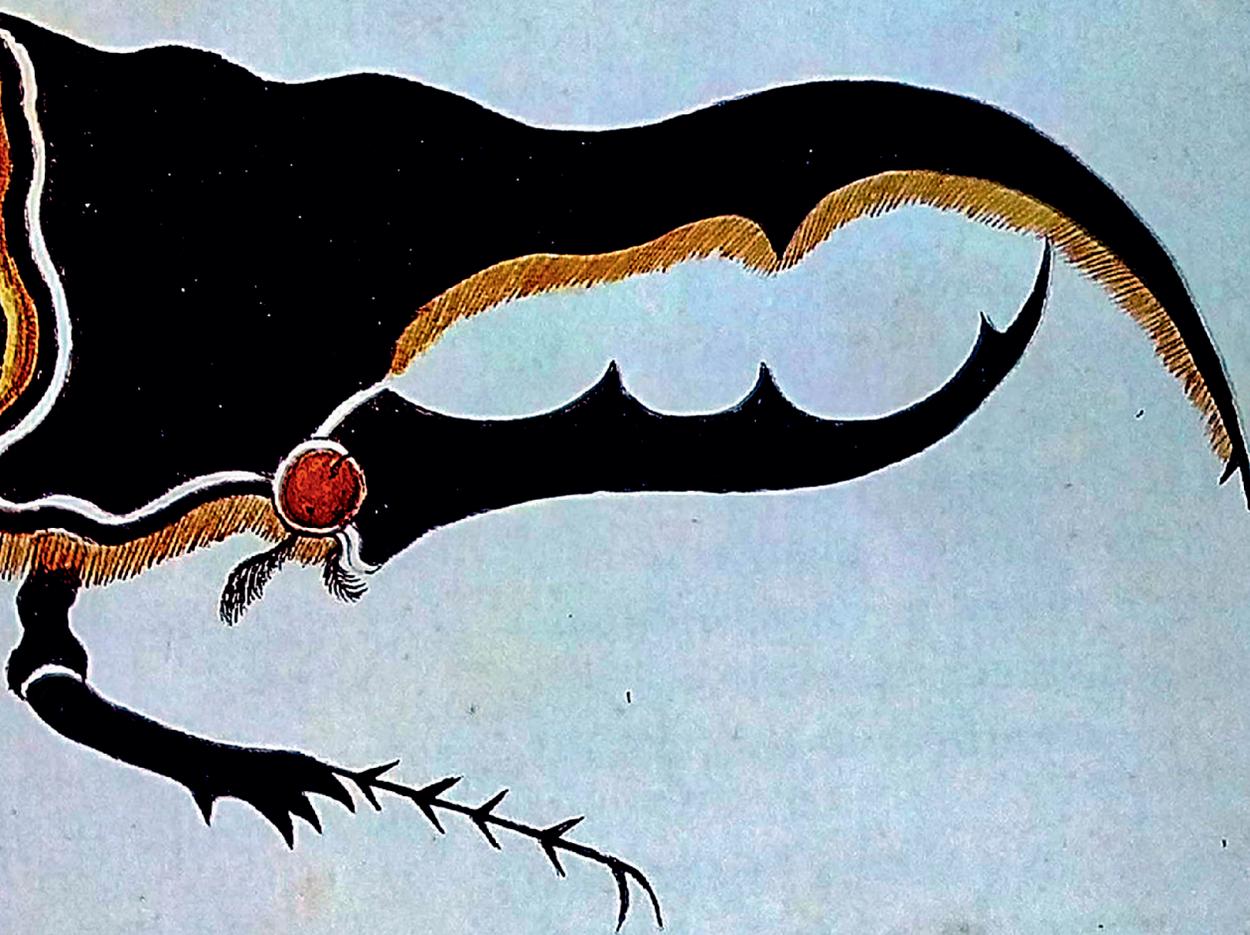


# la Noria



No. 11 SANTIAGO DE CUBA 2016



Y mañana, como un asno de noria,  
el retorno canalla y sombrío,  
doblar la cabeza y escribir:  
*Al juzgado,*  
con los ojos aún llenos de lumbres,  
sobre un mar amatista encantados.

REGINO E. BOTI



# nla noria

**Revista Literaria semestral no. 11**  
**Centro Provincial del Libro y la Literatura**  
**Santiago de Cuba, 2016**  
**Coauspiciada por la**  
**Asociación Hermanos Saíz**

José Ramón Sánchez (Edición)  
Oscar Cruz (Edición)  
Javier L. Mora (Corrección)  
Gabriel Cascante (Diseño)  
Gustavo Wojciechowski (Logo)

**Encuadernación:**  
Equipo de Ediciones Santiago

**Redacción:**  
Centro de Promoción Literaria  
“José Soler Puig”  
Enramadas no. 356 e/ Carnicería y San Félix  
Santiago de Cuba  
Teléfonos:  
[53] (22) 62 5907 / 62 8096-97-98  
Correos electrónicos:  
oscaroilan@gmail.com  
marabuzal03@gmail.com

ISSN: 2077-8422

<b>Legna Rodríguez Iglesias</b>	<b>2</b>
<b>Nanni Balestrini / Javier L. Mora</b>	<b>11</b>
<b>Carlos A. Aguilera</b>	<b>23</b>
<b>Ricardo Alberto Pérez</b>	<b>27</b>
<b>Radamés Molina</b>	<b>29</b>
<b>Pedro Marqués de Armas</b>	<b>30</b>
<b>Ismael González Castañer</b>	<b>34</b>
<b>Rogelio Saunders</b>	<b>39</b>
<b>Mirta Suquet</b>	<b>42</b>
<b>Walfrido Dorta</b>	<b>46</b>
<b>José Ramón Sánchez</b>	<b>51</b>
<b>Jamila Medina Ríos</b>	<b>53</b>
<b>Ángel Pérez</b>	<b>56</b>

Mi novia preferida  
 fue un  
 bulldog francés:  
 respondía  
 a mis regaños  
 orinándose

**I**  
**Política**

Morí seis meses después de haber cumplido noventa años. De meningoencefalitis. En un Hospital Militar situado muy cerca del Casco Histórico, a un kilómetro del Zoológico y del Casino Campestre. Dejé una esposa, tres hijos, cinco nietos y dos bisnietos. Luego nacerán otros bisnietos, morirá mi esposa, envejecerán mis hijos. Todo a su paso. En orden natural y cronológico.

Todos creen que es un catarro, con sus fiebres y escalofríos, pero es la meningo. Me ven temblequear y se asustan pero los catarros son siempre así. El cuerpo se corta, la cabeza duele, la temperatura sube, mandíbula y manos empiezan a temblar.

**Legna Rodríguez Iglesias**  
 (Camagüey, 1984)

Como estoy muerto no siento nada, libre de sentimientos, disfruto el espectáculo. Mi esposa, una anciana de un metro cincuenta, está sentada a la mesa cuando llega mi hija, a darle la noticia de que fallecí. Mis nietas preferidas, las que criamos mi esposa y yo, se ríen de mí en el cuarto de desahogo. Es una risa nerviosa. Una risa que significa no puedo creerlo. Los perros saben que estoy aquí, sentado en el mismo lugar de siempre.

Al morir me tapan con una sábana. Me llevan a la morgue. Me abren en dos. Me serruchan la cabeza. Me cierran por el mismo lugar donde me abrieron. Me sacuden. Llega mi hija a arreglarme. Llora mientras me viste. Me peina como a un niño. Abotona la camisa. Cierra el zíper del pantalón. Ajusta el cinto. Se recuesta en mi pecho. Soy su padre.

Mi hija se da cuenta de que dejaron el marcapasos adentro. Quiere llamarlos pero es por gusto, ninguno de ellos volverá a abrirme para sacar el pequeño objeto metálico. El marcapasos continuará funcionando hasta que se oxide bajo la tierra. Los otros muertos, a mi alrededor, no podrán dormir en paz. Yo tampoco podré dormir. No tengo sueño. Ni miedo.

Los otros muertos, en comparación conmigo, no merecen tanto la pena, ni el velorio, eso piensan mis familiares y amigos cuando llegan al lugar y husmean por el resto de la funeraria, se asoman y se exhiben, qué porquería.

Dos años después, cuando los encargados del cementerio, junto a los familiares, que será solo mi hija, como siempre, saquen los restos para poner

las cenizas en una caja pequeña y rendirle homenaje cada vez que visiten el cementerio, el marcapasos estará intacto, incluso brillante, como un pensamiento, claro y lúcido.

Mi hija llega a la casa con la boca contraída. Los ojos rojos y aguados. Todos se dan cuenta de que he muerto. Menos mi esposa, mujer ingenua, desde hace un tiempo hay que explicarle todo con lujo de detalles. Entonces se lo explican, que soy un hombre muy fuerte pero la meningoencefalitis es más fuerte que yo. Ella entiende. Promete no exaltarse. No llorar. Se acuerda de mí, su esposo. Su compañero durante más de sesenta años.

Nací el veintiséis de enero de mil novecientos diecinueve, en una zona rural alejada tanto del mar como de la ciudad. Trabajé en el campo, bajo la lluvia, desde que cumplí seis años. A esa edad empecé a fumar tabaco negro, para no desmayarme en el camino.

En mil novecientos treinta y seis, cuando estalló la guerra, comencé a luchar a favor de La República, unido a un grupo de compañeros de un origen diferente. Mi origen. Participé en manifestaciones y recolecté fondos de ayuda. Mis padres, del mismo origen, solo hacían silencio.

Aprendí que un hombre es un país. Aprendí que un país es un sistema. Aprendí que un sistema es un monstruo. Aprendí que un monstruo es un Dios. Aprendí que Dios no existe. Aprendí que Dios sí existe. Aprendí que yo no existo. Aprendí que yo sí existo. Aprendí que un hombre no puede irse, porque esta es su casa, esta es su madre, y este es su padre.

En mil novecientos cuarenta y seis y en mil novecientos cuarenta y siete fui perseguido y hecho prisionero por las fuerzas del régimen de turno, como consecuencia de mi activa participación en acciones defensivas, rebeldes. Conocí los olores de la cárcel, la

oscuridad absoluta, el sol. Me oriné y defecué encima. Cárceles como El Príncipe, El Presidio Modelo, y Francisquito, me vieron entrar y salir, por una puerta ancha, transformado en hombre.

Al salir de la cárcel continué en lo mismo. Las marcas bajo mi piel eran ahora vitales, atractivas. El Partido Socialista Militar, y todo lo que se le pareciera, se convirtió en casa, recinto. En este período y después de mil novecientos cincuenta y dos, organicé reuniones secretas, clandestinas, bajo mi propio techo, para lo cual tuve que tomar medidas y lograr que no fuéramos descubiertos. Nada de esto hubiera sido posible sin mi esposa, mi amor. Ella buscaba y elaboraba los alimentos, repartía los platos, me besaba y abrazaba desde un lugar alto, desconocido. Su beso era pan y agua.

Al ocurrir el asalto a los cuarteles más importantes del país, el Partido me orientó ingresar en una Orden Religiosa, para tener acceso a la impresora donde se elaboraban volantes y otros tipos de propagandas que luego yo distribuía. No creía en Dios y los miembros de la Orden veían en mis ojos los ojos de una bestia más o menos feroz.

Eso soy y eso son mis hijos y mi hija, y eso son los hijos de mis hijos, y las hijas de mi hija, bestias más o menos feroces.

Hacíamos carbón en nuestra casa, yo y mi esposa, juntos. Vivíamos del árbol y el amor. En nombre de esos árboles llevé el fuego a otras casas, la comida. Recaudé fondos, ropas y armamento. Debajo del carbón, sobre mi carro, trasladé y entregué las mercancías. Mi esposa me acompañó muchas veces, en mi recorrido por la ciudad y otros lugares cercanos. Y ella misma dejó armas, allí donde nadie supo.

Siendo Presidente del Consejo, con su apoyo y el concurso de los que me eligieron, construí una

escuela que hoy sigue siendo la escuela de nuestra comunidad. El jardín de la escuela no tiene flores, debe ser el calor, o la tierra, pero antes tuvo.

En mil novecientos sesenta, después del Triunfo, dirigí las cooperativas carboneras de la provincia, participando en la intervención y organización del resto de los trabajadores. Vi las fundaciones, la luz, el universo.

Nunca acepté propuestas de residencia en casas intervenidas. Levanté mi hogar con vigas y columnas de madera. Dos cuartos y un portal fueron suficiente. Mis hijos querían más pero yo no les di más. Los hijos de mis hijos querían más pero yo no les di más. Las hijas de mi hija, cuando nacieron, quisieron más. Yo les di lo necesario. Mi esposa hizo silencio, bajó la vista, me dio la mano. Los huesos de su mano entre los huesos de la mía.

Continué fundando, dirigiendo, prestando ayuda. Cada hombre es la continuidad de otro hombre, así como cada acción es la continuidad de otra acción. Eso hice y haría, si la meningitis no me hubiera agarrado por los pies, si no me hubiera traído aquí.

La meningoencefalitis es una enfermedad que recuerda simultáneamente ambas meningitis. Ocurre por una infección o inflamación de las meninges, y por una infección o inflamación del cerebro. Hay muchos organismos causantes, tanto patógenos virales como bacteriales, y hay microbios parásitos, traidores. La enfermedad se asocia con altas tasas de mortalidad y severa morbilidad. El cuerpo se corta, la cabeza duele, la temperatura sube, mandíbula y manos empiezan a temblar.

Para mí que la padecí y sufrí, es algo que se emparenta con una revolución. El cuerpo humano es el sistema contra el que la revolución lucha, al principio clandestinamente, luego más organizada, expuesta y

pública, y al final de un modo aniquilatorio. El cuerpo se corta, la cabeza duele, la temperatura sube, mandíbula y manos empiezan a temblar.

El cementerio es el último lugar que ocupa el cuerpo, revolucionario y frío. Hay flores secas por todas partes y eso el cuerpo lo siente. Las sensaciones continúan un poco más después del receso corporal que constituye un fallecimiento. La revolución que ha tenido su apogeo en el cuerpo sigue viva algunos días, es por eso que el cuerpo se desintegra, porque una cosa muy rebelde se retuerce adentro, tratando de progresar hacia otra fase.

Esta otra fase es la nulidad. Queda terminantemente prohibido intentar doblegar la revolución, sin embargo, es lo que sucede en cuanto el cuerpo se da cuenta de ella. Su impronta, su realidad, no tiene precedentes en el cuerpo. De ahí el hecho definitivo que funda en el cuerpo una base de asentamiento y radicalización. La familia no existe. Eres tú contra ella o a favor de ella. Yéndote con ella o resistiéndote. Resistencia que a la larga le otorga una dosis de contundencia.

La funeraria, una casa antigua, enorme, anterior propiedad de algún burgués, está recién pintada. Consta de baño y cafetería, pero ambos se han deteriorado al punto de no poder ofrecer servicios. En una de sus capillas descanso yo, un cuerpo antiguo, también. Otros cadáveres completan la matrícula. Son de distinta índole, sexo y edad. Mi cadáver es sin duda el menos joven.

Durante la noche hay pocas personas. Con la mañana empiezan a llegar, en grupos o en familias. Todos velan a sus muertos. Todos son iguales.

Mi capilla es la más llena. Incluso en un momento tan solemne como este, las personas sienten orgullo. Mi familia está orgullosa. Se les ve en los ojos,

en la forma de velarme y sentarse a esperar a mi lado, al lado de la caja. Hijos, nietos, sobrinos, primos. Todos tienen un halo vanidoso, una actitud de suficiencia, los bendigo.

Falta alguien y es mi esposa. La única que no hubiera querido que faltara, a mi lado todo el tiempo. No puede levantarse del balance. Ni podrá. Al cabo de unos días, probablemente, se fracture una cadera yendo en busca del almuerzo. Estas cosas pasan, sobre todo, durante el luto, la tristeza.

Sé que hay flores, escudos y banderas. Sobre mi caja hay medallas. Seis. Condecoraciones que merecí, que bien guardé. Ahora las guarda mi hija y luego las guardará mi nieta, una que no cree en lo que yo creo. La que se ríe de mí. La que más llora. La que no se separa de la caja. Son tres, en realidad.

La bandera nacional no deja que se vean los clavos de la caja. Mi hija la tendió sobre la caja, a todo lo largo y ancho, nunca he visto una bandera así. Me erizo. Los clavos son puntillas pequeñas que se ven de todas formas. Las cajas, de madera mala, están forradas con tela negra. La tela se ciñe con puntillas pero no existe elegancia en ello. Es lo que molesta a la familia del cadáver.

Mi hija no quiso demasiadas flores porque solo había de un tipo, moradas y azules, flores feas. Que llenan el espacio de un olor a cementerio casi insoportable. Igual huele a cementerio. Mis hijos varones se van muy lejos a buscar flores. Quieren flores a toda costa. Pero las flores no tienen ninguna importancia. Solo la bandera es importante. Y las condecoraciones. Y la familia. Consiguen azucenas. Mi hija se conforma con las azucenas.

Una de las niñas no deja de mirarme, asomada al cristal de la caja cree ver dos hormigas entre mi pelo. Las hormigas corretean como si fuera un

césped. Mi hija la llama y ella no va. De todos los presentes, será ella la única que contará la historia. Nació para eso. Para contar la historia. Tal vez, incluso, se pase la vida contando historias que no son su historia.

Trato de pensar  
que escribir  
este libro  
con unas gafas *vintage*  
es lo mejor  
que me ha pasado.  
Mientras más lo  
pienso,  
más se me salen  
las lágrimas

## II Monstruo

En todo caso, mi caso sería el primero de una lista de casos excepcionales a los que no había que prestar mucho caso, siendo una excepción, aunque multiplicada, mal, o bien, de minoría.

A la hora y el lugar exactos, mi solicitud, a título de organismo, debería ser oficialmente aceptada por un guardia de seguridad que se aseguraría de mirarme a los ojos y hacer coincidir esa expresión con su homóloga en un documento de identidad, que dos segundos antes habría sido depositado por mí en sus manos. Así mismo, otros detrás y delante mío, actuarían de manera idéntica.

Avancé durante una cuadra hasta el próximo guardia de seguridad, que como el anterior, pidió mi carnet y el de los demás, fijándose de nuevo en mi apariencia así como en la apariencia del resto, todos a título de organismo. El guardia preguntó si traíamos teléfono. Yo deslicé la mano en mi bolso y apagué mi teléfono sin que el guardia percibiera un movimiento. ¿Alguien trae teléfono?, volvió a preguntar, entonces levanté, tímida, la misma mano que unos segundos antes deslicé en mi bolso. El guardia sonrió. Cruza la calle, me dijo, y guárdalo en esa casa. No entendí. Calculé rápidamente cuánto me había costado el teléfono, entre el precio del teléfono y la cuota para iniciar una línea sumaban en total ciento sesenta, lo mismo que entregaría antes de ser cuestionada, dentro de cortos instantes. No se puede entrar con teléfono, ordenó el guardia, ni encendido ni apagado, ningún teléfono. Crucé la calle y me detuve frente a la casa. De la casa salió una mujer que estiró la mano para que yo le entregara el teléfono, mi teléfono, con confianza. A cambio de mi teléfono me dio una chapa. Número veinte, que no se pierda, rectificó la mujer. Que no se pierda el teléfono, pensé mientras me metía la chapa en el bolsillo. Una chapa sucia, de madera, de pino, con el número veinte casi imperceptible. Di media vuelta apurada, previendo no separarme de mi sección de organismo. No cruces, exclamó el guardia, debes volver a la esquina, reportarte en la garita y avanzar despacio hacia aquí, no se permite correr.

Un parque a dos cuadras de la Oficina sirve de sala de espera a la población corriente. En el parque abundan las cámaras, sobre los postes del tendido eléctrico, oficiales vestidos de civil se despliegan entre la población e informan a La Oficina de cualquier gesto o rumor que se desencadene. La mayoría de las personas congregadas en el parque comienza a sentarse en la acera cuando ve que el tiempo pasa y aún no ha sido llamada. Las piedras grandes también sirven de asiento. Los adultos mayores se desesperan y algunos sufren ataques, les baja o les sube la presión, lloran. A los jóvenes que les entra hambre, se les ofrece la opción de comprar, en alguna cafetería vecina, sándwich de queso, de jamón, o de jamón y queso.

En el parque no corre el viento, sin embargo a medida que te acercas, una brisa de agua comienza a levantarse, a lo lejos el mar embiste contra la orilla, el cielo se hace gris, la brisa se transforma en ráfaga, quieres darle la mano a alguien, apoyarte en alguien, un individuo, un ciudadano, de preferencia a título de organismo.

