

La Patria Albina

Exilio, escritura y conversación
en Lorenzo García Vega

Carlos A. Aguilera (ed.)

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Francisco Morán
Adriana Churampi	Tania Pérez Cano
Stephanie Decante	Waldo Pérez Cino
Gabriel Giorgi	José Ramón Ruisánchez
Gustavo Guerrero	Nanne Timmer

© los autores, 2016

© de esta edición: Almenara, 2016

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

ISBN 978-94-92260-06-2

Imagen de cubierta: © Arturo Rodríguez, 2016 [foto cortesía de Pedro Portal]

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

UN LUGAR LLEVADERO

Marcelo Cohen

En *El oficio de perder*, una autobiografía descoyuntada, Lorenzo García Vega dice que *Vilis* es su ciudad experimental de los sueños. Desde dentro, el libro se define en relación con un género japonés de prosa llamado *zuihitsu*: «Colección de fragmentos: anécdotas, anotaciones, observación de cosas curiosas, descripción de sentimientos y cosas por el estilo, todo ello sólo, por casualidad con relación entre sí». Para el lector, *Vilis* parece un recinto agrietado por la presión de cien heterodoxias: alquimia, gnosis, Lautréamont, patafísica, conceptualismo, análisis kleiniano, Burroughs, Macedonio, Lispector y más.

En principio *Vilis* no se parece a nada. Hasta que de pronto uno se encuentra recordando esas historias de misterio de otro tiempo –*Fantomas*, pongamos– y el efecto simultáneo de evasión e incredulidad de una literatura de engranajes abiertos y realización minuciosa, de inverosímiles no imposibles. Claro, ¿por qué no una literatura sin moral, sin rédito psicológico, metafísico ni histórico, sin calorías para el pensamiento ni colirio para la mirada, sin siquiera música, más reacia al museo y al peso atrofiante del significado? A fin de cuentas, despojar a la literatura de atributos fue el programa de muchos de los escritores que más admiramos. Es el programa de García Vega. ¿Pero entonces cuál es la diferencia con *Fantomas* o las novelitas de Agatha Christie? Bueno, tal vez la literatura empieza cuando se reconoce cuán difícil es escribir suprimiendo las intenciones, la huella de las tradiciones, todo lo que carga las frases de contenidos personales, de expresión y de la ilusión de elegir. Al menos para García Vega, la literatura empieza con la necesidad de abrir un espacio en donde «el que escribe no pare de desaparecer». Una

vía para conseguirlo, la vía de la ausencia de soporte cuyos patronos son Roussel y Lewis Carroll, es ceñirse al rigor mecánico de un juego plano. Otra, opuesta, es aceptar fervorosamente reglas inmarcesibles y siempre actualizables del arte literario, a lo Nabokov. García Vega, por su parte, toma el almacén de las vivencias y la memoria de lo leído como «una vieja baraja manoseada». Juega a un solitario de reglas íntimas y a lo que va ensamblando con las sucesivas tiradas lo llama *Laberinto*. En el Laberinto el escritor viejo podría vivir al fin libre de la memoria; levantarlo es una tarea crepuscular, determinante, ardiente. El Laberinto debería advenir ahí donde ha sido el escritor, con su persona, su Cuba, su recua de exilio, su inconsciente y su impedimenta cultural.

Habiéndose administrado con alevosía el remedio de escribir dos novelas, varios libros de poemas, una autobiografía (*El oficio de perder*) y una exaltada discusión con la Cuba familiar y artística de mediados del siglo xx (*Los años de Orígenes*), García Vega descubrió que pese a las picardías y las fintas, pese a su escritura «destartalada», las frases inmovilizaban los recuerdos, y junto con ellos las imágenes del presente, en objetos manipulables y pétreos. Pero de la petrificación de lo vivido se salvaban los sueños, bien que a gatas, y entre los sueños, los recuerdos todavía sueltos y algunas visiones del presente, entre los colores y los olores de esas cosas diferentes, había roce e intercambio de reflejos, sinestesias, un huidizo reverbero, una nueva agilidad que llegaba incluso a ablandar los pedruscos. Libros como *Vilis* sólo surgirían de la atención a ese fenómeno. *Vilis* es una ciudad-texto alzada con los vahos de todo lo que García Vega describe como «todo lo en mí acumulado inútilmente». No hay nada parecido a *Vilis*, cierto; y saber que hace más de medio siglo García Vega fue protegido de Lezama Lima y compañero de los barroquistas tropicales de la revista *Orígenes* –Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García Marruz– ayuda a aumentar el asombro. Aparente suite de prosas poéticas estilizadas o bastas, jirones de escritura automática, especie de fotogramas y citas surtidas, *Vilis* es a la vez tela cubista y resultado de selección y extracto de hallazgos. De los inconsecuentes habitantes, el más citado es un *Constructor de Cajitas*. Las cajitas del hombre, como los párrafos del libro, acogen elementos de sustancia y procedencia diversas. No sabemos si lo acomodado en

