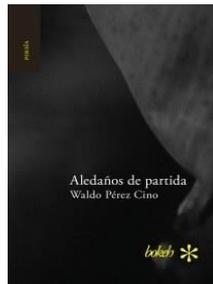
*La Revolución y sus perros* (Boked, 2016), Gelsys García



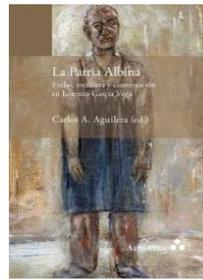
*El pequeño* (Códice, 2011), Georges Bataille, selección y traducción Oscar Cruz



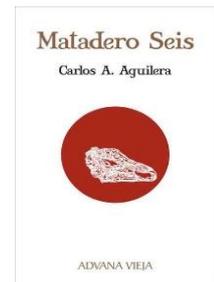
*Vultureffect* (Bokeh, 2015), Jorge Enrique Lage



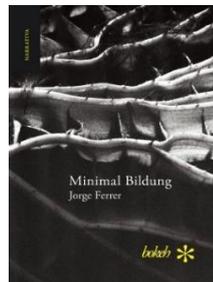
*Aledaños de partida* (Boked, 2015), Waldo Pérez Cino



*La Patria Albina. Exilio, escritura y conversación en Lorenzo García Vega*, Ed. C.A. Aguilera (Almenara, 2016)



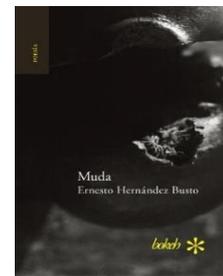
*Matadero seis* (Aduana Vieja, 2016), Carlos A. Aguilera



*Minimal Bildung. Veintinueve escenas para una novela sobre la inercia y el olvido* (Bokeh, 2016), Jorge Ferrer.



*La irresistible caída del muro de Berlín* (Bokeh, 2016), Fernando Villaverde



*Muda* (Bokeh, 2016), Ernesto Hernández Busto.



*El cuerpo del milagro* (Boked, 2016), Juan Carlos Quintero Herencia



*Díasporas(s): Fábrica mínima. Postvanguardias cubanas* (Kriller 71 ediciones, 2016), pról. Idalia Morejón



*Principio de realidad* (Boked, 2015), José Kozier

## Referencias

Eduardo Chirinos (1960-2016). Poeta, ensayista y traductor peruano. Entre sus libros: *El equilibrista de Bayard Street* (1998), *Escrito en Missoula* (2003), *Humo de incendios lejanos* (2009), *Mientras el lobo está* (2010), *35 lecciones de biología y tres crónicas didácticas* (2013) y *Medicinas para quebrantamientos del halcón* (2014). Fue profesor de literatura hispanoamericana y española en la Universidad de Montana.

Rolando Sánchez Mejías (Holgúin, 1959). Poeta, narrador, ensayista. Su último libro: *Mecánica celeste. Cálculo de lindes 1986-2015* (Bokeh, 2016). "Proemio" es el comienzo de la novela inédita *Vida de A*.

Antonio Muñoz Molina (1956). Escritor español. Entre sus novelas: *El invierno en Lisboa* (1987) y *El jinete polaco* (1991). "En busca de Vivian Maier" apareció en *cultura.elpaís.com*, 12 de abril de 2014.

Vittorio Sereni (1913-1983). Poeta, ensayista y traductor italiano. Entre sus libros más importantes: *Frontiera* (1941), *Diario d' Algeria* (1963), *Gli instrumenti umani* (1965) y *Stella variabile* (1981). Su obra fue recogida, más recientemente, en *Poesie et prose* (Mondadori, 2013). «Esperienza della poesia», escrito en 1947, es uno de sus principales ensayos.

Rosa Matteucci Rosa Matteucci. (Orvieto, 1960). Escritora italiana. Entre sus novelas: *Lourdes* (Adelphi, 1998), *Libera la Karenina* (Adelphi, 2003), *Rizzoli India per signorine* (2007), *Tutta mio padre* (Bompiani, 2010). "La verdadera historia del falo de Rasputín" apareció en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, no. 459, marzo de 2009.

Juan Carlos Flores (La Habana, 1962). Uno de los mejores cubanos. Entre sus libros: *Los pájaros escritos* (1994), *Distintos modos de cavar un túnel* (2003) y *El contragolpe (y otros poemas horizontales)* (2009), que acaba de publicarse en traducción de Kristin Dykstra por University of Alabama Press (2016).

Julio Ortega (1941). Escritor, crítico literario y Profesor de Literatura Latinoamericana en Brown U. Algunos de sus libros: *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva* (2010), *Teoría del viaje y otras prosas* (2009), *El discurso de la abundancia* (1992). "Para leer a Juan Carlos Flores", en su blog *El Boomeran(g)*, 30 de mayo de 2012.

Damián Tabarovsky (Buenos Aires, 1967). Novelista, crítico, traductor. Sus últimos libros: *Una belleza vulgar Caballo de Troya* (2011), *Escritos de un insomne* (2015) y *El amo bueno* (2016). "Tartamudeo cubano", en *Perfil.com*, 23 de marzo de 2014.

Lorenzo García Vega (1926-2012). Escritor-notario. Entre sus libros: *Los años de Orígenes* (1979), *Vilis* (1998), *Cuerdas para Aleister* (2005) y *Devastación del Hotel San Luis* (2007). "Campo y paisaje en la literatura cubana" se publicó originalmente con unos "dibujos paisajeros" de Samuel Feijóo en la revista *Islas* (Universidad Central de Las Villas, Vol. II, núms. 2-3, p. 432-436. 1960).

Carlos A. Aguilera (1970). Poeta y narrador. Acaba de editar *La Patria Albina. Exilio, escritura y conversación en Lorenzo García Vega* (Almenara, 2016), que recoge ensayos sobre la obra del autor de *El Oficio de Perder*, varias entrevistas y la conferencia “Maestro por penúltima vez”, ahora publicada íntegramente. “Socarronería y Ojo Bizco” apareció en otro libro suyo reciente: *Lorenzo García Vega. Apuntes para la construcción de una no-poética* (2015). Su última publicación, el relato *Madero Seis* (Aduana Vieja, 2016).

Jean-Max Gaudillière: Sociólogo y psicoanalista francés. Autor con Françoise Davoine de *History Beyond Trauma* (Other Press, New York 2004), edición francesa 2006 y en castellano (FCE, 2011). “Soñar en situación totalitaria” apareció originalmente en *Critique*, agosto-septiembre 1997, no. 603-604.

Robert Desnos (1900-1945). Poeta francés. En 1929 rompió con el “buey Breton” y se asoció a Georges Bataille. Fue deportado a Auschwitz, Buchenwald, Flossenbürg y finalmente a Terezín, donde murió de tifus semanas después de que el campo fuera liberado. Visitó La Habana en marzo de 1928 invitado al VII Congreso de la Prensa Latina, donde trabó amistad con Alejo Carpentier, que lo introduce en el entorno musical y afrocubano, y a quien ayuda a escapar en el paquebote en que regresa a Francia. En abril de ese año, publica en *Le Soir* cinco artículos sobre su breve experiencia cubana. “Una encrucijada del mundo” es uno de ellos. Fue traducido para *Cuba en 1928* (Parisina, Revista Latinoamericana), volumen que incluye abundante información sobre el mencionado Congreso y sobre Cuba en general.



Potemkin ediciones

PROYECTO A CARGO DE  
DOLORES LABARCENA Y  
PEDRO MARQUÉS DE  
ARMAS