Entramos. Una mujer revisó mi bolso encontrando en él objetos desaprobados por La Oficina para portar durante entrevista. (Lapiceros, gel de aloe para manos, gel hidratante para cicatrices, hilo dental Oral-B, Lipstick Rouge, sombra de ojos, máscara de pestañas, lima de uñas, pinza de cejas, mentol chino Tjing Liang Yu, memorias flash, teofilina de 200 mg, y termómetro. Todo lo que una mujer necesita). Otra chapa me fue dada y otras pertenencias me fueron detenidas frente a miradas reprochadoras de mis iguales. Ojalá que no se pierdan, pensé mientras me metía la chapa en el bolsillo, sintiendo el roce de las chapas contra el muslo. Dígame su nombre, pidió la mujer, y yo se lo dije. Aquí no se pierde nada, soltó la mujer antes de que subiéramos la escalera y desapareciéramos en el interior por una puerta pesada de hierro que

se abría electrónicamente y se cerraba detrás de ti como una pared definitiva.

Adentro no fue peor. Muchas personas en fila. Cinco ventanas encristaladas con un agujero en el centro a través del cual depositaríamos nuestras indemnizaciones. Algunas personas, como yo, a título de organismo, depositaban ciento sesenta. Pero no todo el mundo depositaba lo mismo, las tarifas ascendían de acuerdo a los motivos de la audiencia. A una niña de dos años se le trabó la pierna en un hueco y empezó a llorar. La pierna no salía y el llanto continuaba. Las personas querían ver a la niña desde sus puestos, inclinaban los cuellos, las cabezas, pero la niña era muy pequeña, solo se oía su llanto, la angustia. Le dije que no la soltara, dijo un guardia a la encargada de la niña, tratando de sacar la pierna. La expresión del guardia no alivió a la niña ni consoló a su encargada, más bien alteró a las dos, agravando el accidente. La pierna no salió. Las personas lo olvidaron. El guardia hizo mutis. Después de pagar, otra puerta pesada de hierro y otra pared. El interior de un lugar desconocido en el que cada vez más parecíamos desaparecer.

Sillas de madera pintadas de amarillo dispuestas frente a una pantalla que no decía nada, números rojos, insignificantes. Sentadas en las sillas, alrededor de cincuenta personas, tal vez el doble. Perdía facultades.

En el mismo orden que llegamos nos sentamos. Al llamado de una voz que decía nuestros nombres nos levantábamos de uno en uno para que nos tomaran las huellas. Primero índice, anular, del medio y meñique derechos. Luego índice, anular, del medio, y meñique izquierdos. Luego pulgares. Había que esforzarse. No era fácil pegar las yemas perfectamente. Para ello una mujer servía de ayudante, empujando con sus manos nuestras manos. Diez huellas digitales por cabeza sumarían quinientas huellas cada media hora, más o menos,

sin contar las huellas a título de organismo. Llamó mi atención el escáner, una lámina transparente que iluminaba mi mano si la acercaba a la luz. Por fin algo agradable.

Agradable también, el diálogo acontecido entre los que como yo pertenecían a un organismo. A diferencia de las personas que venían a solicitar permiso de manera individual, nosotros, los de organismo, teníamos plena confianza en que nuestros permisos no serían rechazados, por razones obvias. Y a nosotros, los de organismo, se nos veía en el rostro la tranquilidad que ofrece estar seguro de sí.

Estuve esperando mi turno tres horas aproximadamente, sentada al lado de pintores, artistas de cine, profesores titulares, doctores, científicos, empresarios, ingenieros. Nuestros organismos nos favorecían. Lo que amparaba la comunidad de nuestros organismos era El Ministerio. Al Ministerio el agradecimiento infinito, y el deseo de que continuara, incansablemente, mejorando el mundo.

Las conversaciones de los hombres de organismo giraban en torno a temas de tipo académico. Un hombre a mi lado se fijó en mis muslos, desnudos y pálidos, cubiertos de vellos sin afeitar. Fue cuando me di cuenta de que a una entrevista se debe asistir en pantalón o vestido, jamás en prendas semejantes a mi short. Las chapas en mi bolsillo derecho me rozaron el muslo nerviosamente. Tintineantes y frías. Hace frío aquí, expresé. Crucé las piernas. Me mordí un labio. Me rasqué un seno. Sonreí. Le pregunté al hombre en qué trabajaba y me contestó, en El Ministerio.

No pregunté su nombre porque con que trabajara en El Ministerio era suficiente. Un Ministerio sustenta a un país. Lo fortalece. Lo constituye. Levanté mis brazos al cielo y di gracias por mi familia y mi pueblo, por mí, de estar sentada al lado de un

hombre tan relevante, alguien que realmente me honrara con su presencia, su sino.

Cerca de nosotros, solicitantes a título de organismo, habían por lo menos tres ventanas, encristaladas y con sus respectivos agujeros en el centro, por donde se oía la voz, femenina o masculina, de quien interrogaba detrás. Las interrogantes, aparentemente ingenuas, giraban en torno a asuntos personales, casi íntimos, de familia o trabajo. Los permisos solicitados eran en su mayoría denegados. El ciudadano hacía una mueca, derramaba algunas lágrimas y avanzaba hacia la puerta al límite del colapso. Buenas tardes tenga usted, le decía la voz del otro lado, pase el próximo. Y volvía a repetirse una escena parecida.

No debíamos tener dudas respecto a nuestras solicitudes, la certeza del otorgamiento casi conquistaba nuestros ánimos, el organismo al que pertenecíamos había dado ya su opinión sobre nosotros. Sin embargo, el terror asomaba a nuestros ojos, las pupilas querían dilatarse. El aire acondicionado, tan agradable al principio, había cobrado un valor invernal, me quité los espejuelos.

Uno por uno, los de organismo, fueron pasando. Entrevistas cortas o largas, frívolas o constantes, transcurrieron durante un tiempo de más o menos tres horas. Mi turno llegó al cabo, fui llamada por mi primer apellido, luego por mi nombre. Buenas tardes señora, alcancé a oír, cómo está. Muy bien ¿y usted?, respondí. ¿A qué va exactamente?, fue la primera pregunta. Es un evento internacional, fue mi respuesta. ¿Usted qué es?, preguntó la voz de nuevo. A esa pregunta dudé un momento. Yo era yo en todo mi ser, pertenecía a un organismo que pertenecía a un ministerio que pertenecía a un país, y estaba orgullosa de ello, muy orgullosa. ¿Tiene familia allá?, fue la tercera pregunta. No, nadie. ¿Le gustaría quedarse allá? No, no me gustaría. Entonces, sin que pudiera secarme el sudor, escuché la frase tan conocida,

buenas tardes tenga usted, ha sido un placer, pase el próximo.

En caso de ser aceptada, a esa frase antecedía otra, donde le informaban al solicitante el día y la hora en que debía recoger su permiso. Y en caso de pertenecer a organismo, le informaban el día y la hora en que debía recogerlo en El Ministerio. Para mí no hubo esa frase, en su lugar lo siguiente: su caso hay que investigarlo en El Ministerio, El Ministerio le informará.

Al final me fue devuelto el documento llamado Confirmación, en el cual se confirma la entrega de una solicitud para salir temporalmente. Tal documento consta de dos páginas.

En la primera página aparece un resumen de los datos concernientes al pasaporte, y debajo una nota que aclara: El envío electrónico de su solicitud es el PRIMER PASO del proceso de solicitud de permiso. El siguiente paso es leer la página de Internet en donde usted planea solicitar su permiso. La mayoría de los solicitantes tendrán que programar una entrevista para ello, aunque algunos solicitantes pueden reunir los requisitos de renovación de permiso. La información puede contener instrucciones específicas del lugar en cuanto a la programación de entrevistas, presentar su solicitud de permiso y otras preguntas frecuentes. Usted debe presentar (lleve consigo) la página de confirmación y los siguientes documentos durante todo el trámite. Usted podrá también proporcionar documentos adicionales que considere importantes como apoyo a su entrevista.

En la segunda página se explica lo que usted debe presentar. Nada más y nada menos que esta misma página de confirmación con un código de barras legible en el momento de la entrevista. Si no tiene acceso a una impresora en este momento, escoja la opción de enviar su confirmación por correo electrónico a una dirección electrónica.

Usted puede imprimir o enviar su solicitud por correo electrónico para sus propios registros. NO necesita presentar la solicitud en el momento de la entrevista. Tome en cuenta que se le podrá requerir proporcionar prueba de que ha pagado su cuota para el trámite y/u otras tarifas relacionadas al trámite. Le pedimos verificar La Tabla de Reciprocidad de su país para conocer otros pagos que tenga pendientes. Si tiene preguntas adicionales o necesita saber cómo ponerse en contacto con nuestra oficina, por favor diríjase a.

En esta misma página, la segunda, otra nota aclaratoria: a menos que quede exento de entrevista, se le pedirá firmar personalmente su propia solicitud de manera biométrica. Al proporcionar este tipo de firma específica usted certifica bajo protesta de decir verdad, que ha leído y entendido las preguntas de su solicitud, y que además todas sus declaraciones las ha hecho usted mismo manifestando la verdad y realizadas a su mejor entender y convicción. (Repetidos el entender y la convicción un par de veces más en el mismo párrafo.)

Y termina diciendo: La información que ha proporcionado en esta solicitud podrá ser accesible para otras agencias con autoridad legal y estatutaria para usar dicha información, incluyendo propósitos de ejecución de leyes y de otra índole. La fotografía que nos ha brindado en la solicitud puede ser utilizada para verificar sus datos.

Así mismo, adjunta a esta Confirmación, me fue devuelta una carta que enviara El Ministerio desde su Centro de Trámites, a La Sección de Intereses, el veinte de marzo. En la carta pude leer que El Ministerio saludaba a la Honorable Sección, apreciando su cooperación en relación con la solicitud dispuesta a mi favor, titular del ordinario B908863. Luego explicaba el motivo de mi solicitud, el tiempo de estancia, la salida y la entrada. El Ministerio se valía de esta oportunidad para reiterar a La Sección

el testimonio de su consideración. Por último, el cuño del Ministerio, sin firma.

Al salir de La Oficina fui directo a mi organismo, antes recogí mi bolso, después mi teléfono, no logré fingir sonrisa, necesitaba una explicación. No debiste presentarte de esa forma, me dijeron. Tonterías, riposté, a través de la ventana solo podían verme la cara, tal vez los hombros y el busto. Por supuesto que no, desde que vas por la esquina te están mirando, en el parque, te están mirando, si conversas con alguien, o te sientas, o compras un sándwich de queso, o abres tu sombrilla, te están mirando. Ellos lo ven todo. Inocente.

Esperé una semana, dos semanas, tres, alguna señal, una llamada del Ministerio que me informara sobre mi caso. Si se había esclarecido, si mi solicitud sería aceptada, no ahora, inmediatamente, tal vez en el futuro. Sobre el teléfono se creaba una lámina de polvo que yo sacudía todas las noches, antes de cocinar.

Muchas veces deseé volver a ver a aquel hombre que tomó asiento en La Oficina junto a mí y con el cual me sentí tan a gusto. A menudo lo confundía al pasar, o creía verlo en el ómnibus, o en algún reportaje televisivo sobre los cambios llevados a cabo por el Ministerio en el país. La Oficina nunca sale por televisión. A veces los locutores hacen lectura oficial de las leyes novedosas respecto a La Oficina. El pueblo se trastorna. La jornada laboral se ve afectada. Los organismos tratan de activar la disciplina.

También me hice preguntas que luego recriminaba, tildándome de ingrata e inconforme, preguntas que nadie respondería, a menos que fuera un ingrato, o un inconforme.

Supe de varios conocidos que como yo, corrieron la misma suerte, y de otros que a título de

organismo, se presentaron en La Oficina con solicitudes como la mía, dando fe de sus asuntos, y fueron aceptados, y otorgados sus permisos, y salieron. A esos no los extraño porque solo los veía en las reuniones, o en las conmemoraciones.

Un bulldog francés  
y un teléfono  
cuestan lo mismo,  
y ambos  
pueden darte  
el cariño  
que te falta



**Nanni Balestrini**  
(Milán, 1935)

Traducción: Javier L. Mora  
(Bayamo, 1983)

## **La señorita Richmond recoge informaciones sobre el círculo de pretendientes**

Por qué los trabajadores de la cabeza  
no están por la revolución  
preguntó la señorita Richmond  
por qué frente a la revolución

tienen miedo de que una cosa  
dicen cómo podría la flor  
en este sistema de mierda  
que produce miseria

pueden vivir bien  
y olvidan que después de la flor  
es necesario e inevitable  
por qué frente a la revolución

se comportan  
no como cabezas sino como panzas  
ponen su sabiduría  
al servicio de nuestros opresores

no están por la revolución  
y olvidan que después de la flor  
y tienen miedo de la miseria  
por qué tantos viven mal

y no logran entender que  
viene algo más  
viven en un sistema  
al servicio de nuestros opresores

por qué no quieren ser molestados  
en su ocupación principal  
que es llenarse la barriga  
tienen miedo de que una cosa

preguntó la señorita Richmond  
solo estos pocos viven bien  
si no precisamente floreciendo  
ven que solo unos pocos

ponen su sabiduría  
por qué tantos viven mal  
florecer de otro modo  
tienen miedo de que una cosa

excluya por fuerza la otra  
viven en un sistema  
que produce miseria  
y también ellos producen miseria

en su ocupación principal  
ven que solo unos pocos  
viene algo más  
no como cabezas sino como panzas

están convencidos de que este sistema  
por qué los trabajadores de la cabeza  
por qué no quieren ser molestados  
y también ellos producen miseria

y tienen miedo de la miseria  
ven que solo unos pocos  
pueden vivir bien  
y no logran entender que

se comportan  
en este sistema de mierda  
al servicio de nuestros opresores  
no están por la revolución

viene el fruto  
excluye por fuerza la otra

que es llenarse la barriga  
y no logran entender bien que

en este sistema de mierda  
solo estos pocos viven bien  
por qué tantos viven mal  
están convencidos de que este sistema

se comportan  
y tienen miedo de la miseria  
lo mismo naturalmente  
viven en un sistema

en su ocupación principal  
es necesario e inevitable  
y también ellos producen miseria  
están convencidos de que este sistema

es necesario e inevitable  
dicen cómo podría la flor  
florecer de otro modo  
si no precisamente floreciendo

que es llenarse la barriga  
ponen su sabiduría  
florecer de otro modo  
por qué los trabajadores de la cabeza

lo mismo naturalmente  
pueden vivir bien  
por qué no quieren ser molestados  
si no precisamente floreciendo

y olvidan que después de la flor  
viene el fruto  
viene algo más  
lo mismo naturalmente

solo estos pocos viven bien  
preguntó la señorita Richmond  
no como cabezas sino como panzas  
dicen cómo podría la flor

por qué frente a la revolución  
viene el fruto  
excluye por fuerza la otra  
que produce miseria

## **La señorita Richmond se despide con la anunciada pequeña loa al público de la poesía**

Aquí estamos una vez más  
sentados frente al público de la poesía  
que está sentado frente a nosotros amenazador  
nos mira y espera poesía

en realidad el público de la poesía no es amenazador  
tal vez no está ni siquiera totalmente sentado  
tal vez incluso hay alguien de pie  
porque han venido entusiastas y numerosos

o tal vez hay algunas sillas vacías  
pero los que vinieron son los mejores  
han hecho este gran esfuerzo solo por nosotros  
por qué entonces tendrían que amenazarnos

el público de la poesía no amenaza a nadie en absoluto  
en cambio es apacible generoso atento  
prudente solícito apasionado  
ávido imaginativo algo comedido

lleno de buenas intenciones de falsos problemas  
de malas costumbres de pésimas frecuentaciones  
de mamás agresivas de deseos irrealizables  
de dudosas lecturas y de impulsos profundos

no es para nada estúpido no  
es sordo indiferente malvado no es  
insensible predispuerto sin escrúpulos no es vil  
oportunista presto a venderse al primero que llega

no es un público tranquilo biempensante ingenuo  
sin demasiadas pretensiones  
que se lava las manos  
y juzga apresuradamente

en cambio es un público que persigue degusta aprecia  
 lento de entusiasmar pero que luego rinde  
 como diría Pimenta  
 y sobre todo es un público que ama

el público de la poesía es infinito variado inasible  
 como las olas del profundo océano  
 el público de la poesía es hermoso robusto ávido temerario  
 mira al frente impávido e intransigente

me ve aquí leyéndole estas cosas  
 y las toma por poesía  
 porque ese es nuestro pacto secreto  
 y nos va bien a los dos

como siempre yo no tengo nada que decirle  
 como siempre el público de la poesía lo sabe muy bien  
 pero lo dice para sí y no en voz alta  
 no solo porque es cortés voluntarioso apropiado

y en el fondo hasta cauto optimista tratable  
 sino sobre todo porque ama  
 ama con un amor profundo sincero irresistible  
 con un amor tenaz exclusivo lacerante

a quién  
 ama el público de la poesía  
 fingen preguntarlo aunque lo saben muy bien  
 pero siguen el juego porque son listos y amables

el público de la poesía no me ama a mí en absoluto  
 eso todos lo saben él ama a alguien más  
 del cual no soy más que uno entre muchos sirvientes  
 digamos empleados si queremos quedar bien de verdad

el público de la poesía la ama a ella  
 a ella y  
 solo a ella y  
 únicamente a ella

a ella que es siempre tan impredecible  
 a ella que es siempre tan impracticable  
 a ella que es siempre tan inasible  
 a ella que es siempre tan implacable

a ella que siempre cruza con la roja  
 a ella que está contra el orden de las cosas  
 a ella que siempre va atrasada  
 a ella que no toma nunca nada en serio

a ella que forma alboroto toda la noche  
 a ella que nunca respeta nada  
 a ella que discute a menudo y por placer  
 a ella que siempre está sin dinero

a ella que habla cuando hay que callar  
 y calla cuando tiene que hablar  
 a ella que hace todo lo que no hay que hacer  
 y no hace todo lo que hace falta

a ella que siempre se encuentra tan simpática  
 a ella que ama el desorden por el desorden  
 a ella que busca excusas en vano  
 a ella que adora huir hacia adelante

a ella que tiene un nombre falso  
 a ella que es dulce como una rosquilla  
 y feroz como un laberinto  
 a ella que es lo más hermoso que existe

el público de la poesía la ama  
 a quién  
 muy bien a ella a la poesía  
 y cómo podría no amarla el público de la poesía

por qué ama la poesía se preguntarán  
 tal vez porque la poesía hace bien  
 cambia el mundo  
 divierte

salva el alma  
 pone en forma  
 ilumina relaja  
 abre horizontes

tal vez cada uno de ustedes tiene seguramente sus razones  
de lo contrario no estaría aquí  
pero es mejor no ser muy curioso de las cosas de los otros  
si se quiere evitar que los otros metan las narices en las nuestras

sea pues loa al público de la poesía  
loa a su justo noble gran amor a la poesía  
en cuyo reflejo nosotros pálidos y modestos empleados  
vivimos agradecidos y bendecidores

él calla y se levanta  
una hoja se cae de la mesa  
él se inclina a los aplausos  
ella recoge la hoja y la lee

SECRETÍSIMO  
NO REVELAR  
NUNCA EN ABSOLUTO  
AL PÚBLICO DE LA POESÍA

el público de la poesía ama la poesía  
porque quiere ser amado quiere ser amado  
porque se ama profundamente y quiere ser reafirmado  
de su profundo amor por él mismo

para su suerte el público de la poesía  
piensa simplemente que escucha a la poesía  
porque si la oyera en realidad comprendería  
la desesperada imposibilidad e inutilidad de su amor

y se abofetearía día y noche  
quemaría todos los libros en las plazas  
se tirarían en un canal  
o acabaría sus tristes días en un convento