las cajitas-párrafo del libro cifra experiencias del autor o sólo está para señalar la violencia que hacemos a las cosas dándoles contenidos, para ampararlas del estereotipo. Los resultados, por supuesto, recuerdan a las deliciosas cajitas hermético-teatrales de los surrealistas, pero mucho más a las inefables cajitas que montaba Joseph Cornell con piezas recogidas en la calle. «Algunas veces, Tom Mix se tira desde el balcón del Hotel y cae, como si nada, sobre su caballo». No hay por qué negar que *Vilis* es un collage. Muy reñido con la alegoría, sin embargo; se advierte que el autor no pretende transmitir y acaso no sabe qué representa cada elemento –como si sólo importase el color, la textura, el peso o la función real– y mucho menos el conjunto. *Vilis* es uno de los momentos en que la literatura parece pasar de la línea al volumen, de la sucesión a la simultaneidad, anular el tiempo en espacio.

García Vega es un exiliado radical. A Cuba la llama «la Atlántida». A la zona de Miami adonde fue a parar después de varias peripecias, donde vive lejos incluso del Exilio y hasta hace poco trabajó de changador en un supermercado, «Playa Albina». Tiene ochenta y un años, diabetes y tres *by-passes*. Para domar los síntomas de sus males camina y camina por la Playa Albina, y anota lo que ve –el carrito de un heladero nicaragüense, gestos y cuadros de un amigo pintor, comentarios sobre telenovelas, una pared, sucesos de su vientre en el retrete–, lo que sueña –políticos cubanos de los cuarenta vestidos de dril blanco, su madre, frascos y publicidades en vidrieras de farmacias– y lo que leen él y su turba de heterónimos. Parece que hubiera superado cualquier discontinuidad entre mirar, recordar, soñar, delirar, leer y escribir. Nació en Jagüey Grande («yo procedo de una tierra colorada, fea y pobre»), vio revueltas contra la dictadura de Machado y obsecuencias disimuladas, la república, Batista; en reveladoras tardes de cine se resarcía del plomo de los jesuitas; se graduó en derecho y filosofía, conoció la Habana de las luminarias nocturnas, ganó el Premio Nacional de Literatura, escribió en la Habana del hermetismo origenista, después, durante el trabajo voluntario socialista, pasó de la expectativa a la rabia, se exilió y siguió escribiendo en Madrid, en Nueva York, en Caracas. Toma la compulsión a experimentar como un destino: su «oficio de perder». Cita y copia sin reparos a maestros, contemporáneos y sucesores, los enlaza, los transfi-

gura y los celebra. Son modos de descargarse del «garabato ortopédico del pasado».

Algo que importa de la poesía es cómo responde a las circunstancias cambiantes y a la zona local de cada mente, a esa intersección de muchas cosas diferentes para cada poeta y en cada momento según el poeta se mueve por el tiempo. El modo de innovar de un poeta es su modo de responder a las contingencias. En realidad la poesía es inmune al exilio. Es una actitud de sintonía con el mundo, de afinación, y el deseo de mantenerla viva. Atención ecuánime a los detalles, solución de problemas imprevistos, aprecio del tono emotivo y la textura intelectual de todo lo que se aglomera en un momento, percepción desinteresada e inmediata, memoria involuntaria, asociación más o menos libre. García Vega comprendió que, para escribir de acuerdo con la discontinuidad de su experiencia, bien podía tomar los elementos más insistentes en cada momento, agregarlos en un lugar y dejar que se comunicaran desarrollando leyes propias, corredores, un proyecto de laberinto.

