

Inquisiciones



ALBERTO GARRANDÉS

Inquisiciones

Alberto Garrandés

Editorial Cubaliteraria

Con voz propia

2019

Título: *Inquisiciones*
Edición: Mayté García Vázquez
Corrección: Marian Garrido Cordoví
Programación: Rubiel Labarta
Diseño de cubierta: Dariagna Steyners
ePub base 2.0

© Alberto Garrandés, 2019
© Sobre la presente edición: Cubaliteraria, 2019

ISBN:

Cubaliteraria Ediciones Digitales
Instituto Cubano del Libro
Obispo 302, entre Habana y Aguiar, Habana Vieja, La Habana

editorial@cubaliteraria.cu
www.cubaliteraria.cu
www.facebook.com/cubaliteraria
www.twitter.com/cuba_literaria

*A thing of beauty is a joy for ever:
Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness...*
JOHN KEATS, *Endymion*.

Para Alberto Garrandés Obregón, mi hijo.
Sé bueno.
Sé razonablemente orgulloso, sin soberbia.
No le tengas miedo a la adversidad, pero intenta eludirla.
Respetar a los clásicos y recrearlos en ti.
Cultiva la ambición, no la codicia.
Limpia tu corazón siempre.
Y ama.

Palabras preliminares

Los orígenes de Inquisiciones se encuentran en un momento de prácticas de escritura, por así llamarlas, a partir de las cuales comprendí por qué el tono a veces ensayístico de mis novelas parecía tan natural como el aliento novelesco, o ficcional, de ciertos ensayos que empecé a concebir hará siete u ocho años. Al detectar esa mutua contaminación que, en lo que a mí toca, era lo más natural del mundo, me di cuenta de que, si bien todo iba a parar a la ficción —incluidos mis modelos de lectura—, no dejaba de ser recomendable hacer un alto, mirar en torno y descubrir cuáles eran esos textos que, sin dejar de ser ensayos, estaban a punto de viajar hacia la dimensión de lo intergenérico.

Un repertorio como este, centrado en la narrativa cubana y en lo que llamo el espejismo del texto, tiene por lo menos una utilidad personal: se trata de mi yo ensayístico en estado más o menos puro. Hay otra ventaja, acaso la mejor: son escrituras que intentan compartir entusiasmos por ciertos libros, revelar misterios, seguir ciertas rutas y establecer una suerte de relato exegético sobre la narrativa cubana contemporánea.

El espejismo del texto es la modelación paulatina del texto, un proceso anómalo que niega la fijeza de los libros. Al cabo —lo he señalado en varias ocasiones—, uno no escribe sobre un libro, sino más bien sobre la imagen de un libro, o un conjunto de imágenes transitorias, superpuestas, evanescentes y, sin embargo, auténticas. Una de mis ambiciones es la de intervenir, despedazar y recomponer las convenciones de la lectura.

Hoy tengo la suerte, pues, de poder reunir en Inquisiciones algunos hitos —referencias, señales— de mis desplazamientos, marchas y contramarchas por mis ancestros cubanos, por mis contemporáneos, por mis coetáneos. Por libros que me formaron y me deformaron. Por unas poéticas en las que creo y por otras de las que podría descreer ahora mismo, sin ser irrespetuoso. En definitiva, no soy un profesor ni un académico. Ni siquiera un crítico. Tan solo un escritor que, con el anhelo de persuadir, habla de otros con distintos grados de pasión.

ALBERTO GARRANDÉS

UNO

Alfonso Hernández Catá y el guardallaves de S. J. Phillips

Mientras revisaba un espléndido libro sobre el desnudo, *The Male Body*, verdadera antología del vínculo de la mirada con el cuerpo masculino a lo largo de un siglo y más, hallé, en las páginas finales, una fotografía hecha por Stephen John Phillips en 1996, *The Keeper of the Keys*, en la que aparece un mulato chino, casi negro, cuyo maquillaje un tanto convencional no hace más que acentuar, empero, su dependencia de un imaginario hermético. Este chino negroide, escenográfico, musculoso, lleno de una clara ambigüedad sexual, muestra en la sombra su acaudalado pudendo y se recuesta indolente sobre una pared de tenue iluminación. El chino exhibe una coleta lacia.

Lector de Severo Sarduy y de sus chinos caligráficos, uno tiende a hacer ligaduras prestigiosas. Y, al pensar en ciertos textos de Alfonso Hernández Catá, o recordarlos en ese estilo que hace de la memoria un sitio para la invención de la verdad, el chino como personaje de pronto ocupa un sitio destacado y hasta prominente en esos textos, a la manera de una obsesión. La foto de Phillips es, ciertamente, un artefacto con sabor a burdel costoso, pero ahí está la trama subterránea de un relato como «Cuatro libras de felicidad», o lo que nos oculta la sinuosa conducta de los personajes en «El gato» o lo que sucede tras el desenlace de «La puerta falsa», o las imágenes inducibles, en el lector, a partir del tratamiento del asunto del sexo en «El drama de la señorita Occidente», donde el chino es más que un chino, pues es un *asiático*, un ser tipológico, un modo de aceptar y ver el cuerpo, un estilo donde el Oriente lo invade todo.