CONCLUSIÓN  
LA POESÍA HACE DAÑO  
PERO PARA NUESTRA SUERTE  
NUNCA NADIE LO CREERÁ

## Pequeño llamamiento al público de la cultura o bien poesía sobre los años de plomo y los años de mierda

Aquí estamos una vez más  
frente al público de la cultura  
que sentado apaciblemente frente a nosotros  
espera como siempre poesía y verdad

bromeo naturalmente sé muy bien que  
el público de la cultura es astuto  
es un superpícaro picarísimo  
no hay quien lo pueda engañar

sabe más que el diablo  
sabe que la literatura es mentirosa  
que todas las vacas son negras  
que  $2 + 2$  casi nunca son cuatro

que la sociedad del espectáculo nos ha desintegrado  
no es para nada tonto fue suficiente que dijera el título  
y entendió al vuelo inmediatamente  
que de mi boca saldría

un sonido antiguo y familiar como  
el grito de escuadrones y el estruendo de caballos  
es decir queremos esto y lo otro  
eco lejano de un pasado olvidado y sepulto

cuyas huellas han sido cuidadosamente  
falsificadas suprimidas disueltas por un ejército  
de mercenarios periodistas historicistas televisistas  
pagados cuantiosamente para reescribir la historia

de un país amenazado por una horda sanguinaria  
que quiso quemar los bancos y las iglesias  
comerse a los niños y escupir a los viejitos  
y a los sagrados partidos nacidos de la resistencia

que quería no bañarse ni trabajar más  
acabar con los valores las reglas las ideologías

como increpa el severo giorgiobocca  
e incluso colgar por los huevos a los dueños

y todas las atrocidades subversivas posibles pero  
explican las falsas crónicas de italia  
las fuerzas del orden y la civilidad  
han prevalecido al final y los pérfidos subversores

fueron todos encadenados o tiroteados  
así aprenden a criticarnos proclamaron  
los bandidos del arco constitucional victoriosos  
y tan bienqueridos salvadores de la patria en peligro

podieron dedicarse tranquilos a saquearla  
el saqueo más extraordinario de todos los tiempos  
y de la emergencia surgió el nuevo renacimiento yuppie  
los magníficos años 80 ponderados por todos los alberoni

los años de mierda insinúan los detractores los años  
de la restauración del oportunismo del cinismo  
con mucho dinero cocaína modelos para el que está de acuerdo  
heroína o muccioli para el que precisamente no está de acuerdo

y tv basura para idiotizarnos todos  
los años culturalmente más vacíos y grises del siglo  
en el que montones de intelectuales colaboracionistas  
bien untados y muy bien pagados nos endilgaban

las maravillas de lo efímero y lo postmoderno  
una literaturita de teléfonos blancos  
las voces débiles del pensamiento débil  
y la historia que paf acaba ahora mismo

como bien recuerda nuestro buen público de la cultura  
ustedes que obviamente sabían todas estas cosas  
y las soportaban sí pero con indignación mal reprimida  
sacudiendo a menudo la cabecita y suspirando fuerte

y lo sufrían un poco es más muchísimo en silencio  
en el silencio de sus corazones y sus mentes  
pero digámoslo pues ahora que puede decirse en voz alta  
ustedes inclusive no veían la hora de que las cosas cambiaran

tal vez hasta esperaban con coraje indómito  
 que todo este desorden acabara alguna vez  
 aunque no podían hacer nada por  
 no importa lo deseaban firme y continuamente

pero ahora el problema no es saber cuán limpias  
 tienen las manos no es que tienen que levantarlas si  
 disfrutaron con sgarbi o pippobaudo  
 si berlusconi fue su modelo de vida

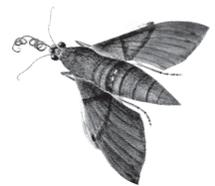
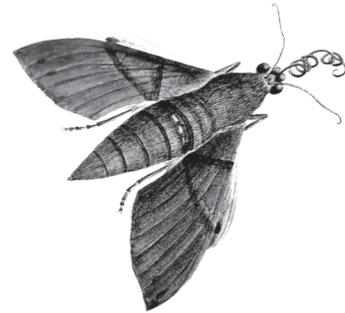
si se han arrepentido del 63 o del 68  
 si pensaron que el capitalismo es fascinante  
 que la poesía es palabra enamorada  
 que la revolución cambia el mundo solo para peor

y otras insostenibles ligerezas tuyas  
 este no es el año del terror nadie piensa  
 cortarles la cabeza o la mano por estas nimiedades  
 es asunto de ustedes bajen las manos y calma

porque ahora hay algo muy distinto que hacer  
 ahora que la gran jauja ha terminado  
 porque ya no hay nada que saquear  
 ahora que hace falta comenzar todo de nuevo

ahora que hasta las palabras son saqueadas  
 y nosotros que nos ocupamos de su conservación  
 tenemos que intentar devolver sentido a las palabras  
 recurrimos a ustedes público y acompañantes

ustedes por quienes en el fondo hacemos todo esto  
 ahora como otras veces en tiempos oscuros  
 en los que hablar de alberdi es casi un delito  
 óigannos con indulgencia una vez más



## **La signorina Richmond raccoglie informazioni sulla cerchia dei pretendenti**

Perché i lavoratori della testa/ non sono per la rivoluzione/ domandò la signorina Richmond/ perché di fronte alla rivoluzione// hanno paura che una cosa/ dicono come potrebbe il fiore/ in questo sistema di merda/ che produce miseria// possono vivere bene/ e dimenticano che dopo il fiore/ è necessario e inevitabile/ perché di fronte alla rivoluzione// loro si comportano/ non come teste ma come pance/ mettono il loro sapere/ al servizio dei nostri oppressori// non sono per la rivoluzione/ e dimenticano che dopo il fiore/ e hanno paura della miseria/ perché tanti vivono male// e non riescono a capire che/ viene qualche cosa d'altro/ vivono in un sistema/ al servizio dei nostri oppressori// perché non vogliono essere disturbati/ nella loro principale occupazione/ che è quella di riempirsi la pancia/ hanno paura che una cosa// domandò la signorina Richmond/ questi pochi vivono bene solo/ se non appunto fiorendo/ vedono che soltanto pochi// mettono il loro sapere/ perché tanti vivono male/ fiorire in un altro modo/ hanno paura che una cosa// ne escluda per forza l'altra/ vivono in un sistema/ che produce miseria/ e anche loro producono miseria// nella loro principale occupazione/ vedono che soltanto pochi/ viene qualche cosa d'altro/ non come teste ma come pance// loro sono convinti che questo sistema/ perché i lavoratori della testa/ perché non vogliono essere disturbati/ e anche loro producono miseria// e hanno paura della miseria/ vedono che soltanto pochi/ possono vivere bene/ e non riescono a capire che// loro si comportano/ in questo sistema di merda/ al servizio dei nostri oppressori/ non sono per la rivoluzione// viene il frutto/ ne esclude per forza l'altra/ che è quella di riempirsi la pancia/ e non riescono a capire bene che// in questo sistema di merda/ questi pochi vivono bene solo/ perché tanti vivono male/ loro sono convinti che questo sistema// loro si comportano/ e hanno paura della miseria/ altrettanto naturalmente/ vivono in un sistema// nella loro principale occupazione/ è necessario e inevitabile/ e anche loro producono miseria/ loro sono convinti che questo sistema// è necessario e inevitabile/ dicono come potrebbe il fiore/ fiorire in un altro modo/ se non appunto fiorendo// che è quella di riempirsi la pancia/ mettono il loro sapere/ fiorire in un altro modo/ perché i lavoratori della testa// altrettanto naturalmente/ possono vivere bene/ perché non vogliono essere disturbati/ se non appunto fiorendo// e dimenticano che dopo il fiore/ viene il frutto/ viene qualche cosa d'altro/ altrettanto naturalmente// questi pochi vivono bene solo/ domandò la signorina Richmond/ non come teste ma come pance/ dicono come potrebbe il fiore// perché di fronte alla rivoluzione/ viene il frutto/ ne esclude per forza l'altra/ che produce miseria

## **La signorina Richmond si accomiata con l'annunziata piccola lode al pubblico della poesia**

Eccoci qui ancora una volta/ seduti di fronte al pubblico della poesia/ che è seduto di fronte a noi minaccioso/ ci guarda

e aspetta la poesia// in verità il pubblico della poesia non è minaccioso/ forse non è neanche tutto seduto/ forse c'è anche qualcuno in piedi/ perché sono venuti così entusiasti e numerosi// o forse ci sono un po' di sedie vuote/ ma quelli che sono venuti sono i migliori/ hanno fatto questo grande sforzo proprio per noi/ perché poi mai dovrebbero minacciarci// il pubblico della poesia non minaccia proprio nessuno/ è invece mite generoso attento/ prudente interessato devoto/ ingordo immaginifico un po' inibito// pieno di buone intenzioni di falsi problemi/ di cattive abitudini di pessime frequentazioni/ di mamme aggressive di desideri irrealizzabili/ di dubbie letture e di slanci profondi// non è assolutamente cretino non/ è sordo indifferente malvagio non è/ insensibile prevenuto senza scrupoli non è vile/ opportunista pronto a venderci al primo venuto// non è un pubblico tranquillo benpensante credulone/ senza troppe pretese/ che se ne lava le mani/ e giudica frettolosamente// è invece un pubblico che persegue degusta apprezza/ lento da scaldare ma che poi rende/ come direbbe Pimenta/ e soprattutto è un pubblico che ama// il pubblico della poesia è infinito vario inafferrabile/ come le onde dell'oceano profondo/ il pubblico della poesia è bello aitante avido temerario/ guarda davanti a se impavido e intransigente// mi vede qui che gli leggo questa roba/ e la prende per poesia/ perché questo è il nostro patto segreto/ e la cosa ci sta bene a tutti e due// come sempre io non ho niente da dirgli/ come sempre il pubblico della poesia lo sa benissimo/ ma se lo dice tra sè e sè e non a alta voce/ non solo perché è cortese volenteroso bendisposto// e in fondo anche cauto ottimista trattabile/ ma soprattutto perché ama/ ama di un amore profondo sincero irresistibile/ di un amore tenace esclusivo lacerante// chi/ ama il pubblico della poesia/ fingete di chiedere anche se lo sapete benissimo/ ma state al gioco perché siete svegli e simpatici// il pubblico della poesia non ama mica me/ questo lo sanno tutti lui ama qualcun altro/ di cui io non sono che uno dei tanti valletti/ diciamo messaggeri se proprio vogliamo farci belli// il pubblico della poesia ama lei/ lei e/ solo lei e/ sempre lei// lei che è sempre così imprevedibile/ lei che è sempre così impraticabile/ lei che è sempre così imprevedibile/ lei che è sempre così implacabile// lei che attraversa sempre col rosso/ lei che è contro l'ordine delle cose/ lei che è sempre in ritardo/ lei che non prende mai niente sul serio// lei che fa chiasso tutta la notte/ lei che non rispetta mai niente/ lei che litiga spesso e volentieri/ lei che è sempre senza soldi// lei che parla quando bisogna tacere/ e tace quando bisogna parlare/ lei che fa tutto quello che non bisogna fare/ e non fa tutto quello che bisogna fare// lei che si trova sempre così simpatica/ lei che ama il casino per il casino/ lei che si arrampica sugli specchi/ lei che adora la fuga in avanti// lei che ha un nome finto/ lei che è dolce come una ciambella/ e feroce come un labirinto/ lei che è la cosa più bella che ci sia// il pubblico della poesia ama lei/ chi/ bravi lei la poesia/ e come potrebbe il pubblico della poesia non amarla// perché ama la poesia vi chiederete/ forse perché la poesia fa bene/ cambia il mondo/ diverte// salva l'anima/ mette in forma/ illumina rilassa/ apre orizzonti// chissà ognuno di voi ha certamente i suoi buoni motivi/ se no non sarebbe qua/ ma meglio non essere troppo curiosi dei fatti degli altri/ se

si vuole evitare che gli altri ficchino il naso nei nostri// sia dunque lode al pubblico della poesia/ lode al suo giusto nobile grande amore per la poesia/ nel cui riflesso noi pallidi e umili messaggeri/ viviamo grati e benedicienti// lui tace e si alza/ un foglio cade giù dal tavolo/ lui s'inchina agli applausi/ lei raccoglie il foglio e lo legge// SEGRETISSIMO/ DA NON RIVELARE/ ASSOLUTAMENTE MAI/ AL PUBBLICO DELLA POESIA// il pubblico della poesia ama la poesia/ perché vuole essere amato vuole essere amato/ perché si ama profondamente e vuole essere rassicurato/ del suo profondo amore per se stesso// per sua fortuna il pubblico della poesia/ crede solo di ascoltare la poesia/ perché se la ascoltasse veramente capirebbe/ la disperata impossibilità e inutilità del suo amore// e si prenderebbe a schiaffi dalla mattina alla sera/ brucerebbe tutti i libri sulle piazze/ si butterebbe in un canale/ o finirebbe i suoi tristi giorni in un convento// CONCLUSIONE/ LA POESIA FA MALE/ MA PER NOSTRA FORTUNA/ NESSUNO CI VORRÀ CREDERE MAI

### **Piccolo appello al pubblico della cultura ovvero poesia sugli anni di piombo e gli anni di merda**

Eccoci qua ancora una volta/ di fronte al pubblico della cultura/ che seduto di fronte a noi benevolmente/ come sempre si aspetta poesia e verità// scherzo naturalmente so benissimo che/ il pubblico della cultura è smalizzato/ è un furbone di tre cotte e matricolato/ non c'è nessuno che gliela dà a bere// ne sa una più del diavolo/ sa che la letteratura è menzognera/ che tutte le vacche sono nere/ che 2 + 2 non fa quasi mai quattro// che la società dello spettacolo ci ha disintegrati/ mica è fesso è bastato che dicessi il titolo/ e ha capito al volo immantinentemente/ che dalla mia bocca sarebbe uscito// un suono antico e familiare come/ l'urlo dei manipoli e il rombo dei cavalli/ cioè vogliamo tutto e quella roba lì/ eco lontana di un passato dimenticato e sepolto// le cui tracce sono state accuratamente/ contraffatte cancellate dissolte da un esercito/ di mercenari giornalisti storicisti televisisti/ lautamente remunerati per riscrivere la storia// di un paese minacciato da un'orda sanguinaria/ che voleva bruciare le banche e le chiese/ mangiare i bambini e sputare sui vecchietti/ e sui sacri partiti nati dalla resistenza// che voleva non lavarsi e non lavorare mai/ farla finita con i valori le regole le ideologie/ come stigmatizza il severo giorgiobocca/ e anche appendere i padroni per le palle// e tutte le possibili nefandezze sovversive ma/ spiegano le cronache falsificate d'italia/ le forze dell'ordine e della civiltà/ hanno infine prevalso e i biechi eversori// sono stati tutti quanti incatenati o sparati/ così imparano a contestarci proclamarono/ i banditi dell'arco costituzionale vittoriosi/ e così beneamati salvatori della patria in pericolo// poterono dedicarsi indisturbati a saccheggiarla/ il più straordinario saccheggio di tutti i tempi/ e dall'emergenza sbocciò il nuovo rinascimento yuppie/ i magnifici anni 80 incensati da tutti gli alberoni// gli anni di merda insinuano i maldicenti gli anni/ della restaurazione dell'opportunismo del cinismo/ con tanti soldi cocaina fotomodelle per chi ci sta/ eroina o mucchioli per chi proprio non ci sta// e tv spazzatura per rinconglionirci tutti quanti/

gli anni culturalmente più vuoti e squallidi del secolo/ in cui nugoli di intellettuali collaborazionisti/ ben lottizzati e benissimo pagati ci rifilavano// le meraviglie dell'effimero e del postmoderno/ una letteraturina da telefonini bianchi/ le voci bianche del pensiero flebile/ e la storia che pluf finisce proprio adesso// come ben ricorda il nostro bel pubblico della cultura/ voi lì che queste cose le sapevate tutte ovviamente/ e le sopportavate sì ma con indignazione malrepressa/ scuotendo spesso la testina e sospirando forte// e ci soffrivate un po' anzi tantissimo in silenzio/ nel silenzio dei vostri cuori e delle vostre menti/ ma diciamolo pure ora che si può dirlo forte/ anche voi non vedevate l'ora che le cose cambiassero// magari perfino speravate con indomito coraggio/ che tutto questo puttanaio finisse prima o poi/ anche se non potevate fare niente per/ non importa lo auspicavate fermamente e spesso// ma adesso il problema non è vedere quanto avete/ le mani pulite non è che dovete alzarle se/ avete goduto con sgarbi o pippobaudò/ se berlusconi è stato il vostro modello di vita// se vi siete pentiti del 63 o del 68/ se avete pensato che il capitalismo è una figata/ che la poesia è la parola innamorata/ che la rivoluzione cambia il mondo solo in peggio// e altre insostenibili leggerezze del vostro essere/ questo non è l'anno del terrore nessuno pensa/ di tagliarvi la testa o la mano per queste inezie/ son cazzi vostri giù le mani e niente paura// perché adesso c'è ben altro da fare/ adesso che la gran cuccagna è terminata/ perché non c'è più niente da saccheggiare/ adesso che bisogna ricominciare tutto da capo// adesso che anche le parole sono saccheggiate/ e noi che ci occupiamo della loro manutenzione/ dobbiamo tentate di ridare un senso alle parole/ ci appelliamo a voi comparse e pubblico// voi per cui facciamo in fondo tutto questo/ adesso come altre volte in tempi bui/ in cui discorrere di alberi è quasi un delitto/ ascoltateci ancora una volta con indulgenza

## Carlos A. Aguilera (La Habana, 1970)

### Lamborghini y el cadáver de Perón

No sería difícil imaginar un Lamborghini prostituto. Un Lamborghini gamberro, mascador de pijas, atracador de culos. Un Lamborghini extasiado ante el olor de la leche, tal y como de alguna manera él se ha diseñado en sus libros. Esos libros orgiásticos donde alguien casi siempre se inclina para que lo claven.

Y digo no sería difícil, porque al Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires 1940-Barcelona 1985) casi beato creado por Aira, uno con cara de virgen y cuerpo de virgen y escritura de virgen: un Lamborghini rosé..., o al Lamborghini pendenciero, más al estilo Luis Gusmán, preocupado por su imagen y la contradictoria recepción de sus únicos tres libros en vida, los lectores de *El fiord* siempre tendremos otro: uno vampiro, político, chupafetos. El Lamborghini que se paseaba por Barcelona observándole de cerca el parche a los transexuales en la Rambla.

Un Lamborghini pos-Perón.

¿No dicen las malas lenguas que en verdad el argentino se exiló en Barcelona, en 1976, más que huyendo del golpe militar, huyendo de sus antiguos *kamaradas* peronistas; *kamaradas* de los que se fue distanciando en la misma medida que su desencanto por la militancia se hizo más grande?

En todo caso, un Lamborghini pos-Perón es la mejor noticia que puede traer a los incondicionales del “cachetudo y erudito” Osvaldo la literatura argentina. Sobre todo si vemos que el peronismo, una de sus formas —una de sus caricaturas—, continúa siendo el presente del gran territorio de las vacas, como con más romanticismo que sorna llamó Humboldt al país austral.

Pero, en verdad, ¿qué hay en *El fiord* para que cuarenta y cuatro años después de su publicación, bajo el sello Chinatown en 1969 (una editorial que publicó un solo libro, y nunca compartió espacio de Novedades en librerías, ya que el libro de Lamborghini se vendía “por debajo de la mesa” en un solo estanco de Buenos Aires), siga pareciendo la escritura más rabiosamente moderna de todas las que pudieran construirse ahora mismo?

Hay sangre.

Sí, como escuchan. Mucha-mucha sangre...

Y también hay mocos, y gritos, y golpes, y una vagina rota en cuatro pedazos, y un niño que sale pero se niega a salir, y goce ante la muerte. Esa sádica que siempre aparece en todas sus prosas como si fuera una pincelada china. Y por supuesto, hay neones ideológicos: “No Seremos Nunca Carne Bolchevique Dios Patria Hogar”, “Perón Es Revolución”, “Dos, Tres Vietnam”.

Es decir, eso que algunos críticos llaman “las inscripciones del tiempo”.

Sin embargo, a nosotros —lectores en el Ahora— lo que más nos interesa es la sangre. Es decir, de ¿dónde sale esta? ¿De qué color sale? ¿Con qué se mezcla? ¿Qué funda? ¿Qué mancha?

En *El fiord* hay una palabra que nunca se dice, sin embargo, es de donde precisamente viene esa sangre. Y no necesariamente roja, espesa, hermosa, con sabor a barbitúricos... (Si observáramos

de cerca los diferentes libros de Lamborghini, podríamos darnos cuenta que sus personajes muchas veces parecen cucarachas. Tienen varias patas y se esconden y corren y muerden. Así que creo que lo mejor sería imaginarse la sangre de *El fiord* de un color blanco-parduzco, del mismo color que sueltan los blatodeos).

Una sangre que vendría a terminar (exterminar) los años de militancia roñosa de Lamborghini con el peronismo y lo colocaría en una posición fría; una posición que se fue, dicen, derritiendo poco a poco, como “un hielito en un vaso”.

Entonces, ¿de dónde vendría esa sangre-orgía que casi da asco?

Toda la sangre de *El fiord* viene del cadáver de Perón...

Como escuchan: del cadáver hinchado y subjetivo y cuadrado del *in extremis* Juan Domingo Perón.

Suerte de muñeco que es violado, transexualizado, mordido, clavado y macheteado en ese relato-poema-novela que es *El fiord* y, sin dudas, vendría a poner en dudas a ese otro muñeco-fetiché (al final los dictadores son solo inflables-fetiches) que Lamborghini tenía adentro y lo hacía observar las cosas desde un único bando. El Perón-escuelita en que un Lamborghini joven (recordemos murió a los 45 años) había creído.

El Perón ideólogo.