En el prólogo a *Los años de Orígenes* cuenta cómo una diáfana mañana de Madrid, en el otoño de un año que no precisa, el descubrimiento del zen en un libro del psicólogo Hubert Benoit, unido a un deseo repentino de fundirse con el aire, los bancos y los transeúntes –de entrar en el aire como quien entra en un espejo y queda atrapado, de convertirse en el aire y el paisaje hasta llevarlos «como se llevan los propios huesos, la sangre»– le pusieron en entredicho el plan de contar su vida en Cuba. Si narrar era una vocación de dar testimonio, mal podía hacerlo el que aspiraba a vivir más allá de sí mismo. «¿Puede ser testigo quien deja de ver lo que separa al sujeto del objeto?». García Vega no quería desintegrarse; se preguntó si no podría entrar en el paisaje por un sistema, por una *estereotipia sana*. Pero el zen era una experiencia que pugnaba por no ser experiencia, un deslizarse por «el recoveco que el espacio de una noche deja», pero sin poder agarrar nada. El dilema iba a reaparecer más tarde bajo la luz dura del invierno de Nueva York. No sólo era asunto de evitar el juicio o la interpretación, esas formas de «agarrar» la experiencia. Mucha historia había pasado por él, «atravesándolo». Muchos

hechos se irisaban, se juntaban o descomponían cuando miraba sus últimos años, y ahora tenía enfrente una ventana –«muy a lo Hopper, muy a lo New York»– y una fuente con nieve, árboles secos, alguien que arrancaba un coche, y además llevaba en él la huella de un sueño de la víspera en que había acariciado a una mujer desnuda en la cocina de una casa semidestruida. Se resistía a identificarse con todo eso junto. Lo que quería era decir ciertos hechos que le importaban «como el que refiere sus varias investigaciones estáticas»: superponiendo un punto a otro diferente, un personaje a otro, una situación a otra. Decir las cosas separadas, en yuxtaposición. Hacer del relato un mural. «El narrador puede atraer a su relato esa muda e indefinida multitud de aspectos: la circunstancia sonará sordamente, el espacio se dibujará como un collage. Será como llevar un centro fotográfico a diferentes relieves. Trazar una voz, referir una anécdota, seguir por un instante un trazo de nieve en la acera, como quien vive dentro de una heterogénea estructura plástica.»

Sólo que «la indefinida multitud de aspectos» de una escena turbaba la transparencia testimonial. Y, cuando sus libros viraron resueltamente a lo plástico, la escritura empezó a cobrar un aspecto críptico –descifrible a lo sumo para el que contara con claves expuestas en los libros largos– y García Vega se preocupó. Desde entonces viene temiendo hacer «una literatura autista». Pero hay un poco de coquetería en ese temor. Hubert Benoit, el psicólogo zen, predicaba un lenguaje *noconvergente*: «En el lenguaje usual, hablo, quiero la palabra y *oigo* la palabra que *yo* digo. En el lenguaje no-convergente, me mantengo quieto y *escucho* la palabra que me es dicha». García Vega se tomó el ejercicio a pecho, aunque sin ceremonia. Hizo que la familia y la época del legendario movimiento Orígenes *dijeran*. Se expurgó de «lo cubano» en una memoria, como después iba a aligerarse de sí mismo en una autobiografía. Logró que su padre y su madre, el folletín fogoso y mojigato de la burguesía cubana, la retórica martiana, la hermética paliativa de los origenistas, las ambivalencias del maestro Lezama y los desvelos, calvarios y entusiasmos o decepciones de su generación bajo el castrismo «dejaran de hacer el coco». La prosa rezongona y campechana, iterativa, no-convergente de esa especie de narración lo adiestró en «enlazar lo que parece más desunido» y en presentar las cosas «sin

tratar de darles mayor o menor significación que la que tienen por su propia vida o su propia muerte».