Podríamos desear, en medio de comprensibles especulaciones, que el mundo asiático en que nos sumerge Hernández Catá tuviese personajes materializados en referencias visuales específicas —como el mulato chino de Phillips, un cuerpo tan *fin de siècle*—, y sin embargo no es así, aunque ese deseo se legitime en la circularidad o la pertinacia de algunas tentativas literarias. El orientalismo de la modernidad regresa a nosotros tras una larga emulsión: es —entre tantas fórmulas posibles— una pizca de Julián del Casal, algo de *La dama de Shanghai* en un cine habanero y dos gotas de Yasumasa Morimura.

«Cuatro libras de felicidad» cuenta la accidentada trayectoria de un paquete de opio venido directamente de China en un barco. De mano en mano el paquete quiere y no quiere llegar a quien lo espera con ansiedad. Y, mientras tanto, la historia se desenvuelve casi como esas cadenas de sucesos donde nada parece aquello que parece y donde Hernández Catá logra anticiparse a las atmósferas *weird* de hoy. Cuando, en ese mismo relato, su autor nos describe el establecimiento asiático en el que se halla el dueño infalible del paquete, con sus objetos y su gente silenciosa, sus olores y su color, accede a una niebla *weird* que nos hace pensar cómo aquellos chinos, reales o inventados, cargaron con todo (los sueños incluso) y, sin olvidarse de que estaban afincados en La Habana, encontraron la manera de continuar viviendo en la China del secreto y las pasiones del detalle.

En «El gato» tenemos a un misionero occidental muy joven, de veintitantos años, al abrigo de una familia china que cultiva el respeto, la discreción y el silencio, cualidades que a la larga son una misma. El misionero tiene un gato y es servido por una chinita. No sabemos bien qué tremenda combinación —de silencio más gato más chinita— obra para enloquecer de deseo al misionero, pero el caso es que este se suicida. Releído el cuento, apenas una pieza más entre las muchísimas que escribió Hernández Catá, no es ocioso reparar en la combinación referida, que al fin y al cabo deviene una eficacia del estilo —un asunto del rendimiento de la prosa del autor—, cuando el estilo acaba por ser no solo una adjetivación feroz en una sintaxis aplazadora, sino además la reunión meritoria de varios —referentes distintivos.

Siempre he pensado que la erótica de este importante narrador cubano —proveniente de los textos de Baudelaire, del Decadentismo francés, del modernismo hispanoamericano y de los comienzos del cine negro— consigue ocultar y al mismo tiempo brindarnos una alta concentración de imagen y sentido en el más corto plazo. Por ejemplo, no sabemos qué pasó entre la chinita sirvienta y el misionero blanco, pero podemos imaginar la dolorosa estupefacción cotidiana del joven religioso, acrecida hasta el tormento, y la muerte como consecuencia de una rara culpabilidad. Entramos, pues, en el territorio de su sensibilidad deseosa, sus sueños, su ansia y, acaso, en la comprensión de un poder muy simple (el suyo en tanto misionero que accede a someterse a la hospitalidad del *otro*, de los *otros*) y del que habría podido valerse.

Cuando el misionero se da muerte está cortando de raíz una tentación: el cuerpo de su sirvienta. Lucy, la inglesa tormentosa y rara de «La puerta falsa», se ofrece, por el contrario, a la tentación. Pero no a una tentación concreta, sino al peligro de una tentación abstracta, una expectativa informe, hecha de suposiciones y de vislumbres. El personaje que nos cuenta la historia de su desaparición persigue a Lucy, tal vez a su imagen o a la huella que deja en las calles de Londres, y comprende que el fantasma a cuyo encuentro quiere ir ha desaparecido primero en el barrio judío de esa ciudad, y después, para siempre, en el barrio chino. Hernández Catá se las arregla para que creamos en esa ilusión que es desvanecer poco a poco a un personaje, esa mujer que en las primeras páginas del relato se nos había mostrado con un vigoroso claroscuro. Se trata de un escritor que obra, diríamos, con una responsable lealtad ante el lector.

El mulato chino de S. J. Phillips tiene las llaves casi como quien controla el modo de entrar al placer o al horror supremos. Su cuerpo es un ajiaco que se ofrece: piel negra, ojos asiáticos, coleta incongruente e internacional, fisiculturismo *medium* y mirada sexualizante. Es un versátil cuerpo-escritura. Lucy, de quien sabemos que renuncia poco a poco a comunicarse, a emplear el lenguaje, es un ser que sueña. Su mutismo es anhelo de *lo otro* y desprecio de *lo mismo*. La centralidad cultural a que pertenece le resulta incómoda, como ese club británico que sirve de punto de partida a la narración. Y entonces viaja a la periferia de una gran ciudad en una aventura sin regreso, buscando, precisamente, librarse de su identidad. Ambas figuras, esta de una mujer en los años veinte y aquella de un emblema visual en los noventa, ¿acaso no podrían topar una con la otra en el espacio de nuestra imaginación?