A ese Perón —que como ya hemos visto, no tiene nada que ver con el militar sonriente que pide asilo político en Madrid y después retorna a Argentina—, el autor de *Sebregondi retrocede* y *Las hijas de Hegel* se encarga de darle muerte. ¡Y cómo!

Primero lo pone a parir encima de una mesa haciendo que la vagina se le contraiga, después lo encula y le rompe los colmillos con una manopla, más tarde lo viola y lo pajea, haciendo un difícil *ménage à trois* con Carla Greta Terón (CGT, ¿recuerdan?) y El Loco Rodríguez, personajes que son todos al final lo uno y lo mismo. Es decir: peronistas que se han tragado la píldora-dictadura. Peronistas embarazados por este, y por la puta Evita, y por los militares fascistas, protoperonistas de otro bando, tal y como demuestra de manera feroz la actualidad, donde uno no sabe ya qué se quiere decir con el “legado del general del pueblo”.

¿No es acaso Lamborghini el primero que ve esta confusión política de manera radical además? ¿El primero incluso que la somete a cuchillita?

*El fiord* es el relato de una operación. De un salón de operaciones. De una cuchillita que avanza abriéndole la barriga a todo el mundo, aunque sobre todo a sí mismo.

Un relato *seppuku*.

Con él, Lamborghini, no solo dejó retratada a una sociedad —una donde la polarización política y el marxismo creaban su particular monstruo— sino que pudo dar cuenta del proceso más complejo de separación y descontento ideológico del que se tenga memoria. No porque se ponga a negociar con sus fantasmas (el efecto Lamborghini crea, por su violencia, un entramado antinegocio), sino porque ni siquiera les da la oportunidad, todo lo contrario de lo que haría un Cabrera Infante por ejemplo, quien monologaba siempre con sus espectros en sus nuevos libros.

Lamborghini no.

Lamborghini no les daba el más mínimo chance a sus fantasmas. Los aplastaba y ya. Y que se aguanten, parecía decir, o decía, con otras palabras. Para eso, como escribe él mismo “me puse un frac de sirviente y un collar de perro: [pero] me los saqué rapidito, ¿no es cierto?”, haciendo uno de sus tantos guiños autobiográficos.

Guiños a los que siempre va a dar entrada de manera escurridiza, confundiéndola —haciendo que la confundamos— con la ficción... o la violencia *no-self*. Violencia que ha intentado explicarse como una de las claves de su infancia. Uno de esos sucesos inconfesables (Ricardo Strafacce, en su magistral libro sobre Lamborghini, pasa de puntillas por encima de los rumores escabrosos) que recorren la obra de todo autor creando una serie de pliegues al que solo un grupo de iniciados, finalmente, tendrá acceso.

(Curiosamente en su poesía, por lo menos en esa donde sitúa su particular *polemos* con el exilio, suele ser más directo, por lo menos en cuanto a experiencia de vida se refiere):

#### ACEITE DE COLZA

*Jeta morada, culo verde.  
¿Cómo dice el corazón,  
esto dicho en Val, Valverde?  
¡Ostias! Estamos en España:  
España, la imbécil.  
Ahora, sólo poemas divertidos,  
sólo el ridículo  
—después de la terrorífica  
pérdida de la lengua.  
España:  
España, la imbécil.*

*¿ostras?  
¿vosotras? (¿vos, ostras?)  
En catalunyaTrancat en lugar de Cerrado:  
Closed, please, Closed y  
dn'tcryfor me Argentina (?)  
(debe haber algo peor —todavía—  
que ser un canalla  
y, encima, boludo)  
inteligente: poco*

*El océano Atlántico es una inmensidad irreversible*

*No harán jamás un mundo estos pueblitos  
[...]*

*España es una mentira, no un mito.  
España es vil, como toda desgracia.*

*[...]*

*De los sueños  
De la mitad del mundo.  
De Viena invadida por los Nazis  
y de Buenos Aires:  
Buenos Aires.  
España aquí. Es aquí:  
la nostalgia del significante.*

¿No es la lectura del trauma lo que ha vuelto aún más interesante a Donoso o a Cheever, aunque estos por desgracia no fueron violados, al hacerse público el “secretico” por el que ambos sufrían, ese secretico que les hacía sudar y tartamudear pero a su vez impulsaba el aguijón oscuro que atravesaba el imaginario de ambos?

Cesar Aira ha escrito que, lo que resulta una interrogante en el mundo Lamborghini, es el hecho de que pudiera escribir tan bien, de un tirón, con tanta música. Música y exactitud, dice.

Yo diría que lo que resulta una interrogante es que Osvaldo Lamborghini no haya narrado de manera más directa su fictiva violación. (Todas las violaciones siempre son fictivas, ya que giran alrededor de una nebulosa desplazada y real). Saber en qué posición fue que lo consumaron, cuántos golpes le dieron, cuánto tiempo fue que tuvo que estar succionando, el olor del “asunto”..., hubiera sido el non plus ultra de esa secta de seguidores que lo han elevado casi a héroe nacional. A gran orgiástico-mamahuevo.

Y esto, si hacemos caso a Luis Gusmán, quien fundó con él y Germán García la revista de vanguardia Literal, entre 1973 y 1977, le hubiera encantado. Ser aplaudido de continuo, recibir palmaditas en la espalda, ser elogiado por los mongólicos de turno era algo que el radical, neo-lumpen e histérico Lamborghini no hubiera despreciado. Por el contrario, en esa contradicción (escribir para ser ilegible, ser ilegible para ser respetado) se movía parte de su poética.

Ahora, y volviendo a *El fiord*, ¿no es cierto que todos los grandes escritores —*dixit* Genet— tienen que ser violados, aunque sea de mentirita, para poder hacer visible ese asco que los separa del resto de los mortales y sobre todo de sus contemporáneos?

La obra de Lamborghini, con toda su agresividad rioplatense, y sus juegos simbólicos, y sus violaciones y su carga y sus dislates y su guerra, casi pudiera ser la mejor respuesta. Y digo “casi” por una cosa: a Osvaldo Lamborghini sí lo violaron.

Lo violó su padre, de niño. En la misma cama donde dormía con su madre.

Una, dos, varias veces..., mordiéndole el cuello.

Y esto, evidentemente, fue el gran trauma de Lamborghini. Ver por el espejo (jaaa, ¡el espejo!) a su padre, quien era ingeniero peronista además, montándolo, sudado.

*El fiord*, quizá el relato más exacto que se ha escrito hasta ahora en lengua española, es la confesión de este trauma.

De este trauma y de las varias guerras de Osvaldo Lamborghini.

Guerras que, por supuesto, solo podrán ser habladas y representadas y digeridas si las aceptamos como “ficción”.

## Ricardo Alberto Pérez

(La Habana, 1963)

### El miedo...

El miedo  
 en las fronteras  
 o a la hora de dormir  
 nos dirige,  
 una línea de luz, el manchón  
 de la sombra,  
 contenido  
 modifica el impulso,  
 vibra o tiembla  
 sin orificios,  
 no practica la higiene  
 ni tampoco lo contrario;  
 dos caras  
 dos voces  
 cuando pasa el recolector  
 a retirarlo.  
 Se instala sin señales,  
 no silba,  
 sabe degradar sonidos  
 y los transforma  
 en una especie de susto.

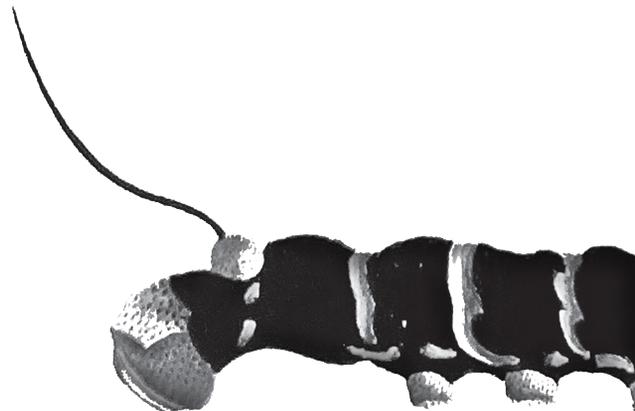
(No admite adjetivos.)

Una menuda circunferencia de fuego  
 se traslada en el interior nuestro,  
 provoca ruido,  
 sutil deshace  
 o deshilacha  
 algún tipo de ilusión.  
 Tenaz la fuerza  
 que no permite la quietud;  
 esa cabeza pequeña  
 es una cuña  
 que meto entre la angustia

y la imposición de proseguir.  
 Quiero quedarme  
 e inventar  
 una patineta,  
 transformarme  
 en algo alternativo  
 como drones,  
 o dejar que silbe  
 sobre mí  
 una carne compacta  
 y cínica.  
 Tiras el cuerpo,  
 recoges la mueca,  
 se gesta el boceto  
 de la tardanza,  
 un ápice de sueño  
 me desorienta...  
 Entre tejidos  
 desprendo la lengua  
 de una línea pegajosa y tibia,  
 me brilla el ojo  
 y alguien puede pensar  
 que he visto la nuez  
 en su afán de evitarme.  
 Tengo en su fondo  
 un repunte,  
 aquello que me saca  
 de lo rancio y  
 boca a boca me convida  
 a leer los cuentos  
 de Robert Walser.  
 A la hora de dormir  
 o en la frontera  
 cierro los ojos,  
 intento perder las referencias,  
 que el trabajo de mis pulmones  
 no pertenezca

a una latitud localizada,  
 que pueda entender  
 lo que me dicen  
 como se entiende  
 a un ave  
 mientras declina sobre las aguas.  
 No dejarse tocar  
 ni siquiera por la intención  
 o por la duda,  
 solo de mirarte  
 los estas interrogando profundamente,  
 pasas a ser  
 el rastro de la culebra  
 que no logran descifrar  
 bajo ningún tipo de instrucción  
 o hechizo.  
 Todo lo que te salva  
 puede ser clasificado  
 como higiene,  
 un acto que descrema  
 y dibuja  
 esa zona imantada  
 en la que pocos coincidimos.  
 Las salamandras me alegran  
 desde su tácita sinceridad,  
 confirman el ardor  
 de la palabra,  
 la agilidad del que comprende  
 su lugar y acoteja los fluidos  
 hasta en el último cm.  
 Existe la equidad  
 pero no el equilibrio,  
 este fenómeno escinde  
 y dispara las mitades  
 a millón  
 (en sentidos opuestos).  
 Por ello trago  
 toda insinuación  
 dejo que esa energía aliada  
 la procese  
 y surjan pasajes  
 que son fuerzas

en las que parasito  
 para luego despegar  
 con el preciado forraje  
 de unas cuantas metáforas.  
 Hay una última  
 que vibra circular,  
 atmósfera,  
 detona en los puntos precisos  
 que me hacen, deshacen,  
 ardua jornada imaginar  
 sus zonas rugosas,  
 vedadas, tan solo un segundo  
 antes del desprendimiento.



# Radamés Molina

(La Habana, 1968)

## Compra de indulgencias

Abandonas este mundo  
y ellos construyen en Nueva York  
el Mundo del mañana

Les quitas el aliento  
y el 4 de julio de 1940 Superman  
hace una aparición estelar  
en el Mundo del mañana

Hablas de volver al polvo  
y ellos construyen  
la *Westinghouse Time Capsule*  
la nueva arca  
y la entierran profundo en la tierra

Tras los festejos  
un vaso de papel  
es arrastrado por el viento

Tarde o temprano  
hablan de ti  
Dios mío

## *Westinghouse Time Capsule*

La cápsula del tiempo contiene  
escritos de Albert Einstein  
y Thomas Mann  
copias de la revista *Life*  
un reloj de Mickey Mouse  
una maquinilla de afeitar Gillette  
una muñeca Kewpie  
un dólar  
un paquete de cigarrillos Camel  
millones de páginas de texto en microfilm

Semillas de  
trigo  
maíz  
avena  
tabaco  
algodón  
lino  
arroz  
soja  
alfalfa  
remolacha  
zanahoria y cebada

La cápsula del tiempo está enterrada  
a una profundidad de 15 metros  
en las siguientes coordenadas:

40 ° 44'34 .089 'N 73 ° 50'43 .842' W

Un cilindro de piedra marca la posición

## Pedro Marqués de Armas (La Habana, 1965)

### La vida trunca del Coronel Felino

Aquel sábado lluvioso pero en Barcelona casi cuarenta años después, Modesto se encontraba exultante. Lo llevé a un hostel de la calle Ferrán donde ya había pasado yo una noche en esa época en que me dio por deambular y obsesioné con el examen de lámparas y radiadores antiguos, y le pareció formidable. Se había aficionado a un ron dominicano muy superior al canario que, según dijo, no solo le ayudó a terminar su tesis sobre Matagás sino también a adentrarse en los entresijos de la guerra motivado tanto por mi esbozo como por su idea de discernir entre los comportamientos propiamente revolucionarios y bandidistas, dijo, de la gesta, con la intención de demostrar, en cuantiosos y paradigmáticos casos, la imposibilidad de tal discernimiento. Barceló, el ron dominicano, ya estaba servido, y Modesto discursando en aquella plazuela de Vía Laietana, cerca del Centro de Salud Mental. Llevábamos buen rato departiendo cuando sacó de su mochila deportiva, un tanto refulgente, y en lo que yo me daba el primer cañangazo, los esperados obsequios: una copia encuadernada de su tesis de grado, un libro de Alberto Savinio sobre Maupassant que no supe qué pintaba ni del que me dio razones, y un *file* repleto de impresos de diversa índole titulado “Complementos para el esbozo de memoria-ensayo-biografía del Coronel Felino Álvarez Duarte”. Este último, que abrí no sin disimulado entusiasmo, después de echarle un vistazo al estudio sobre Matagás y de apartar el libro de Savinio, contenía, entre otros documentos, algunos que respondían a ciertas preguntas que le hiciera meses antes, en el apogeo de su colaboración. Pero Modesto no me dejó ni revisarlos. Antes que pudiera aproximar la vista indicó: No eran para nada infundados los temores de tu padre acerca de un abuelo Chapelgorris y no fue esa, por tanto, una forma ilógica de envejecer. Tomó aliento, se empinó un trago largo y, a continuación, formuló: Que alguien se obsesione al final de su vida con semejante dilema es, por el contrario, una forma plausible, y sobre todo, relevante de envejecimiento, en un país donde nadie ejerce la memoria como exégesis. Tanto el contenido como el modo en que construyó aquella frase, me asombraron. Él lo advirtió al instante. Sabía que ese pasado chapelgorrista poco podía significar para mí en un plano vital, aunque sí mucho en el intelectual. Esa disyunción, sabía, era posible en mí. Pero no se le escapaba el que no hubiera operado jamás en mi padre, lo cual, indudablemente, y tanto más ahora, al confirmarse su dolorosa intuición, me afectaba. En tu padre se vinieron a juntar sin distancia alguna, dijo, la vejez del hombre y la de la historia. Esa obsesión fruto de una respuesta moral ante el resquebrajamiento de la vida, y ante el declive de la historia, fue en sí misma, dijo, valiosa. Un reflejo aunque pálido de una guerra de categorías hoy olvidada. Esa guerra excelentemente civil, dijo mientras señalaba

con el dedo en uno de los documentos un círculo que envolvía a un tal “José Marqués: voluntario inscrito en el partido de Hato Nuevo”, se tramó como una guerra donde las categorías encarnaron en el cuerpo mismo de la gente para dividirla y someterla, cuando la mayoría no estaba a favor y no tenían necesidad de asumir tan odiosas validaciones. Y después de enumerar los detestables términos que emplearon los españoles para definir a los cubanos, y los no menos detestables de los cubanos para definir a los españoles, pasó a ocuparse de los aún más detestables empleados por los cubanos para definir a los propios cubanos. Habló de “orientales” y “habaneros”, villareños y camagüeyanos, etc., y de lo que *verdaderamente* se quería decir con ello, para seguir con pacíficos y majases, bandidos y plateados, guerrilleros e infidentes, pichones y zopencos, musulmanes y mujeres cloróticas, turistas y mansapalomas, cortejas y mamuchitos, y de las categorías que constantemente se revertían una en otra. Contando en cada caso, y según las circunstancias, y trayendo a colación numerosos ejemplos, todo un cúmulo de vejaciones que, recibidas lo mismo que prodigadas a montones, como dijo, hacían de la cuestión, si vamos a ver, una cuestión abyecta, identitaria, racial. Me entregó unas cuartillas con una serie de “crímenes numerados”, dijo, a modo de ejemplo. Nombres y más nombres, muertos y más muertos, repartidos por toda la geografía, por cada pueblo y cada guardarraya. Los muertos de San Severino y la Cabaña, los de Agüica y el valle del Zaza, y así sucesivamente... Una identidad, expresó acto seguido, que se forja alrededor de una guerra despiadada que fue más que nada una guerra contra indefensos, con un altísimo número de muertes injustificables, y se empinó un trago, y el siguiente, no puede redundar sino en una pureza furibunda, en una absurda pureza, lindante con la demencia: la de los “buenos cubanos”. Había aprendido en la Universidad de la Laguna tanto como en toda una década en Matanzas, aseguró, y estaba deseoso de continuar sus indagaciones.

Para él la cubana era una identidad fallida, al brotar justo de esa guerra y de las calamidades y desvalimientos posteriores, producto de un romance tan incorregible como un delirio, sentenció, que siempre hizo cumplidos a la más asquerosa violencia y no encaró nunca, nunca, el fracaso y la debilidad. Esa guerra, dijo, acabó para siempre con los nervios del país, condenándolo a la orfandad, la intemperie y la repetición. Acabamos la botella, vino otra, me contó sus planes de volver a Cuba en septiembre, y terminamos comiéndonos un buen chuletón. De vuelta al hostel sacó de la mochila otro expediente, este titulado *Historia de los hermanos Chepe y Zacarías Amador. Otro episodio cainita*, para mostrármelo. Un relato que reservó para él, descubierta, dijo, mientras investigaba para mí. Solo me permitió echarle un somero vistazo, aunque de cualquier modo no me hubiera percatado por los efectos del alcohol, y lo minúsculo de la letra. Dos hermanos de San José de los Ramos quienes, después de una trifulca, dijo Modesto ya a la entrada del hostel y en tanto me arrancaba de las manos aquellos papeles, se enrolan, uno, entre los mambises, y el otro, entre los guerrilleros. Un día tienen que enfrentarse con las armas, continuó, y el desenlace será terrible. Pero no es el desenlace lo que me importa, dijo, volviendo al presente. Quiero contar cómo cada parte narró la historia, siempre del modo más ominoso, y

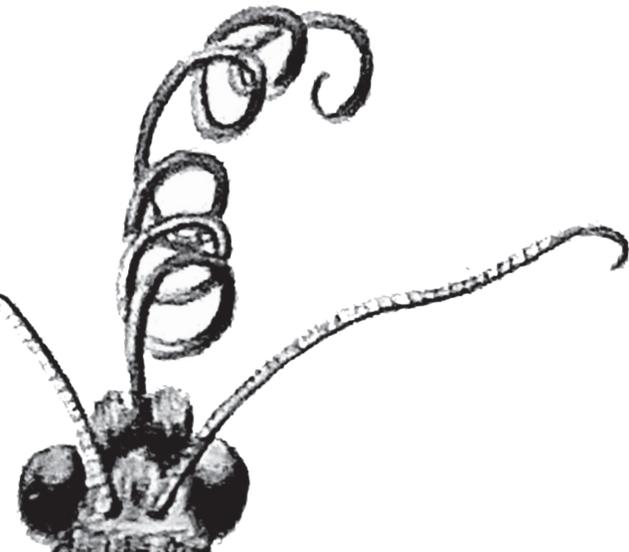
llegar hasta el final, hasta una autopsia. No únicamente mostrar cuán estereotipadas resultan las versiones sino cuánto, en qué medida, mienten sobre el hecho. Tuve la impresión de que avanzaba con aventurada lucidez hacia un vacío.

Todavía hablamos un rato más. Dijo que en modo alguno pretendía exagerar y que solo quería ser exacto. Sin las fatídicas consecuencias de esa en definitiva, dijo, desangrante disputa, nos hubiéramos evitado el mayor y más prolongado de los desastres. Al cabo de cinco décadas de República, dijo apelando a sus conocimientos demográficos, no teníamos suficiente gente instruida o por lo menos madura para encarar lo que nos venía encima: el largo eclipse, el apagón exponencial. Iba a preguntarle el porqué de semejante afirmación, pero ni me dejó musitar. Esa gente simplemente nunca llegó a nacer. Y del método demográfico pasó a su enfoque de lujo, el genealógico. ¿Acaso no es nuestra historia una historia de taquígrafos? Después de los generales y doctores, y de todos los *grandes hombres de Cuba*, enfatizó, no podían sino venir los taquígrafos. No había más que darle un empujoncito al pueblo, ya para siempre marcado por la labilidad más bochornosa, no más que el beso y el abrazo de la libertad, y no más que el abrazo y el beso de la modernidad, y repitió ambas frases de una y otra manera, para convertir al país en un país de infatuados taquígrafos que, si te descuidas, devienen abogados (y aquí me contó cómo Álvarez Ramos, depuesto más tarde por el sargento taquígrafo Fulgencio Batista Zaldívar se había graduado en derecho en la Universidad Interamericana de la Florida), y que, si te sigues descuidando —y el descuido es nuestro talante por excelencia— devienen Conductores en Jefes. La demasiada aspirabilidad, dijo, y lo dijo aspirando cada silaba, es nuestro mal cardinal. Un emotivo coctel perfectamente mambí de aspirantes a mandamases mezclado con los olvidos y miedos post-traumáticos de multitud de pacíficos y de serecillos en definitiva nerviosos y cándidos que se echan a un lado y la historia, claro, arroja por el caño.