Ese iba a ser el juego en adelante para el apátrida albino: hacerse un lugar que fuera «el anticipo de la nada». No un instrumento para apoderarse de la experiencia, sino una contramemoria, un objeto, había dicho Jasper Johns, «para la desaparición de los objetos». Un lugar donde las voces interiores se extenuaran de repetir siempre lo mismo. Un amparo para la anomia, reemplazable, sin bienes; más que portátil, un lugar llevadero. Un lugar como el pensamiento: flujo, agitación íntima, desordenada, casi prelingüística, difícil de manejar, irrefrenable, sin paraqué. Pero si el pensamiento es un derroche de energía, hay un lenguaje que se encarga de hacerlo comprensible y práctico. Lo encauza, lo inmoviliza, lo trocea y lo da a entender por partes. Lo encapsula. Por suerte hay cuantos de energía loca que se escapan; quedan a la deriva. García Vega piensa que el arte debe encontrar, en las partes del pensamiento que el lenguaje ha separado y endurece, la energía cinética anterior al lenguaje. Es un juego. Frente al invencible desorden del pensamiento, dice García Vega, no vale ninguna contemplación activa. No hay nada que hacer. Nada de Dios ni demiurgia poética. «Soy sólo un jugador», dice. O un Burroughs, «una máquina de registrar ciertas áreas del proceso psíquico».

Cada cajita recibe un grupo de vivencias y percepciones. Entradas del diario de un Constructor de Cajitas forman parte de la galería arbitraria y la ciudad orgánica que son las ochenta páginas de *Vilis*, depuración extrema de un mundo personal pletórico. El método es el mismo para cada fragmento-cajita que para el libro entero pero, como los elementos de cada cajita son diferentes, *Vilis* no tiene ni siquiera la armonía de un fractal. Aun así se puede entrar por cualquier lado. Para orientar se mencionan ciertas instituciones como el Cabaret Las Rosas, la calle Rivadavia, el supermercado Públis, la Biblioteca Nacional, el cine Rialto y el Neuropsiquiátrico. La selección de personajes es nutrida y entre la multitud de comparsas, impostores y dobles de gente real es fácil distinguir a los heterónimos de García Vega (el psicótico Artemio López, un jesuita onirólogo, el surrealista Antón Pereira). Cantidad de citas, de Petrarca a Warhol, de Robbe-Grillet al bolearista Chucho Navarro, se ofrecen como comentarios. Un fragmento-cajita puede contener todo

un bolero, noticias de costumbres, un chorro de recuerdos de un funcionario que asiste a un funeral. Otro, el sueño de una cabaretera o de un loco sojuzgado por una madre rencorosa. Al Constructor de Cajitas lo atribulan problemas como la reducción del olor de un pasillo recién barrido a una melodía de jazz, o el montaje de los objetos de una cajita de modo que, despertándonos la atención, «toque las máscaras con que nos disfrazamos». Una de las funciones de una cajita es disparar la memoria achatada al mundo poliédrico y arrasador de las correspondencias. Construir cajitas es «como trabajar con un material que puede hacer daño»; y se hace sin técnica probada de planteo y resolución, sin defensas ni miedo al ridículo. Una cajita puede ser así:

Hay una inundación. Botes, bomberos, el carajo. Todas las Brigadas de salvación acuden al lugar. Habla un hombre gordo, ojos saltones, con pullover de un sepia desleído. El gordo tenía..., o el gordo se proponía... Pero no se puede decir más, pues en Vilis las cosas se olvidan en seguida. Es lástima.

O así:

Esa noche, Artemio López agotó al psiquiatra hablándole de la madre de Domingo Faustino Sarmiento. «Las madres no mueren», terminó diciendo.

¿Cómo se lee esto? Fluidez, rotación, imágenes que colisionan o se acoplan, plaga de vínculos ilícitos. Dentistas travestis; explota un *petardo de seda*; un hacha enorme se incrusta en el centro de la ciudad; se discuten teorías del excusado. Esto no es hermetismo, ni criptografía ni poema en prosa. No es escritura automática; hay una conciencia que corta y pega los materiales. Tampoco es de una virtualidad absoluta, ni tiene la costura primorosa de las tramas de Roussel. En *Vilis* nada concluye; sólo seguimos las pulsaciones de una inquietud mental clandestina. García Vega suele decir que, más que escribir frases completas, siempre ha buscado los últimos elementos de su imaginación; ese *residuo* que también interesaba a los alquimistas. De modo que *Vilis*, aceptémoslo, es un teatro para la escenificación de ninguna otra cosa que sus sueños. Sólo que él, dice, los retoca «un poquito». Y aunque asegure que lo «alucina hacer collages»

y aluda siempre a Burroughs, se diría que el zen le ha permitido sacar los *cut-ups* listos de una cabeza completamente tomada por la poesía.