Modesto tomó aire, alzó el cuello surcado de unas yugulares ingurgitadas, posó gradualmente la mirada sobre el cartel lumínico que decía Hostal La Milagrosa, y continuó: Un país de cazurros donde nunca se resolvió el ladinismo y la fanfarronería, así ensamblados, y donde la moral de esclavo se mantuvo siempre en alza, todo el alza que no alcanzó nunca el azúcar, no podía sino conducir a la conversión de la patria, dijo, en corral de púas..., tal como la definió Franklin, acrecentó casi sin aliento con otra cita que me dejaba estupefacto. Donde debió haber nación con todos y para el bien de todos, sino de todos, de casi todos, dijo, lo que era ya señuelo al calor de la guerra y en el seno de unas filas insurrectas que constituyeron desde sus inicios una espeluznante burocracia, una leguleya coartada de ambiciones, solo se iba a abrir paso, dijo por último, el danzón ensangrentado.

Mientras más y más hablaba (y no voy a reproducir aquí todo su desquiciado sino excesivamente lúcido discurso) más pensaba yo, ahora con una pasmosa claridad que me parecía otro aventuramiento hacia el vacío, en aquella otra inconclusa investigación mía sobre el desvalimiento de los cubanos y su propensión a tronchar tempranamente sus vidas. Una claridad tan súbita que era como si todas mis atascadas concepciones sobre esa tendencia de los cubanos a morir por suicidio, se hubieran

desatascado y fluyeran libremente y con las mismas pretensiones de exactitud a que me había acostumbrado Modesto, en un intento ahora sí definitivo por acabar de una vez por todas con tanta duda, tanta dolorosa iteración, como esa que hundiera el suelo de la mente de mi padre. Porque hay que decir sí, y después morir. Porque no fue sino como resultado de esa terrorífica contienda, pensé en ese instante bajo los neones de La Milagrosa y mientras Modesto discursaba veladamente sobre su proyecto cainita, como resultado en suma del lamentable estado moral y material en que quedó toda esa gente, huérfanos de todos los colores, etcétera, etcétera, y a resultas de los infortunios que para sus nobilísimas pero siempre un tanto trastocadas aspiraciones posteriores todo eso significó, que se impondría esa *sui generis* corriente de suicidios, con su largo cortejo de ahorcados y disparados a la sien, y su aciaga pasarela de jovencísimas mujeres quemadas con Keroserene y envenenadas con Verde París y Tinta Rápida. Pensé entonces en la letra tan particular de mi padre, en sus anfractuosidades, en su casi sísmográfico pulso próximo a la locura, y no pude sino interrogarme sobre por qué toda emoción en Cuba parece escrita en tinta rápida, en lustrosa tinta de limpiar zapatos, como también sobre por qué toda emoción personal se torna faltamente *histórica* y huye de la grafía e incluso de la voz para circular libremente como un viento a menudo malsano sobre el ser físico del país.



# Ismael González Castañer

(La Habana, 1961)

## Los crisantemos / pétalos u hojas

Vamos a establecerlo así, aunque no sea cierto ni mucho menos: los crisantemos son flores para muertos

Siempre lo creyó

A la muchacha bonita de la biblioteca, lo ha reiterado; le dijo:

“-----”

Bien

Ese día, despertó de día y por culpa de las hojas o los pétalos

Una de estas flores había sido colocada en el altar

El altar encima y el sofá debajo

Soñando él dos sueños a la vez, tuvo que apartar uno en la propia cabeza y despertar del otro

El que había reservado era muy bueno, porque lo utilizaría en *construir*

El que interrumpió, podría soñarse más tarde o abandonarse y ya: no le ofrecía mayor interés; pero al comprobar que había sido cortado por estar cayendo hojas del maldito crisantemo, lo lamentó

Valoró, generalizó; se dijo: “Ninguno debe ser interrumpido nunca por un crisantemo”

Rectificó: “Ningún sueño debe ser cortado jamás, a no ser por flores, y de estas, nunca crisantemos, pues son las destinadas a los muertos”

Bueno, algo así dijo a la muchacha lindísima de la biblioteca, que por esos días estaba recibiendo muchas y distintas flores de sus allegados y admiradores, hasta aceptar una como la que hablamos

Cuando vino la madre, comentó —como si fuese una exclusividad del género— lo mucho que caen sus pétalos

Parece que la madre había hecho ya sus propias observaciones, porque le dijo que no colocaría más crisantemos en el altar

Pero eso fue cuando vino la madre

Antes todavía, sucedió que él escribía, sentado en el sofá (como ya estaba despierto) la dedicatoria de su texto *Muerte de algunos cantantes* y cayó tal chorro de hojas (de pétalos, quiero decir) que lo asustó

Se paró asustado —repito— y esta reflexión: “Están muriendo personas ahora mismo en cualquier parte, o es un homenaje (demasiado símbolo, demasiada coincidencia) a los muertos que evoco”

Entonces, terminó de escribir y rápidamente miró hacia el altar para ver si los pétalos desprendíanse como colofón.

## La chica del pendiente de perlas

Mano histriónica: La zurda. Elemento *Doppel*: El espejo. Factor Óptico: La cámara clara. Colores del filme: Bermellón/ Malaquita/ Negro carbón. Frase de la película: “Vio dentro de mí”. Escena maravillosa: Ropa tendida → helada.

### Sinopsis

Una jovencilla —sensible y silenciosa como *cámara sorda*— sirve —de criada (ayuda de cámara, sirvienta, asistente, camarera, doncella, cocinera) y de modelo— al célebre pintor Vermeer en el Delf holandés de 1665.

### Elemento *Doppel*

El espejo. Recordemos que *mirror-s* —*espejo-s*— son puerta-s de acceso a otras dimensiones de la realidad, y en el filme encontramos dos momentos iluminadores con esta *bonita palabra* —*looking glass*— en cualquier otra lengua (seguramente): (Fr. *Miroir* // Al. *Spiegel* // It. *Specchio*.)

Decía que en el filme —*La Chica Del Pendiente De Perlas*— encontramos dos momentos iluminadores con el arte-facto espejo. Uno, cuando la criadilla revisa el estudio del maestro Vermeer, al mirar de pronto a un lado, se ve a sí ya enmarcada en una tela de la pared. Dos, cuando el maestro Vermeer hace que la chica se “introduzca” en la Cámara, pues ha decidido que ella será su modelo.

### Cámara clara = Cámara oscura

Instrumento merced al cual el dibujante puede ver la imagen del modelo proyectada sobre el papel en el que la ha de reproducir. Su órgano esencial es un prisma con una de sus caras azogada (espejo) que refleja hacia el ojo la imagen del original y una de sus aristas dispuesta de tal forma que corte en dos mitades el campo visual de la pupila. Así, el ojo ve la imagen del modelo superpuesta al papel, como si aquella se hallara

proyectada en este, y, por consiguiente, puede seguir con el lápiz todos los detalles de la misma. El instrumento se completa con un juego de lentes que modifica la imagen reflejada por el prisma y permite obtener reducciones o ampliaciones del modelo. Este aparato puede adaptarse a los microscopios y otros instrumentos ópticos para reproducir las imágenes dadas por los mismos.

### **Ampliación**

La criadilla (panecillo redondo), con su mano izquierda corta para ensalada; cepilla para lavar; mezcla y pulveriza para que su señor pinte.

Siempre escuché “¡Tú eres zurdo!” para la inhabilidad de cualquiera. Desde el comienzo de la cinta (la criadilla —en definitiva, un “panecillo redondo” también— con su izquierda corta, prepara y dispone una ensalada), las rudezas propias del trabajo de una criada (enjabona, cepilla, trae la carne del mercado) se contraponen a la inada zurda! sensibilidad ¡absolutamente ambidextra! de la moza: cuando va a retirar —¿con la zurda y un pañito?— polvo de la ventana del estudio, se detiene para que reflexionemos: “De quitar el polvo, variará la luz que hace tres meses viene sirviendo al cuadro; quitar el polvo podría constituir un desproceso, ¡y mayor demora aún! en un maestro pintor tan morón-moroso-moratorio como Vermeer; quitar el polvo significaría un reproceso: demorarse más”.

La joven ayudante de cámara (cámara: recinto donde se efectúan operaciones o fenómenos al abrigo de influencias externas/ limpia, preserva, mezcla y pulveriza pinturas para su señor → modela), es de una belleza callada, discreta, desapercibida —al punto de que solo con pendientes (no hablo ahora de la pintura de caso) se haría notar entre muchachas... pero, si son los pendientes de la obra (usados nada más para equilibrar la composición artística), sería peor: ella no se destacaría nada, sino solo esos aretes que —a la luna— haríanle falta. ¡Jajaja!

Vermeer de Delft murió en 1696 a la edad de 43 años; 11 hijos; 35 cuadros: demoraba tres meses para crear y tres meses para retocar; no formó discípulos. Parafraseando **Pocos poemas** de Rolando Prats (“Cayito” para los amigos), Vermeer hubiera respondido **Pocas pinturas/ para no olvidar que la vida es una larga hilera de iguales días/ que acaban consumiéndose/ en el breve minuto en que al fondo de la luz vimos cruzar lo que nunca ni nombrar pudimos/ y que no ha vuelto.**

Scarlett Johansson (actriz que interpreta a la chica del pendiente), con su belleza calma o sobria ha hecho de la impasibilidad un estilo (su estilo) de actuación: vea el filme *Perdidos en Tokio* (*Lost In Translation*) de Sofia Coppola, donde actúa con ese “monstruo” del humor solapado (humor apenas; dejado caer) que es Bill Murray (¿recuerdan *Las Chicas De Charly?*).

## Incógnito

### Con

Jason Patric como falsificador de cuadros

e

Irène Jacob como Historiadora de Arte

### Actuación especial de

Rod Steiger

—¿recuerdan Napoleón?—

como padre del falsario

### Mejor “tiro de cámara”

La que circunvala —centrípetamente— al artista en la fiebre inenarrable —o conseguida— de la imitación

### Asociación constructiva

Burla azul —azulino, azulenco, azulillo— de Borges en su cuento “El Aleph”

### Parlamento significativo

“El autor que necesite 900 páginas para decirnos algo, jamás debiera acercarse al teclado”

### Sinopsis

Los “malos” contratan al “mejor y más completo” pintor de copias de cuadros auténticos hoy por hoy, del momento, Harry Donovan, hombre desapercibido, tipo oscuro que aprendió —a delinquir— a imitar todos los estilos del mundo “Excepto el tuyo”, le comprendió la muchacha... pero que siente ya, y desea (pues lo debe al padre —interpretado fugaz pero magistralmente por Rod Steiger) su momento verdadero y sincero, la honestidad.

### Ampliación de la FICHA

Para falsear a Rembrandt, Donovan (Jason Patric) necesita obtener “azurita, no azul manganeso”. Esto me hizo recordar: en el cuento “El Aleph”, del argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), al personaje-narrador Borges le parece de **mal gusto** que su coprotagonista Carlos Argentino Daneri emplee aquellas (azulino, azulenco, azulillo) adjetivaciones del azul. (Y eso que no añadió las restantes peores: azulete, azulejo, azulona.)

En la película, *Marieke* (Irène Jacob) ve que Donovan estudia un tema arduo por un pequeño libro... La respuesta (“El autor que necesite 900 páginas para decirnos algo, jamás debiera acercarse al teclado”) del exitoso farsante, su intempestiva respuesta, deja ver dos cosas:

—No creas en los críticos, académicos verborrécicos, de *opulencia verbal* (como calificaran —pero *positivamente*— la obra de nuestro José Lezama Lima, 1910-1976).

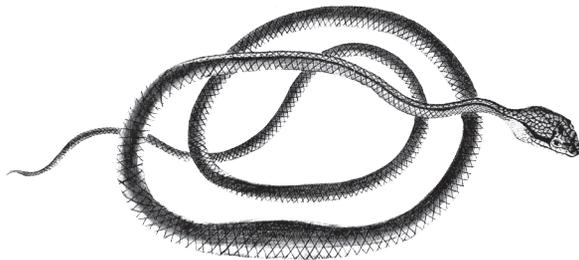
—Una imagen vale más que mil palabras.

Pero con palabras —claro que no con miles— se construyen imágenes verbales también. Entonces, el parlamento de Donovan en aquellas circunstancias (Paris, *Ciudad-Luz*/ Prepara su mayor y último golpe-fraude/ Conoce muchacha linda y “a-preparada” —recordemos: experta en Artes Plásticas y en... su comercialización), continúa siendo significativo —porque, además, lo caracteriza como un tipo difícil: a los amigos letrados de Marieke, da este «raspe» o mala contesta: “Solo me enoja la flatulencia, y cuando sucede, me alejo de ella”. (Obvio: Le llamó “pedo” a los amigos de la muchacha.)

### Resto del artículo

El beso final de Harry y Marieke —“a lo descarao”, sin pudor, delante de todos— ya estaba prefigurado en besos —repartidos por el filme— que se dieron antes otras parejas. Para llegar a ese ósculo definitivo, la muchacha tuvo que guardarse su preparación (fue la única especialista que no cayó en la trampa de declarar auténtico el hallazgo de la falsa reproducción), porque nadie le creyó y el mollete de la subasta golpeó seco en 55 millones, dejándonos el mal sabor de esta variación de la mentira del nazi Goebbels: Una falsedad enjuiciada espectacularmente, se convertirá en una verdad mayor que el Templo de Salomón.

Pero el retrato que Donovan —ya reivindicado, en su etapa de honestidad— le ofrece a la muchacha (el primer cuadro de su talento no imitativo, de su talento ya no copiador), nos deja la impresión de que era mejor pintor cuanto más fraudulento.



## Rogelio Saunders (La Habana, 1963)

### *The king and the beggar*

La locura de los pasos, entre el piso de arriba, donde cantan los amantes tuberculosos, y el piso de abajo, donde señorea la luz, como un bufón que se mira en el espejo de cada baldosa.

El pelo rojo era la sombra del sol.

Un invierno más —dijo la madera cuajada.

Es de noche. Una noche únicamente vista en el reverso del ojo, en el largo túnel del intestino.

Noche sin color, en la que flota una luna de alumbre.

El tren amarillo cruza gritando la risa de hojas.

Le recordó algo que no quería recordar, las manos vacías, manchadas de púrpura o tornasol.

¿Niños?

Los sueños, entecos habitantes, el lejano balaustre que se inclina, vencido y señorial, la hierba azul aún ahí, cantando, subiendo como una mano en un muro, creciendo en el ojo muerto del pez, ojo de dos mundos, dos oraciones, ojo que fluye, que no cesa.

La casa soñolienta, larga como un hospital.

Las voces que soplan en los corredores su impaciencia sin historia.

Quiero oírte decir eso dentro de veinte años —dijo.

El impulso —dijo— pero todo termina.

No siempre es el canto | el qué, la noche.

Figuras listadas en el almenar y la alacena, con sonrisas de barro, pequeños como zapatos en las vitrinas de salas diminutas, donde los besos resuenan como cartas perdidas, lentos adioses dichos con el canto de la mano, no la noche, el torvo espejeo del filo, el viento escondido detrás de las arrugas del árbol.

Aún del que dice o sueña decir aún.

El polvo de las hojas con la forma de las hojas. Su nombre borrado en la curvatura de la puerta.

Que no era sino el momento de sentarse en silencio, que no era sino la banderola deshilachada, el pálido signo que disimula la cabeza muerta.

Quería sonreír y sonreía, pero con extraña risa, sin luz, sin aire.

Cómo compartir lo que no puede repetirse.

La metáfora, hija única del polvo.

¿Cómo cantar en ese huerto sin eco, ese túnel hecho de piel reseca, de cien gorros de capitanes dormidos en la herrumbre, soñando su sueño transparente de escolopendras?

Era el sol, las frutas, mayo.

El diente en la cercanía del ojo, rozando el hule negro del libro con su cintura de novia.

Ayer —dijo—. Boca u oído. Pero no la voz, la cara, los pies hermosos; los omóplatos cabrilleando en la luz. No ahí.

No ahí, es cierto. Pero ¿dónde?

Ese dónde, ese aún. Ese “oh” privado de todo ayer. El largo tubo de la pipa cubierto de arena, nunca visto ahí donde se le vio una vez, como un parpadeo.

Viniendo de abajo o de arriba, siempre, el teatro.

Telones a medio hacer, cubriendo precariamente el abismo de las ventanas.

Imposible decidir entre los dos abismos: el abismo de los telones y el abismo de las ventanas.

El abismo del ojo y el abismo de las caras asomadas a los balcones.

Abismo, el paso transparente de hormigas por las costuras deshilachadas de los zapatos.

Pardo —dijo— o gris. En todo caso oscuro, como.

El muñeco de tafetán escondido en el fondo del cuarto (camarote, camerino).

El mar de olas de arena, otro recuerdo u hoja.

El clown viajero con la cabeza vuelta de revés, riendo con su gran risa amarilla.

El rojo de las banderolas en el foso, el fiesteo sincero de los moscardones sobre la carne tardía, el pisoteo infernal oído a lo lejos, como otro mar, otro país, otra desmigajada pasarela blanca. Ese sol, esa estela, esa espalda entrevista en el bosque.

Monedas que pasaron de tu mano a mi mano, con suave tintineo.

Oh.

¿Oyes el tambor, el pequeño tambor tocado por unas manos pequeñas? Lo oigo y luego no lo oigo.

El cobre de las agujas de pino, los pies arrastrándose en la grava, el beso descarnado flotando como una mariposa sobre los trastos en la cocina abandonada, hoy y siempre.

Hojas fantasmales en el hueco de la escalera.

¿Ánimo, dijo?

La luz cenital (del día, de otros días) iluminando con su resplandor de plata el batiburrillo de cobertores y disfraces.

*Meister* —dice el rey pintado en la pared con suave mueca de asombro.

El paño de listas verdes, viejo también, desmigajado, oscuro, recoge el eco, los ojos de virgen que se disuelven en el implacable manoteo de la paja.

Ah —dijo—: la pipa en h.

H, una letra, un país. Una cabeza solitaria. Un ojo de pájaro que salta, ciego, negro como el lomo de una ardilla.

Cantemos —dijo.

Ja ja —rieron las tenazas. Mira el glauco de las nubes y dime si hay aún canto, día, noche.

Esa hache, ese ojironeo pardorrojizo, sorgo saltarán.

El ojo fijo, confundido con la moneda, lago de cobre oblongo, convexo.

¿Dónde está mi ojo? Si miro, si aún. Ahora todos compren monedas, encerrados en la risa roja del ojo.

Mi ojo, el.

Cada habitación parecía un camarote de barco. | Y lo era. Como.

... en el viaje a E.

La estructura circular; el poliedro o laberinto. Pero

Solo esta ronda sin fin, esta noche o nonoche, este gorjeo unisílabo.

Ella con su pico de pájaro recogía los anillos dispersos en la arena.

Tú te alimentas de aire —dijo. El aire o el canto se elevaban aún; pero solo en su pecho. El sufrimiento, así.

*'Am the king —said the beggar.*

Al inclinarse sobre la cama, otra vida, otro mundo. El relumbre sobre el blanco jaspeado, siempre la luz sin edad, la luz del ventanal perenne, ah, dijo, era esto, era, dijo.

Sigue —dijo su pie hermoso, deformado por el tiempo. La uña sin color, la curva irresistible perdiéndose en el oleaje del polvo.

*King* —dijo.

*Beggar* —dijo.

## Rolando Sánchez Mejías, contemporáneo

Alegoría de Kierkegaard. En el espectáculo, mientras los equilibristas conjuran su repugnancia al vacío, irrumpe un payaso para AVISAR: ha visto el fuego en la carpa y grita despavorido. No es un visionario; es simplemente un conocedor de los asuntos entre bastidores, entre ellos el fuego que, de un momento a otro, consumirá el circo. El júbilo de los espectadores se acrecienta con los gritos del *clown*: la función de un payaso, ya se sabe, no es la de ser un profeta, y la de la multitud no es la de tomarse en serio las advertencias de un payaso; así que ciertas escenas están condenadas al desastre. *Todo se reduce a la visión, a la posición en que el ojo se sitúa (45 grados, a ras de suelo, desde la altura...)*. En esta alegoría el público muere abrazado tras aplaudir y reír la broma del actor.