García Vega vivía ya en Miami, maduro y «alucinado con Roussel» pero atado aún a poéticas que no le concernían, cuando en medio de una caminata vio una colchoneta tirada en un baldío y tuvo un despertar. Sumada a un acercamiento a Duchamp, la visión de la colchoneta le permitió «empatarse con Roussel», adelgazar su persona y crear un heterónimo culminante, el doctor Fantasma. Ahora esclarecía la meta para la cual se había entrenado siempre; no ya ser poeta, escribir versos, tener una voz, sino (con cita de Valery) «penetrar en el estado del poeta, aunque únicamente como demostración, como medio, como recurso». Escribió *Palíndromo en otra cerradura*, un texto incalificable basado en las notas de Duchamp para el Gran Vidrio, y «cortando, serruchando, talando» entró en el mundo de sus sueños para salir «con las imágenes convertidas en piecitas». *Palíndromo...* es un manual de fórmulas inconducentes, personas verbales resbaladizas y vivencias intervenidas. Una de las partes es una lista de «cápsulas Duchamp» para energías desatendidas: la del crecimiento de las uñas, la de las miradas duras, la de las ganas de orinar causadas por el miedo.

De las muchas colecciones de cajitas y cápsulas con que García Vega ha extendido desde entonces su Laberinto, *Vilis* es la más hospitalaria. En otras el montaje verbal se vuelve escabroso y el homenaje o tema original sólo sirve a que el aparato no se derrumbe. Y aunque hace mucho que se resignó a escribir solo, a veces García Vega se desespera. «No puedo instalarme dentro de mi desgarrón... No tengo hilo, y por lo tanto no conozco nada del Laberinto», farfulla, y el lector empieza a preguntarse cómo va a hacer *él* sin un hilo que seguir, si el autor lo echa en falta. Hace un par de años, durante una lectura en el CCEBA, García Vega confesó que se veía como una figura solitaria sentada frente a un mar blanco; que no cree que alcance ya a instalarse en un lugar donde podría ser él mismo. Pero también contó que ha terminado por aceptar, aunque «a medias» y con una propensión a los textos autistas. Que escribe para «buscar el rostro de lo que no tiene rostro». Es indudable que el juego incesante le ha dado a García Vega intuiciones parciales de lo que no tiene rostro. Pero si esto al menos el lector lo percibe, ¿tiene además que

entender? ¿Condolerse del autismo del poeta? Duchamp, a propósito, hablaba de un *eco estético* muy diferente del gusto: «El gusto procura una sensación... Presupone un espectador dominante que dicta lo que al espectador le gusta o le disgusta y lo traduce en «bello» o «feo» según se sienta complacido sensualmente. Muy al contrario, la «víctima» de un eco estético está en una posición comparable a la de un hombre enamorado o a la de un creyente que rechaza su ego exigente y, desvalido, se rinde a una fuerza placentera y misteriosa... Se vuelve receptivo y humilde. Eso es todo.»

Cierto que ante ciertas obras no muchos se sienten en condiciones de acertar. Sin embargo hay indicios de que, si el lector mira fijamente los poemas de García Vega durante mucho tiempo, al final podría oír un susurro. Tal vez los poemas estén incitándolo a hacer un montaje parecido con elementos propios. En ese caso, ¡enhorabuena! Todo el que acusa el eco estético de una cajita de Joseph Cornell siente la cosquilla de hacer una cajita él también. Y aunque después no haga nada, o el resultado lo decepcione, la inclinación mental permanece. Así que no lo duden. El rédito de la poesía es un deseo de poesía. En la polis mundial de la transparencia, *poesía* es el síntoma común de una de las tribus de autistas.