Sin embargo, se puede reescribir la fábula: el *clown*, después de afinar el grito (y un grito afinado es ya un aullido, un signo animal), se convierte en pájaro que grazna o en mariposa nocturna, y escapa. Un animal oscuro, indeseado. Así se nombra a sí mismo Rolando Sánchez Mejías, el pájaro de mal agüero que nadie quiere oír: “A finales de 1997 —escribe SM— tuve la oportunidad de salir de Cuba. Sabía que no regresaría jamás, tal vez nunca más, *never more*, como dice el cuervo de Poe. ¿Y por qué *never more*? Porque me había convertido en un cuervo, un ave de mal agüero que a cualquier pregunta solo puede responder desde su inmovilidad su respuesta inmóvil: *never more*”.<sup>1</sup>

El estribillo maléfico (*never more, never more...*) reproduce la inmovilidad de los discursos

nacionalistas circunscritos a las maniobras de repetición, ya sean consignas o alaridos recurrentes. Todo en *su* sitio, en *el* sitio, sitiado por la tautología. El sosiego de las fórmulas rituales (identidad, historia, literatura u otros artificios mnemotécnicos) crea el lugar común, que es un lugar retoricado: cliché y comunidad. Pero aquel estribillo disonante es un don que se entrega a riesgo de la exposición y de la flecha; riesgo mayor si la flecha proviene del arquero totalitario (del *arché*, del origen).

El don (el graznido) certifica una pasión por exponerse, por des-sujetarse, con la provisionabilidad y la crisis que implica aventurarse en las fronteras de lo *decible*, literaria y políticamente hablando: cacofonía ríspida, silabeo abyecto anterior a lo imaginario, y por ello mismo terrorífico. Posición del extranjero, del que siempre adviene con su singularidad amenazante y padece la imposibilidad del habla, de la comunicación. Un ejercicio de virtud, sin dudas, el que practica SM no solo en la superficie del poema —reconcentrado en su precariedad y espinoso, ovillado y expuesto al accidente, como el erizo derridano—, sino también, y sobre todo, en la práctica de la dislocación, de la crítica, que es la práctica del pensar-producir en el umbral. “[H]ay algo en la crítica que tiene parentesco con la virtud”;<sup>2</sup> algo que enlaza la precariedad del que se expone, del que tantea las fronteras de verdad y gobernabilidad aun comprometiendo su crédito, con la virtud (moralmente hablando), que es también virtualidad, potencia de cambio.

En la alegoría reescrita el pájaro no muere quemado e inmóvil: un pájaro, a diferencia de un

payaso, tiene otra visión del espectáculo; la que nace desde su potencia de vuelo, de línea de fuga. Justamente en el ejercicio de la visión se constituyen lo policial y la política, advierte Jacques Rancière.<sup>3</sup> Lo policial es “una distribución de lo visible” de tal forma que advenga una “modalidad específica del ser” —todo lo demás, si existe en el ámbito de una resistencia doméstica(da), es invisible, es decir, afásico, que es la lesión esencial que produce lo policial.<sup>4</sup> La función de la política, en cambio, como la del payaso en la alegoría de Kierkegaard, es restituir el disenso, la incomodidad en el circo. Crear un escándalo, una emboscada en la literalidad/literariedad del paisaje, donde se caiga la imagen, y así devenir escandaloso: una pasión por la caída, un impulso hacia el “mal”. La política rompe el bienestar y el *bienser* de una comunidad risueña, aun a riesgo del horror: hace visible el infierno bajo el espectáculo, o las ratas fantasmas que, como en el cuento de Lovecraft, corroen las paredes de la Casa y de esa “prisión de apariencia burocrática” que es el Hombre-cárcel, según Bataille.<sup>5</sup> “El horror descarnado tiene la virtud de paralizar a menudo la memoria”, dice Lovecraft en “Las ratas de las paredes”; y esa parálisis de la memoria, cual si se tratara de una utopía transitoria, limpia la costumbre de llamarse por un nombre y de certificar ciertas constantes, que como ‘rehenes de ocasión’, ocupan el lugar del rostro y la identidad (Lévinas).

En la “Nota” introductoria a su primer libro (*Cinco piezas narrativas*, Eds. Extramuros, La Habana, 1992, p. 3), SM evoca el horror para calificar sus cuentos, quizás todos sus trazos: un horror que justo en la pieza “Memoria” (pp. 11-12)<sup>6</sup> se entrelaza a la impotencia de la escritura, y del lenguaje mismo para objetivar la intensidad, para traducir el daño que es siempre la herida en el que calla o balbucea, en el que no puede testimoniar. El dolor y la pérdida (el desastre cotidiano sublimado con los artificios de la memoria y del *telos* nacionalista) son siempre inconmensurables. Y en el medio del

horror, el OJO, desposeído de su cuerpo, desnaturalizado. Ya Bataille advirtió del poder terrorífico del ojo, indigerible, intocable, casi *lo real* (“es objeto de tanta inquietud entre nosotros que nunca lo morderemos”).<sup>7</sup> El ojo que ve y que ejerce el oficio de la mirada. Ojo panóptico y ojo delator; el ojo de la conciencia, del que se sabe delatado y se delata; el ojo del que emplaza y dispara, y el ojo velado, el ojo sin mirada.

En el intersticio entre la trampa (el escándalo), el horror y la amnesia, se coloca el gesto de Diáspora(s), como ellos mismos han explicado, y el estilo/estímulo de Sánchez Mejías. La de SM es una escritura del escándalo que no renuncia a la ilusión:<sup>8</sup> hacer una trampa consume energía y caer en ella eleva a *n* el esfuerzo por la sobrevivencia, civil y animal. La ilusión (engaño, pero también *ludere, jugar contra, mofarse de*) tiene en su huella etimológica un matiz activo y nada inocente que se ha perdido con la fuerza de lo pragmático. Ilusión por jugar a desarticular los devenires de realidad heredados y crear, a partir de la seducción ilusionista, imágenes *cualesquiera* por venir, desgajadas, célibes, precarias... Un juego que implica, ya lo hemos advertido, un desajuste, una dislocación.

La escritura del escándalo evita “las coartadas del **como**” (“Relato”, *Cinco piezas...*, p. 10);<sup>9</sup> ahí no está la trampa, sino justamente el puente que se quiere evitar. No se trata de un como *esto* (señuelo autorreferencial), ni de un *como si* (estrategia de simulación), sino de abortar la semejanza, la analogía, abandonar el reino de la metáfora en función del concepto; tropezar con la tentativa de parafrasear un lugar accesible, un trayecto hacia la utopía o la distopía. Si en algunos textos iniciales, tanto narrativos como poéticos, SM escribe desde la certeza o el pudor ético de relatar falsamente, o de moverse *en* el relato (repertorio heredado y a la vez umbral del sentido), en textos como “Escrituras” (*Escrituras*, pp. 72-77) o como el poema “*n*”<sup>10</sup> se transita hacia la falla radical, hacia la imposibilidad de traducción. En *Historias de Olmo* (Eds. Siruela,

Madrid, 2001), por el contrario, la obsesión por el lenguaje se trivializa, como trivial es la intención del escritor que renuncia de antemano al archivo, que sabe que todo es un juego.

Una opción para sobrellevar el desconcierto es situarse en el mecanismo de lenguaje que zanja y sutura: metadiscursos, metapoesía, meta... Visión de los pabellones (los manicomios, ciudades, naciones y otras maquinarias para producir espacios y cuerpos) desde la altura del pájaro o desde la dimensión de un roedor, “en una ciega tersura a ras del suelo” (*Derivas I...*, p. 13). Las escrituras de SM simulan esta mirada e impulso animal: desde abajo, lo que mina y corroe el edificio (rayar, lacerar, romper: *to write, to write*, sonido sordo de la escritura que escarba); o desde arriba, a vuelo de pájaro, lo que contempla la maqueta. También demandan la mirada esquizoide que conjuga el animal de cloaca y el ave —ubicuidad que quiebra las demandas geo/políticas de la ubicación—. Dispositivo óptico que desontologiza y ensaya un *hábitat lejano del hábito*: la construcción activa de un territorio circunstancial, dispuesto a abandonarse cuando la madriguera se llene de agua, devenga estanque, (e/E)stado. “El arte empieza tal vez con el animal, o por lo menos con el animal que delimita un territorio y hace una casa”, aventuran Deleuze y Guattari en *Qué es la filosofía*.<sup>11</sup> Política de la visibilidad escasa, la de la gruta, la cripta, los bajos fondos. Quizás sea el arte una de las superficies de emergencia más activas (aunque no necesariamente más efectiva) para esos ensayos de territorio, de comunidades incómodas, incommunes: el arte menor, por supuesto, el que solo puede ser contemporáneo con el desastre —el otro arte, el comunitario, se pierde en las luces del sentido común. (“¿[Q]uién que *de veras* escribe no escribe en ‘lengua menor’?” se pregunta SM).<sup>12</sup>

Los libros de SM se organizan y desorganizan en cada re-publicación (más que cuerpos sin órganos, digamos que son cuerpos con órganos contingentes). Un libro contiene al otro, se redistribuye y

así se crean nuevos mapas de lectura, ocasionados por el azar de publicaciones y espacios que impuso el colapso del sistema editorial cubano en la década de los noventa. Un azar que se rentabiliza en poética: se renuncia al libro mayor en aras de un “esfuerzo menor, **casi** insignificante” (“Nota”, *Cinco piezas...*, p. 3). En sus libros de poesía se repite esta rehechura de la obra, este des-obrar. *Collage en azul adorable* (Letras Cubanas, La Habana, 1991), *plaquette* de poemas que transitan sobre el extrañamiento de la imagen poética, de los lugares comunes que instituyen un sublime representacional, se trasvasa y dispersa en *Derivas I...* Este conjunto mayor multiplica los nudos temáticos y a modo de “ensamblaje” (así se titula uno de los textos), se desliza hacia la cada vez más fría lucidez del que se asimila formando parte de la textura, de los artefactos culturales que autorizan o exotizan, que apropian o expropian: Oriente se convierte en un punto de fuga donde expulsar la pregunta por el horror que es la pregunta por Occidente (por el lenguaje y el cuerpo que nos viven). En *Derivas I...*, la serie “Pabellones”, y la huella del horizonte filosófico contemporáneo leído a destiempo en la Isla (Foucault, Blanchot, Derrida...).

*Cálculo de lindes (1986-1996)* (Aldus, México D. F., 2000) compila nuevamente los poemas anteriores, reabre la obra. En este volumen que compendia una década de escritura y se incorpora la serie que da título al libro: textos en los que se agudiza la economía del afecto y del lenguaje para invocar una especie de inmanencia autista, despojada de identificación y voluntad: gestual, aislada, sin espesor, como un corte de realidad azaroso. Algo que llega al paroxismo en *Cuaderno blanco* (Linkgua Ediciones, Barcelona, 2007), casi silencio.

*Historias de Olmo* es otro acceso al silencio por vía de la palabra que aborta, de la insensatez del acto de la escritura y de la metafísica del pensar. “Musiquita” mental en la que se estampa la falsa profundidad de la realidad, la “siestecita” y los gatos decapitados —precondición para la medianía

insular—; los delatores de turno; las aspiraciones a un alcance irritante cuando el tono es de falsete; la estulticia cotidiana que nos ensambla los pies para ir al mercado, nos introduce en la maquinaria, en el búnker de las 100 palabras con las que se pretende sobrevivir... Olmo: un escritor del exilio, de un exilio esencial, inevitable. En realidad, una “bola cómica que rueda a ras de los acontecimientos” (“Perspectivas”, p. 26).

Sánchez Mejías es uno de los escritores que han sabido ser contemporáneos con el desastre nacional, y ya se sabe, la contemporaneidad en la literatura no es necesariamente una cuestión de cronología, sino de visión; otra vez la carpa ardiendo y el payaso/cuervo gritando, graznando: “[C]ontemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no sus luces, sino sus sombras. (...) No solo quienes sean capaces de ver la sombra, sino quienes traduzcan esa sombra al umbrío presentimiento de una literatura que no puede, no debe ser luz, calco de la luz” (Agamben).<sup>13</sup>

<sup>8</sup> “No solo se trabaja con signos. No todo es texto. Se trabaja duramente, también, por la *ilusión*”, “Presentación”, Rolando Sánchez Mejías, *Díspora(s). Documentos 1*, septiembre, 1997, p. 4.

<sup>9</sup> Este cuento también se incluye en *Escrituras*.

<sup>10</sup> *Derivas I*, Letras Cubanas, 1994, pp. 66-70.

<sup>11</sup> Ed. Anagrama, Barcelona, 1993, p. 184. Trad. Thomas Kauf.

<sup>12</sup> “En tiempos difíciles”, *Letras libres*, no. 51, diciembre, 2005, online.

<sup>13</sup> “¿Qué es ser contemporáneo?”, *DDOISS. Documentos*. Trad. Cristina Sardoy. Online.

## Notas

<sup>1</sup> “Final de partida”, *Letras libres*, no. 21, junio, 2003, online.

<sup>2</sup> Michel Foucault, “Crítica y *Aufklärung*”, *Revista de Filosofía-ULA*, no. 8, 1995. Trad. Jorge Dávila. Online.

<sup>3</sup> “11 tesis sobre la política”, *Aleph Net Art, Net Critique*. Online.

<sup>4</sup> Por eso en Cuba las historias íntimas están mal hilvanadas, no tienen nexos, ligazones; los cortes indecibles se vuelven costurones mal suturados por palabras sustitutas que habilitan una sinapsis funcional aunque cínica, algo que SM comenta en “La condición totalitaria” (blog *EforyAtocha*, 20 de octubre, 2007. Online).

<sup>5</sup> “Metamorfosis”, *Historia del ojo*, Eds. Coayacán, México D.F., 1995, p. 122. Ed. y trad. Margo Glantz.

<sup>6</sup> Este cuento, retitulado “Memorias”, también se incluye en *Escrituras* (Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1994, pp. 34-35).

<sup>7</sup> “Golosina caníbal”, *Historia del ojo*, p. 118.

## **Materia pobre para la intensidad: *Diáspora(s)* en el Periodo Especial**

El grupo *Diáspora(s)* surge en La Habana en 1993 como “Proyecto de Escritura Alternativa”. Desde esta fecha y hasta 1997, desarrolla algunas experiencias de sociabilidad, como lecturas, *performances*, o intervenciones públicas (en conferencias o eventos). En 1997 comienza a publicar la revista homónima, hasta 2002.

La nómina del grupo *Diáspora(s)* es cambiante. Desde sus inicios cuenta con Rolando Sánchez Mejías, Carlos A. Aguilera, Pedro Marqués, Ricardo A. Pérez y Rogelio Saunders. Ismael González Castañer y José Manuel Prieto se incorporan hacia el inicio de la publicación de la revista en 1997. Radamés Molina aparece como miembro a partir del número 2 (1998). Desde su comienzo, la revista está marcada por la ausencia en Cuba de Sánchez Mejías, quien sale del país en 1997. Molina ya se había marchado de Cuba desde 1993. Saunders lo hará en 1998. Prieto se incorpora a la revista desde México, donde había llegado en 1995. Pérez vive una temporada en Brasil (1999-2001) mientras colabora con la revista.<sup>1</sup> La salida de Aguilera de Cuba coincide con el fin de la revista en 2002; desde entonces ha vivido en Alemania y la República Checa. Sánchez Mejías, Marqués, Molina y Saunders residen hoy en Barcelona; Prieto en Estados Unidos. Permanecen en Cuba Pérez y González Castañer.

Este inventario de salidas, permanencias y llegadas confirma que *Diáspora(s)* encarnó desde temprano algunos de los postulados que lo informaban como grupo. La “exterioridad” por la que abogaba de diversas maneras fue sostenida por sus propios miembros, convertidos en una “diáspora”

de puntos múltiples; pocos al inicio, después multiplicados hacia el 2002, cuando casi todos han marchado de Cuba.

El carácter disruptivo de las intervenciones de *Diáspora(s)*, ya fuera en las *performances*, las lecturas, los conversatorios o los ensayos leídos en eventos, y la osadía de articularse como grupo autónomo, provocan que se vayan cerrando los espacios públicos donde llevar a cabo estas acciones que fueron toleradas durante unos pocos años. Les fue negado incluso un intento de publicar un dossier con los textos del grupo en una revista nacional; solo serían publicados de forma dispersa en números distantes unos de otros: así no se validaría la existencia de un grupo autónomo.<sup>2</sup> La creación de la revista *Diáspora(s)* es en parte consecuencia del cierre de esta posibilidad de irrupción pública. No obstante, más que como efecto de un repliegue forzado, cabría verla como la apertura y afianzamiento de la política intelectual del grupo: una donde esta política alcanzaría concreciones definitivas. Y más allá, como un empeño peligroso para sus protagonistas en medio de la devastación del Periodo Especial.

Crear una revista no afiliada a lo institucional o no financiada por el Estado, reproducirla y distribuirla, está prohibido y penalizado en Cuba. Esta prohibición era de naturaleza “analógica” a mediados de los años noventa; todavía lo sigue siendo, pero hoy las tecnologías digitales de reproducción hacen más difícil su cumplimiento. En medio de la escasez de recursos materiales del Periodo Especial, conscientes de la proscripción que pesaba sobre una empresa de este tipo, los de

Diáspora(s) comienzan a hacer la revista homónima en 1997. La conciencia de la transgresión no impide que aparezcan en la página después de la portada las direcciones particulares y los teléfonos de Sánchez Mejías (en el número 1) y de Aguilera (a partir del número 2):<sup>3</sup> un gesto valiente que se calibra mejor si se tienen en cuenta las condiciones restrictivas en las que se produjo la revista.

Se refiere Marqués<sup>4</sup> a que Sánchez Mejías es quien inspira *Diáspora(s)*. Este y Aguilera realizan el primer número. Marqués y Aguilera quedan a cargo cuando Sánchez Mejías sale del país en 1997 de manera definitiva, quien sigue colaborando con ellos desde Barcelona (también cuentan con la ayuda de la ensayista e investigadora de arte cubano Carmen Paula Bermúdez). Aquellos pasan a computadora los textos, piden colaboraciones y traducciones. Sin patrocinio estatal, la reproducción de la revista es uno de los pasos más difíciles de conseguir. Acuden a la fotocopia como medio de reproducción: se lograban hacer alrededor de 50 copias de cada número, principalmente gracias al soborno de personas en espacios estatales. Lo escaso de las “tiradas” incide en el alcance físico de su distribución.

También inciden en su recepción otro tipo de condicionantes, como las suspicacias y los temores que podía causar la revista en la comunidad letrada, por no estar afiliada a lo institucional y producirse al margen del Estado. Aguilera alude en una entrevista a la recepción fría y con miedo que provocaba *Diáspora(s)* la mayoría de las veces; a cómo sus creadores intentaban entregarla a algunos escritores y percibían la incomodidad que esto traía. La revista se veía “como necesaria pero inservible ya que no se colocaba dentro de esa ‘producción autocelebratoria’ que se viene repitiendo en la literatura cubana desde sus inicios”, y porque los demás escritores no sabían qué hacer con ella, cómo encajar sus “desvíos”.<sup>5</sup>

No obstante, la precariedad en cuanto a la producción de la revista y a su misma materialidad no garantizaba la periodicidad propia de la circulación

institucional, ni la recepción estable. De modo que lo que llamo política diaspórica se observa también en los modos de producción, reproducción y circulación de la revista. La intención de sus promotores era su mayor diseminación posible, a pesar de las restricciones materiales; que se convirtiera en un “documento-metástasis”.<sup>6</sup> La existencia de un original quedaba diferida por la reproducción fotocopiada. El aura del objeto único, que hubiera permitido más tarde un modo determinado de convertir en archivo la revista, queda obturada por la disgregación de sus ejemplares diferentes unos de otros. Comenta Aguilera: “no se conservaba un original. Cada uno, supongo, guardaba su ejemplar. Pero no había originales, ya que la idea era que se fotocopiara en todas las partes posibles... De ahí que algunas *Diáspora(s)* estuvieran mal fotocopiadas o haya gente que las recuerde rojas o azules, cuando en verdad todo se hacía en blanco y negro, pero si después alguien fotocopiaba el número en papel azul, pues el número era azul”.<sup>7</sup>

Los de Diásporas(s) orientaron estas condiciones de producción y difusión, a pesar de no ser las ideales, en función de sus objetivos conceptuales (así como el colocarse en el margen de lo institucional fue distinción y búsqueda consciente antes que minusvalía). Su intención no era hacer una revista al uso según las garantías materiales que otorgaría un apoyo estatal (aunque hay que decir que estas eran mínimas en el Periodo Especial), en cuanto a diseño, concepción o regularidad. Tampoco querían que fuera expedita la afiliación de estos objetos fotocopiados a una imagen de “revista” como la que primaba (y prima) en Cuba: panorámica, inclusivista, construida desde una forzada “democracia” de criterios que anulaba la polémica, sin políticas editoriales distintivas (una revista básicamente igual a otra y esta a las demás, distintas solo en la apariencia externa, aunque ni siquiera esto sucediera en ocasiones).

A esto se refiere Aguilera como la voluntad de que *Diáspora(s)* fuera un “archivo... gavetero

paródico”, más que una revista al uso; “un espacio donde determinadas rutas, las de cada escritor a favor/contra sí mismo, y las de algunos de nosotros en conjunto, quedaran abiertas”. En definitiva, “un archivo donde quedasen recogidas ‘voces’, experiencias, artefactos”. Pareciera que lo que Aguilera ve a la altura de 2003, cuando realiza esta entrevista, como “el gran defecto de *Diáspora(s)*”: “que muchas veces pareció más una revista que otra cosa”,<sup>8</sup> no se percibió siempre así en su momento. Una observación de José Quiroga, como de pasada, en un capítulo de su *Cuban Palimpsests* sobre Ana Mendieta, permite pensarlo: “*Diáspora(s)* no fue en realidad una revista, sino un grupo de papeles fotocopiados sin ayuda estatal y distribuido por los dos miembros restantes de un colectivo que había abandonado la isla los cinco años anteriores”.<sup>9</sup> Lo que puede parecer un rebajamiento del estatus de *Diáspora(s)* está en sintonía sin embargo con las intenciones de sus promotores. No obstante, creo que estas intenciones quedan “traicionadas” cuando se efectúa una lectura a profundidad y transversal de la revista. Es posible encontrar en ella una consistente política intelectual que atraviesa y modula la mayoría de sus textos.

Vistos hoy, los ejemplares de *Diáspora(s)* son objetos imantados por el aura de la precariedad consustancial a la década de los noventa. Sin embargo, como señala Carmen Paula Bermúdez,<sup>10</sup> a nivel técnico y visual la revista fue innovadora, por ser una reunión de hojas compuestas por ordenador, impresas y fotocopiadas en blanco y negro, cuando en Cuba se mecanografiaban los textos y se imprimía tradicionalmente. El diseño de la revista fue de la artista Tania Bruguera (1968), así como las obras que aparecen como portada y contraportada del número 1 (1997).<sup>11</sup>

La materialidad pobre, (originalmente) monocroma, de estos ejemplares contrasta con la intensidad intelectual que se despliega en su interior (el mismo contraste que se produce cuando se piensa en la obstinación de un grupo de escritores por construir un espacio de sociabilidad intelectual

autónomo en medio de la penuria; no solo en este caso de *Diáspora(s)*, sino también en la Azotea de Reina María Rodríguez, o incluso en Paideia). Una intensidad que también permea las obras de arte usadas como portadas y contraportadas en la revista, todas de artistas cubanos. A través de ellas *Diáspora(s)* también despliega sus transgresiones.

En el número 2 (1998) aparecen las obras de Rafael Zarza (1944) “Animales peligrosos” y “El encierro”, ambas de 1971. La figura humana está ausente de estos cuadros sombríos, en los que la animalidad se expone como monotonía y serialidad. Una entrevista a Zarza publicada en este número, hecha por Carlos A. Aguilera y Carmen Paula Bermúdez, ofrece algunas claves. Los dos cuadros son resultantes de la atmósfera de hace 25 o 30 años, según declara el pintor. Así, la segunda entrega de *Diáspora(s)* abre parte del archivo visual del llamado Quinquenio Gris, o mejor, de la década de los 70, conocida por sus rígidas directrices en cuanto a política cultural en Cuba. Los toros de Zarza, de rostro esquelético, fronterizos entre la vida y la muerte, son signos de ese momento de inmovilismo cultural. “Pintaba la figura de un toro dirigiendo a la masa o las figuras de reses huyendo sin saber exactamente su significado. Cuando hay totalitarismos, el fascismo está ahí, en el aire, y no hay que buscar mucho para encontrarlo”, explica Zarza. En otro momento de la conversación con el pintor, que trasciende las obras usadas en la revista, se produce una interesante revisión del arte de los años 80, usualmente narrados desde la celebración de la insurrección de los artistas jóvenes y de la apertura creativa. Sin embargo, para Zarza esta “fue una etapa muy represiva” en la que sufrió marginación, víctima de la euforia generacional con los jóvenes. Según el artista, la generación de los 80 fue sobredimensionada y usada “para dar una imagen de ‘democracia cultural’”.<sup>12</sup>

Las obras “Rafters: Agony & Hope” (1993) y “86 ½ Days Journey” (1989) del cubano-americano Luis Cruz Azaceta (1942) aparecen en el número 3 (1998). Con ellas, *Diáspora(s)* pone a

circular unas imágenes que de otro modo no se diseminarian, pues a Cruz Azaceta no se le permitía (ni se le permite aún) exhibir su trabajo en la Isla. La obra de este pintor, exiliado del país desde 1960, confluye con la política intelectual de Diáspora(s) en varios sentidos. Cruz Azaceta es un artista del éxodo continuo, como refiere Iván de la Nuez, cuya condición diaspórica se manifiesta, no desde el *pathos* de la nostalgia exílica, sino desde la conciencia de que vivir en la diáspora supone no tener un refugio permanente. La diáspora no indica un tránsito entre un país y otro, sino un estatus sin país ni banderas, un ámbito móvil. Las claves movilizadas por esta obra nos hablan de una condición posthumana, sugiere De la Nuez: “desplazamiento, extranjería, desarraigo, soledad, exclusión, renuncia, silencio”. Por otro lado, Cruz Azaceta ha rehusado inscribirse en la escena artística norteamericana a partir de clasificaciones como “latino”; es decir, se resiste a ser entendido desde (y a practicar) una política de la identidad subalterna. Hace valer así su condición de “pintor” a secas.<sup>13</sup> Las obras que publica *Diáspora(s)*, aun cuando tienen connotaciones universalistas que remiten al desplazamiento o el exilio de cualquier sujeto, ganan en capacidad disruptiva por poner la atención en la figura del “balseiro”, elemento esencial de la obra del pintor. Solo tres años antes, en 1994, Cuba había sufrido una de sus mayores crisis migratorias con el éxodo masivo de cientos de personas, los “balseiros”. La publicación de estas pinturas quiere incidir en la circulación pública de imágenes sobre esos sucesos recientes. Se crea así una sintonía con Cruz Azaceta que *Diáspora(s)* resalta; un conjunto de elementos que se encontrarán en la política de la revista: la prohibición de circulación y su quiebre, lo diaspórico y exílico sin *pathos*, lo posthumano, y la resistencia a la representación identitaria.

La revista también escoge para sus portadas y contraportadas dos artistas jóvenes, menos conocidos en la segunda mitad de los años noventa,

Eduardo Zarza Guirola (1967) para el número 4/5 (1999) y Ezequiel Suárez (1967) para el número 6 (2001). Las caravelas de Zarza Guirola protagonizan “Film de estreno” y “Jefa de destacamento” (ambas de 1998). Sus dibujos apuntan a la inquietante y fantasmal temporalidad del Periodo Especial, según la lectura de Hernández Salván, para quien “Film de estreno” alude además a la administración biopolítica del poder que tiene lugar en Cuba en los noventa.<sup>14</sup> Los dibujos del artista están muy ligados a estas circunstancias extremas de la vida nacional. “Jefa de destacamento” torna un grupo de niños “pioneros” en calaveras, y así corroe la imagen luminosa del futuro que los “pioneros” representan en el imaginario revolucionario: la muerte en vida colapsa esta futuridad y provoca un presente expandido, como lo entiende José Quiroga; inerte en su suspensión.<sup>15</sup> Zarza Guirola llena sus dibujos de muertos vivientes homogeneizados, despersonalizados (similares a los toros de Rafael Zarza). Pone en primer plano lo improductivo, lo muerto de los seres y las cosas. La improductividad, lo muerto, lo grotesco, horror y ridículo juntos, aparecerán de diversas maneras en los discursos de *Diáspora(s)*.

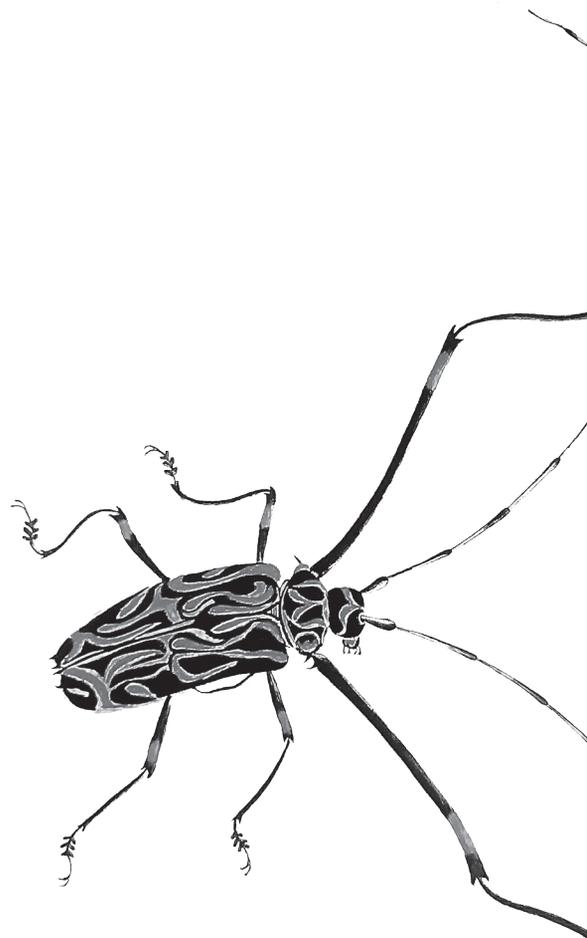
Las obras sin título (2000) de Ezequiel Suárez para el número 6 (2001), así como las de Carlos M. Luis (1932) para el número 7/8 (2002), han desplazado ya del todo la figura humana. En la monocromía blanquinegra de las páginas iniciales y finales de la revista se manifiestan figuras que semejan alienígenas en un paisaje sideral, o tótems de cuencas vacías. También aparecen paisajes que cubren toda la extensión de la página, en un desbordamiento asfíxico: una gran mancha de petróleo en la que tres palabras (“petróleo está aquí”) pugnan por inscribirse, volviéndose casi ilegibles, o unos trazos abstractos propios de un puntillismo digital postimpresionista.

Cómo sobrepasar una pobreza de recursos materiales, cómo ponerla a trabajar para hacer circular todas estas energías producidas y ensambladas

desde el margen: fue el empeño de los miembros de Diáspora(s). Los umbrales de imágenes de cada número prometían lo que en sus interiores se desarrollaría con igual intensidad: la introducción de archivos censurados, el pensamiento sobre el totalitarismo, la puesta en crisis de la representación identitaria y de la centralidad de lo humano, la primacía de lo muerto y de la muerte, y lo ilegible antes que lo transparente.

### Notas

- <sup>1</sup> Ver “Presentación, agradecimientos y retazos situacionales”, Jorge Cabezas, en *Revista Diáspora(s). Edición Facsímil (1997-2002). Literatura cubana*. Ed. Jorge Cabezas. Barcelona: Red ediciones, 2013, p. 14. Todas las citas de textos originalmente publicados en la revista *Diáspora(s)* provienen de esta edición.
- <sup>2</sup> “Diáspora(s): consideraciones intempestivas. Entrevista a C. A. Aguilera y Pedro Marqués de Armas”, Liliane Giraudon, *Revista Diáspora(s)...*, p. 547.
- <sup>3</sup> Datos facilitados por Aguilera, comunicación personal, 3 de mayo de 2016.
- <sup>4</sup> “Entrevista a Pedro Marqués de Armas”, Jorge Cabezas, *Revista Diáspora(s)...*, p. 99.
- <sup>5</sup> “Carlos A. Aguilera: para que las ficciones se cuestionen a sí mismas”, Aníbal Cristobo, *Tsé Tsé* octubre (2003), p. 8.
- <sup>6</sup> “Literatura y totalitarismo (Notas sobre la experiencia Diáspora(s))”, Pedro Marqués, *La Habana Elegante* 33-34 (2006), online.
- <sup>7</sup> Comunicación personal, 11 de mayo de 2013.
- <sup>8</sup> “Carlos A. Aguilera...”, citas de pp. 7; 9.
- <sup>9</sup> *Cuban Palimpsests*, José Quiroga. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, p. 175, traducción mía.
- <sup>10</sup> “Entrevista”, Carmen Paula Bermúdez, *Revista Diáspora(s)...*, p. 87.
- <sup>11</sup> Bruguera no está acreditada como autora de las obras ni del diseño. La artista no aparece por temor, consideraba que la empresa era bastante arriesgada (comunicación personal, 21 de abril de 2016).
- <sup>12</sup> “El campo. Entrevista a Rafael Zarza”, Carlos A. Aguilera y Carmen P. Bermúdez, *Revista Diáspora(s)...*, pp. 269; 274.
- <sup>13</sup> “Luis Cruz Azaceta: la fuga como poética”, Iván de la Nuez, *Encuentro de la cultura cubana* 15 (1999-2000), pp. 158-160; 171.
- <sup>14</sup> *Minima Cuba: Heretical Poetics and Power in Post-Soviet Cuba*, Marta Hernández Salván. Albany: State University of New York Press, 2015, p. 125.
- <sup>15</sup> *Cuban Palimpsests*, pp. 1; 4.



**José Ramón Sánchez**  
(Guantánamo, 1972)

***Hunger strike***

Según sus enemigos, los presos musulmanes  
se declaran en huelga de hambre  
para llamar la atención de la prensa.

Pasar hambre es una condición de la poesía.  
El prisionero es un artista de la libertad.  
Pasar hambre para obtener la libertad

es una condición de la poesía.  
El prisionero es un artista de la libertad  
si pasa hambre para obtener la condición de la poesía.

Pasar hambre para obtener la poesía  
es una condición de la libertad.  
Es una condición de la libertad pasar hambre

por la poesía. La poesía y la libertad  
no curan el hambre pero la utilizan.  
El prisionero es un artista del hambre

que obtiene la libertad (condicional) de la poesía.  
La libertad (condicional) de la poesía  
es también un método de guerra asimétrica.

“Estoy muriendo en vida”.  
“Me atan a la fuerza”.  
“Parece que en Guantánamo

se está volviendo atrás”.  
“No volveré a comer  
hasta que me devuelvan mi dignidad”.

Si te siguen fracasando los poemas  
puedes llevar tu huelga al próximo nivel.  
Vivir es fingir que puedes hacerlo, pero sin saberlo.

## ***They are very close***

O aumentas tu precocidad, o pierdes la vergüenza.  
Una visita cada dos minutos no alcanza para más.

Una paja interrumpida es tan desagradable  
como un espejismo en medio del desierto.

Cualquier día cada tres minutos  
mi muñeca puede crear un espejismo.

Al sapo de los espejismos le voy a regalar  
lo más caliente del desierto.

A la mirada que corta le corresponde  
el fluido imparable de lo satisfecho.

La paja mental no es imposible  
para el que vive en el desierto.

Incluso un *dry boarding* bien administrado  
puede resultar atractivo:

la vida sexual es una potencia  
que se alimenta del extravío.

Infinitas jornadas en el Campo Delta,  
o  
¿cómo ser un hombre completo  
a base de pajas, submarino y rezos?

## ***Dry boarding***

Si uno es capaz de concentrarse al máximo  
(mente en blanco o el pensamiento te robará el oxígeno)  
podrá aguantar bajo el agua dos minutos.

Y aunque un chorro incesante es peor  
que una masa estable de líquido  
de algo le servirá el entrenamiento.

Si uno es capaz de evitar el contexto  
no sufrirá la angustia de asfixiarse:  
se irá a navegar convertido en submarino de sí mismo.

La apnea, al librarnos de lastre,  
se parece a la contemplación,  
y el *dry boarding* (si no te entregas al forcejeo

que te robará el oxígeno)  
un ejercicio espiritual convulsivo.  
El creyente muerto en el submarino es un mártir a lo divino.

## Jamila Medina Ríos (Holguín, 1981)

### Alamar-(Casablanca)-Hershey

Primero el elevado: un par de escaleras saltando sobre los carros. Y (como grullas bicéfalas o agujetas de tejer) decenas de pares de piernas metálicas: el alumbrado público. Foto quemada: el sol y yo, sonrisa estereotipada, sombrero de paño.

Después Habana del Este, pegadita al agua. Y el curial de sus edificios: estampados en tonos desmayados de gris, rosa y azul bandera. Al más alto me llevaste entretenida, haciendo fotos, matando el tiempo. Luego o antes soy yo tratando de entenderme con un perro. Yo deslumbrada, evitando pisar la flora agreste intrasplantable, como matojales nacidos de teja y teja. (*Hojas tan pequeñas como la verdolaga—de la misma consistencia de la verdolaga— crecen en el dienteperro...*) Una salinidad, un sol fosforescente que no se deja trasplantar a casa (cabra que hala pal monte, venao que no coge trillo). Mas, repto y recojo algunas posturas. Esperanzada o solo terca. (*...Hundir la uña en la hoja.*) Sin rabia, por pura sensorialidad o aburrimiento. Fotografiadas de cerca, en los salientes, las hojas relucen como globos de cumpleaños o huevos de insecto al mediodía, pasados a agujón.

A las tres de la tarde: Casablanca. Gente con bultos. Bultos todos. Nosotros también bultos en la pequeña estación. Sin cruzar saludo, sin mirarnos, subir al tren eléctrico. Casi sin posarme en el asiento, asaltar el vagón del maquinista. Eufórica, adelantándome al regaño, toquetearlo todo (pizarras, botones, relojes, palancas, timón). Recibir de oreja a oreja los boletos. Con sus pueblos innúmeros, letra pequeña adivinada. Cumplir por una bagatela el sueño de Hershey: viajar y regresar sin apenas tocar tierra, sin corretear el pueblo modelo. Aprovecho en retratos los diez minutos antes del cruce de trenes: subiéndome/ subida/ de perfil/ y el gesto de estupor de Alexander De Large en *La naranja mecánica*. Abandonando la línea: debió ser el trazado de casas de madera americanas; los parterres-el parque-el monumento a la madre-la iglesia-la tienda-la barbería-la farmacia; el cielorraso de la avenida principal (vestido de agujas de pino). Y era el pitazo del central moliendo la melaza... de los *peters* que fueron caramelos. Chocolate con leche. Nada queda en el aire. Como si hubiera pasado una caterva de chiquillos golosos... Dientecitos de rata. C-a-r-comiendo a-r-uña-n-do d-e-r-r-u-yendo.

Ya llega el tren/ se va el tren, se va el tren. Chispas entre carril y rueda. Cuando volvemos a La Vana, también chispas punzantes como areolas. Cruzándose/ los cables/ avivan un bonsái de tormenta. La mano izquierda en la llovizna, pies sin zapatos, viento en popa, me estiro hasta rozar el asiento de enfrente: sin querer ver la guata que se le sale por las grietas, apenas permitiéndote masajearme las plantas. (Esa tarde/ todo/ fue/ forraje y maloja en tiempo muerto. Meses o años después, recorto

las fotos concienzudamente, bajo el influjo de artes/ de mezquina/ jardinera. Como si tú y la guata no hubieran sido también matojales nacidos sobre mi techo de vidrio. Con el dedo y mi saliva hago un borrón. Debajo/ del borrón/ hay un roto.)

## **Gwen Rann (En el año de la recolección de la flor de la sal)**

Un sabor que no puede ser *umami* (como la salsa de soya, como el caldo del alga kombu, como tomates rojos), y que no es dulce ni ácido ni amargo... ni agrio ni verde ni maduro. Un regusto prolongado que se pega en pómulos y palmas, cuando se mira hacia el mar, sentada sobre el muro.

Infierno, país blanco, catedral. Como medio de cultivo inhábil las salinas compiten con los desiertos, con las azufreras volcánicas, con las uñas nacidas sobre hongo.

Para hallar salinas en la isla de corcho (inundación, evaporación, saturación, cosecha, descanso porque lo dice Dios) tendría que dar rueda hasta Matanzas, tendría que dar rueda hasta Guantánamo. ¿Serían ígneas/ marítimas/ solares?

Sal de mar/ sal de cebolla/ sal ahumada/ sal negra/ sal Mortón del río Blackwater/ sal de escamas de Maldon/ sal de hierro mordiente. Sal de Guérande no lavada, gris claro por la arcilla que tapiza el fondo de las eras. Sal hawaiana volcánica, usada en los rituales de la purificación de las canoas. Sal del Himalaya, rosada... Sales criadas en granjas. Y aquella sal de París antes del hielo, traído en convoyes por Tellier. Cuando se pagaba en salario a los romanos, para guardar la carne en salazón.

Abrigar en salmuera, marinar el pescado o resecarlo al sol. Ni escabeche (sumergido en vinagre) ni cebiche (en zumo de limón) ni adobo (con pimentón al gusto).

Cuando me subo en tu azotea a resoplar y ver flotar burbujas (cristales de sal gorda de tamaño mediano), cuando remiro la ciudad en tornasol, pienso en las niñas del carnicero de la esquina, crecidas entre la mosca y la sangraza.

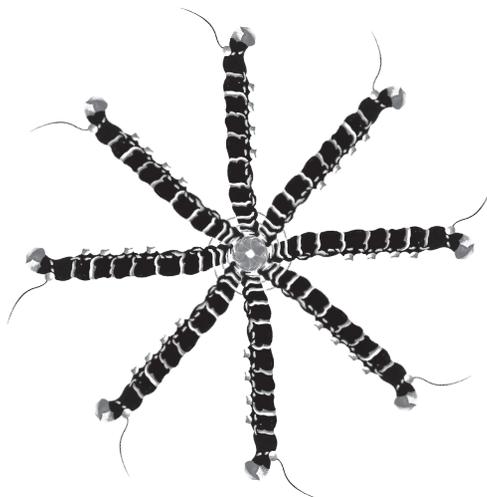
Como no tengo libros de recetas de cocina (ni *le ménagier*, ni *le viandier*, ni el libro de los desaguisados de la mismísima Nitzá Villapol), pongo tus vísceras a merced de la flor de la sal. Bajo las minas (subterránea) la carne alcanza una ternura inmejorable, como la suavidad de ciertas telas de colores brillantes, fijados con sal y con vinagre en el primer lavado, tras la primera puesta.

Después del frenesí, las comeré a cubierto de la mansión lunar, como verduras cocidas al vapor. Descansada, sin falsos ni ocultos bríos, sin pálpitos ni golpes de pecho debajo de la mesa. Ni cuchara, ni concha, ni conejo, ni gato, ni *pussy*, ni *muschi*, ni *yoní*, ni mortaja intervendrán en que tome mi comida, como mis dioses mandan, entrecruzando cuchillo y tenedor.

Maestra de las guarniciones, voy a estampar la flor de la sal sobre un vasto paisaje que apenas si conozco. El basural donde nuestras sobras, nuestros restos: carne, verduras y pe(s)cado, pa(ra)ís(o) y azufre se confunden: mecidos por molinos de marea/ molinos de rodezno/ molinos de regolfo, hundiéndose en las trampas petrolíferas que juegan lanzándonos y trayéndonos del fondo, para dejarnos suavemente adormecidos, como redcillas de espuma/ en terrazas de fango/ y lodo.

Les hablo de una capa finísima que flota en la superficie del agua. Les hablo de una cosecha antigua y delicada, ayudada por pértigas de malla. Y de una sal muy blanca que se agarra al junco cuando los *marnotos* y los *paludiers* desgranar junto al mar las palabras secretas. Les digo que hay años en que el tiempo seco se resiste, cuando la hierba y la tierra de las marismas no ven florar el borde del estuario: una época que no deja que avance la colecta. Les digo que no siempre las grandes mareas de primavera inundan lo que se tiene que inundar ni arrastran lo que se tiene que arrastrar hasta el centro cálido del cauce de mi río. Y les digo que en el fondo de mis tierras hay también salinas boscosas (alcázares subcutáneos, podados sin interrupción, a más de 300 metros de profundidad, a lo largo de 300 kilómetros) donde me sumerjo entonces, para producir mi sal de mesa.

Esos años, cuando recuesto mi cuerpo (tu cuerpo), rebanándolo en sordina para que quepa en la camilla, presa en las fiebres de las mieles del amor; ahogando el verde *umami* a fuerza de mantel (como de regreso a la época en que la yema de la nieve aún no ha roto)... el blanco me estremece y me aquieta. Y logro olvidar unos segundos que el deshielo no trajo la deseada flor: la que espero apretada contra el muro, enrojecidos los pómulos, sorbiéndome las palmas, soñando con llegar a las salinas en el penúltimo día de la evaporación.



**Ángel Pérez**  
(San Germán, 1991)

## ***Head injury.* Cómo y por qué leer a Legna Rodríguez Iglesias**

La literatura de Legna Rodríguez es un fallo en el sistema. Una forma de acción política en tanto expresión de una subjetividad subversiva del lenguaje. Una materia viva que acumula rupturas y discontinuidades respecto a los modelos hasta hace poco aceptados como paradigmas del “hombre nuevo”. Ese extraño placer del texto experimentado por quienes la leen, está vinculado a una necesidad de ver representados aquellos planos de su existencia que la moral social ha preferido mantener en el ámbito de lo privado.

A partir de 1959, en Cuba se planificó un modelo de vida que clonaba el espíritu emancipador del proyecto moderno. La Revolución ha sido, desde entonces, una metonimia perfecta de ese ánimo teleológico de progreso prometido por la modernidad histórica: una aspiración a transformar la vida que pretendía y certificaba un estadio de bienestar y plenitud que desbordaba los contornos de lo económico, hasta alcanzar terrenos de peligrosa comprensión como la religión o el sexo. Se anhelaba un equilibrio en todos los estamentos de la existencia civil de los hombres, lo cual derivó en su contrario. Por tal camino, empezó a desligarse la realidad de la ideología. Las diferencias dejaron de ser un ejemplo de diversidad y pasaron a la psicología ciudadana como un problema en esa necesidad de nivelar a un mismo patrón “ético” el comportamiento y la conducta humana.

De ahí resultó la utopía del “hombre nuevo”, que continúa ahora bajo otras retóricas, acoplada a los códigos de la época contemporánea, como hace

toda tradición en su afán desesperado por sobrevivir. Preñado hasta los tuétanos de “un mundo mejor es posible”, ese ensayo horizontal del sujeto trató de obturar los tenidos equívocamente por anti-valores. Entre tanto, una buena porción de la literatura se distanció de ese plano oficial del discurso y se ocupó de argumentar las zonas oscuras. Desde el poder se tramaron esfuerzos por alienar el arte de sus ontológicos propósitos —en especial durante el arco que va de 1968 a 1981—, pero hubo intentos por romper con las apariencias que la efervescencia épica forzaba como criterio estético exclusivo.

Por raro que parezca en una época que practica la obscenidad de los *mass media: una pornografía de la información y la comunicación* que barre con cualquier juicio de valor, intento de sistematización del pensamiento o actitud crítica —a través de una *simulación* de la libertad social que no hace más que coaccionar la razón—, estos reparos de la conciencia, asentados como imagen ejemplar del hombre y la mujer, perviven en las mentalidades de una zona bastante extendida del pueblo cubano. Cuando teóricos e investigadores proclaman la relatividad de las normativas morales —en un tiempo en que la tecnología revierte la importancia de todo legado histórico—, todavía la isla vive la falsa grandeza de un ideal.

Legna es hoy un ejemplo del desorden que experimenta ese discurso insular. Su escritura se erige como un desafío a cualquier intento que limite al ser a una conducta modélica, estática, a una ética cerrada, a una identidad excluyente; a un paradigma, por razonado y resuelto, imposible.

Entre quienes consolidaron una poética durante las tres décadas que prosiguieron al triunfo y quienes lo están haciendo en este momento, la diferencia es notable. Aquellos, en sus mejores casos, testimoniaron los conflictos suscitados por la coyuntura social y las circunstancias que envolvían su cotidianidad, desde un realismo expuesto como su logro más significativo; proyectaron sus argumentos mirando a lo social para describir la vida de un grupo de individuos “laterales” que sufrían y se degradaban éticamente a causa de las particularidades del contexto nacional.

En el escenario actual, la trama que proyectan los autores más inquietantes, huye del “sabor cubano” y la retórica diverge, en directo, con la propia palabra oficial, al enunciarse desde una postura cívica que cuestiona el proyecto mismo de identidad propuesto por la Revolución. Evitan cualquier regla asociada a las determinantes del oficio de los tenidos por escritores “clásicos”, siempre que el *ethos* revolucionario conformó un sistema con sus patrones, modelos a imitar, reglas de proceder y materias de trabajo —independiente a la ideología de cada autor, quien ignora por lo general que es partícipe del mismo—, y ensayan un discurso de oposición a los arquetipos subconscientes de la cultura.

¿Cómo hace la autora de *No sabe/no contesta*? Desnuda el contrario de aquellos valores suscritos como definitorios y activa la promiscuidad sediciosa proclamada por las televisoras y el mundo del espectáculo, que luce en sus textos como la materialización de un deseo de libertad, como la exploración de una identidad que se sabe amenazada por la mecánica de una empresa “cultural” que satisface las necesidades de todos para reprimir el alcance de sus individualidades. Desborda los límites de lo permisible para mostrar aristas de lo subjetivo consideradas un atentado contra por la “personalidad”; explora huellas fraccionadas por la presión desestabilizadora de la norma social, advierte una dimensión de la imaginación censurada por el espacio público y apunta hacia la erección de una realidad ahistórica en la que anula el orden social establecido.

Legna abraza un campo tenso de negociaciones en torno a la autodefinición del sujeto, enmarcando dos dimensiones de difícil interiorización: la mente y el cuerpo. Ha conseguido trascender su identidad sociopolítica y/o cultural para explorarla en los predios de una eticidad que, durante años, no ha conocido del diálogo sincero con la alteridad. Su imaginario se estructura como un agudo registro de las disposiciones de su psicología, a través de las aptitudes y capacidades del cuerpo. Apela a una espontánea obscenidad que burla convenciones y arquetipos; diseña virtudes cívicas y sicosexuales en un forcejeo con los límites de lo permisible por el lector, quien está penetrado por montajes manipuladores de la cultura. Quizás la virtud más notable de *No sabe/no contesta*, publicado por la Colección G de la editorial Cajachina (2005), se encuentre en la elocuencia con que toma distancia de la Historia presente y mira la realidad desde el prisma de lo individual, para advertir las fisuras de su época y a partir de ahí, edificar una estética con el lenguaje.

Esta escritura, que tiene mucho de *performance*, se manifiesta como un discurso desconfiado con el orden del mundo que la genera e intenta proyectarse contra él. Veamos un cuento, viñeta o poema narrado en prosa, donde destaca esa vocación incesante de ruptura: su particular rebeldía y su cinismo a la hora de enfocar la comunicación de ideas. Una capacidad para apresar un mundo de sentidos. Y sobre todo, su lucidez conflictiva para manejar la “conciencia de recepción” del lector:

Esta es la historia de un niño que no sabía decir papá. Un niño chiclano, que significa: hombre de un solo huevo. Su padre, chiclano también, se subvaloraba por esta simple razón. El niño creció y aprendió a decir papá, pero como no se había acostumbrado a esta palabra, prefería decirle asere, que significa socio o amigo. Subvalorado también el niño por el problema del huevo único, ni padre ni hijo se acostaban con mujeres. Mientras tanto, los dos huevos se inflamaban y dolían, sin poder vaciarse. En últi-

ma instancia decidieron ayudarse mutuamente con las manos, y luego con las bocas y, posteriormente, con manos y bocas. Fue muy bueno porque ambos huevos se desinflaron enseguida. Ni padre ni hijo volvieron a sentir necesidad de mujer.

(“Papá”, p. 47)

Si algo destaca en su trabajo, es la manera en que la alteridad —en cualquiera de sus manifestaciones: sexual, generacional, económica, étnica, de género— va ganando terreno sin participar de fórmulas militantes ni modas teóricas de ningún tipo. La insistencia en la relación entre psiquis y cuerpo responde al desenfado con que va construyendo una imagen de los desenfrenos, vicios o perversiones que acompañan a la imaginación. En el plano del discurso se percibe una acentuada manipulación de la plasticidad del lenguaje que apuesta por las facultades alusivas de las palabras como exponentes de un modo regulado de significar. Estas elaboraciones en el enunciado, llenas de fallos, esquizoides, de un carácter erótico bien marcado, perfilan una condición otra de la lectura. Interrumpida por ruidos morales en todas partes, esta escritura es un sistema orgánico donde el desenfado carnal, la agresividad comunicativa y la conducta lateral, la recurrencia a pasajes abyectos, el regodeo intencionado en lo obsceno y la recurrencia a lo escatológico, apuntan hacia otra ética de la lectura en el cubano.

Una de las ganancias de la lógica contemporánea es la identificación, cada vez más dinámica, entre las personalidades múltiples que asisten por naturaleza al sujeto, y la expresión literaria, devenida espacio de libertad, transgresión y articulación para las distintas voces. El registro de estos comportamientos sociales, relegados a circunstancias hostiles, cobran un referente frontal en quien, antes de estrechar la decadencia, habla del carácter y la índole del espíritu:

En materia de tatuajes, hay que estar a la altura del conflicto.

No se puede tomar ron, ni cerveza, después de hacerse un tatuaje.

Tampoco se puede, tú sabes.

Eso mismo.

Para un tatuaje acabado de hacer lo mejor es agua y jabón.

Si no queda más remedio, gentamicina o cualquier antibiótico.

Yo me echo heparina sódica si consigo la receta, porque en las farmacias no te venden nada si no es con receta.

Yo tengo una amiga en una farmacia que estuvo presa conmigo.

Ella me resuelve a veces.

Y yo no abuso porque si no, el problema se lo busca ella.

Y ella es cobarde.

No es como yo.

A mí me parece que esa mujer no tiene ningún tatuaje hecho.

(...)

¿No vas a preguntarme qué es Cuba para mí?

Mira.

El mapa de Cuba me lo tatué en 1999.

Jovencita.

Con el mismo tipo que te conté, el de los guantes.

Que es bruto, pero me gusta.

Y nada de líneas.

No.

Relleno.

En las costillas, donde más duele.

Macho, la patria es la patria.

(“29 tatuajes”, pp. 132 y 137)

El trasfondo de este tipo de relato, los contornos que advierte el discurso, involucran una complejización de las elecciones y expectativas morales y cívicas del sujeto. La reflexión a la que se adscribe trasciende los marcos de lo textual e involucra nociones de la realidad sociocultural con las que dialoga de forma inevitable. El texto antes citado, comienza con dos oraciones en las cuales se cifra

todo el alcance de la narración, dice: “Un hombre ve a otro hombre con tatuajes y se pregunta si este hombre estuvo preso. / La gente se hace preguntas que puede responderse y la respuesta combina con sus creencias”. (p. 127)

Aquí están ausentes las grandilocuentes descripciones de espacios y hechos, las ampulosas inmersiones psicológicas en el alma de los personajes, la indagación entre estos y sus entornos inmediatos —cuando menos en la organización de la trama—, porque la propuesta es la materialización rápida de una anécdota que puede por sí misma estremecer los sentidos, y comprender un amplio dominio de ideas. El lenguaje es empleado a partir de ciertas convenciones que permiten barrer con el rigor del tema de un modo frío a veces, explícito, pero que desautomatiza esquemas y cartografías mentales.

Si bien Legna representa por medio de una acentuación de la parodia y otros artificios generalizados como propios del posmodernismo; si bien procede con una fragmentación narrativa y hasta la anti-narración (borrando los límites entre poesía y prosa, cuento y ensayo); si bien sus referentes textuales sobrepasan el universo de lo literario; si bien destaca en ella, determina más, el discurso autorral que la tematización, está lejos de encontrar fin en el estilo sugestivo y epatante que la caracteriza. Su vínculo con la realidad reviste —y ahí es donde encuentra su logro estético más significativo— connotaciones ligadas al plasma de lo político: proyectado como expresión de una conflictividad con los patrones sociales que no teme hacer frente al ego y al mito del ser insular; como representación de los intereses de subjetividades que demandan una participación abierta en la esfera pública.

*No sabe/no contesta* es un ajuste de cuentas con su tiempo. No se adapta a las apariencias del sujeto histórico pretendido por su contemporaneidad, y se obsesiona con romper los cánones para poner a prueba una escritura liminal, rebelde contra el carácter cerrado de una ética en plena defunción. En el texto, la voz que se pronuncia derriba los valores que la modelan y propone

una experiencia que mira hacia una conciencia dispuesta a lucir el orgullo de su condición otra. Teatraliza diversas zonas de la vida para erigir una verdad que el cinismo de la cultura occidental, aun cuando la pone en función de la estructura del mercado de masa, prefiere mantener oculta: apetitos y anhelos inconfesables, relaciones sexuales, instintos reprimidos y pulsiones de la imaginación, etc.

Toda la desfachatez estética que caracteriza el libro, prueba a abofetear el pudor hipócrita del tabú:

Esta es la historia de un samurái heterosexual que empezó a sentirse atraído por otro samurái heterosexual. En la aldea donde vivían, los samuráis eran considerados héroes. Antes de que el samurái se diera cuenta, ya tenía una condecoración metálica en el pecho por su honor, valor, y vigor. La terminación or denotaba masculinidad. Cuando el samurái heterosexual se enteró de que tenía un enamorado secreto, lo asesinó con su propio sable y luego se hizo un harakiri espectacular. En nuestros días, un grupo de teatro kabuki representó este hecho real con tanta fidelidad que el actor que representaba al samurái enamorado empezó a sentirse atraído por el actor que representaba al samurái heterosexual. La escena de la muerte fue transmitida por la televisión nacional japonesa, después del entierro de los dos actores.

(“Samurái”, p. 17)

Alguna vez leí que el único valor de la pornografía es hacernos evidente que el sexo, en esencia, es una *performance*. Precisamente, ese vacío que acompaña a la acrobacia sexual en la pornografía, ese carácter de espectáculo, determina el uso de “las diferencias” por el poder. Si miramos las culturas de masas, comprobaremos que la alteridad ha devenido una estética no más, estilos experimentables sin ninguna otra consecuencia que la apoteosis monetaria y orgásmica de la sociedad. Los modelos sexuales, morales, de conducta, son

una imagen intercambiable, una moda sin otra implicación que no sea estética. Legna denuncia esa impostura del orden civilizado al exorcizar —sin respeto alguno por el conservadurismo moral—, los fetiches que se esconden tras los rituales efec-tistas que perfilan las “costumbres”, para resaltar las extraordinarias sensibilidades que habitan en los comportamientos humanos diferentes.

¿Dónde están las corrupciones e inmoralidades? En su capacidad para nombrar las cosas tal cual, de donde emergen los componentes que soportan la estética de su escritura. El nombrar es un mecanismo para indagar territorios contradictorios pero fértiles: no hay para ella ningún problema en socializar los placeres íntimos, en disfrutar el regodeo y la morbosidad del sexo, porque sabe que ahí también se haya un componente que nos distingue. Demasiado inquietante, su pensamiento puede interpretarse al interior de las coordenadas que he venido señalando: primero, porque detrás de su violencia verbal se escuda un lirismo emocional no perceptible del todo, pero definitivo en el alcance último del significado; segundo, su vulgaridad encierra un revés al teatro de contradicciones, traumas y prejuicios con los que vivimos, y además, implica una profunda psicología. Existe en estas maniobras literarias una ironía que acusa la hipocresía, la falsedad y la mascarada social, a razón de que la realidad vive de la impostura, en una compleja red en la que el hombre pierde la verdadera dimensión de su ser. Estamos ante una escritura iconoclasta, que siente pena por tantas represiones y mentiras.

¿Qué se pretende con estos materiales, donde el lenguaje, al enunciar una política de la escritura y, de igual forma, una política de la identidad del sujeto, juega con el juicio y la sensatez de los lectores? Abrir una brecha interpretativa en torno a la extensión de los contornos que nos caracterizan. Pasar de las apariencias, y exhibir una sensibilidad en busca de un equilibrio posible para su existencia. Dar cuenta, al tensar un extrañamiento

en la lectura, de esas superficies pertenecientes a los sistemas políticos: que las sociedades son hoy enormes laboratorios en los que se producen las normas de proceder y se cifran los valores de toda identidad. La relación entre el cuerpo y la mente, el ser y la moral, posesiones de atrocidades excesivas, son el enclave donde Legna, desde una marcada autoreferencialidad, libra estas operaciones ideológicas.

Es mo sor  
Josef Guoam  
B

1. Máquina compuesta de  
dos grandes ruedas  
engranadas que



mediante cangilones  
sube el agua de los  
pozos y acequias.

2. Pozo de forma  
comúnmente  
ovalada

del cual se saca  
agua con la  
máquina.



3. Artilugio de feria  
consistente en una  
gran rueda

con asientos que  
se desplazan  
verticalmente.



ISSN 2077-8422