***Jardín* como novela simbolista**

En su célebre y novelesca *Historia de la literatura francesa*, Albert Thibaudet declara que, según Mallarmé, la principal ambición del simbolismo fue reclamar los bienes que están en poder de la música. Creo haber explicado por qué esa ambición se encuentra en *Jardín*. Y lo diré ahora de nuevo, de otra manera, para que esa argumentación típicamente ensayística se constituya en un punto de partida posible: lo que allí, en *Jardín*, podemos *ver* (esa visualidad a la que tanto aludo en mi libro *Silencio y destino*) es tan solo el resultado de lo que podemos *oír*, y cuando *vemos*, entonces ya todo lenguaje con capacidad de significar (o sea, de comunicarnos algo por simple acuerdo, por simple convención) empieza a autoabolirse. Desde luego, esto no es más que una ilusión de nuestros sentidos. (Pero, claro está, ilusión es también el escudo de Aquiles en Homero, o ese mismo escudo en el pensamiento estético de Lessing, por citar un ejemplo que indaga en los límites de la pintura y la poesía.)

Menos mal que Aristóteles concedió una especie de realeza palaciega a la verdad poética por encima de la verdad histórica. Lo más probable es que haya sabido muy bien que la poesía es un territorio al cual se accede solo desde la autenticidad perenne, mientras que la historia es, en su discurso, el territorio de la astucia, las oraciones inmersas y la zozobra.

Dulce María Loynaz nos sugiere que, de todas las escuelas, quizás la suya sea la del símbolo, la que glorifica lo inefable de ciertos simbolismos necesariamente ecuménicos. Sabía, como algunos escritores privilegiados, que el simbolismo —no en tanto escuela, sino como *estado*— constituye una revolución persistente y antigua del espíritu, vecina de la llama romántica, entendida esta también como algo crónico e incesante, según Schlegel. Naturalmente, estoy expresándome en términos lógicos y no históricos. Recordemos, por ejemplo, que hay un complejo de Edipo antes de Freud, textos kafkianos en las *Noches áticas* de Aulo Gelio, y erotismo con tres equis —XXX, como se diría hoy— en la inagotable prosa de Petronio.

Ahora bien, ¿por qué se trata, en cuanto al simbolismo, de un estado persistente? Una respuesta sería: porque nos habla, impávidamente como nos interpela *Jardín*, de la

vocación extraterritorial y transhistórica del sujeto humano, por medio de imágenes sobrecargadas por siglos y siglos de mitología, historia, religión y filosofía. Esas imágenes son las que Northrop Frye sitúa en el ámbito del arquetipo enciclopédico.

He ahí lo más atrayente de la novela, en especial si uno recuerda, como alguien que puede dialogar en la literatura cubana con un libro *separado*, lo que dice Ernst Jünger en sus *Diarios*: que al final solo tienen importancia las afinidades con los seres espiritualmente libres, emancipados por la energía de una ética y una sensibilidad propias. La radical formulación de Jünger se halla en la base de mis aproximaciones.

Una estructura alegórica es siempre, o casi siempre, contrapuntística, pues se arma o realiza entre un grupo de elementos que tienen la misión de *aludir a*, y otro grupo, oculto en segundos o terceros planos, que *están siendo aludidos*. Ellos establecen, así, paridades de significación en un sistema de referencias donde no hay subordinaciones remanentes, ni vínculos inexplicables por su extrema complejidad. Dicho sistema, según Frye, es centrífugo, ya que se refiere en lo fundamental a *cosas* externas. La estructura simbólica cuenta, en lo que a ella toca, con un sistema de alusiones por lo general inmotivadas, que son hijas del escritor (de su poética) y no de una o varias tradiciones. Por eso las alusiones son allí, en su mayoría, internas, y Thibaudet las identifica con el movimiento centrípeto, que en cualquier caso supone una contracción *aristocrática*, por así llamarle, del sentido. Los elementos se han subordinado a la integridad de la forma, la estructura y el texto, observa Thibaudet. Y esa integridad tiene que ver, por supuesto, con los valores de significado que el escritor crea *procurando atarse a casi nada*.

Jardín es simbolista porque Dulce María Loynaz crea valores de significado específicos, es decir, que funcionan concretamente dentro del y para el contexto de su relato, y, sobre todo, porque su novela es (nada más obvio) un texto lleno de símbolos. La crítica lo ha explicado y no lo repetiré. He de añadir tan solo que, con esa hartura de símbolos puestos en juego, adelantó buena parte del camino, se ahorró repeticiones inútiles yendo a ciertos núcleos que poseen ya el beneplácito de la tradición. Pero, ese carácter de novela simbolista deja espacio a las alegorías, que prosperan en el reino de lo resolutivo, del intercambio y las explicaciones que bastan. El símbolo es más bien irresolutivo, egoísta a su modo, y las explicaciones que suscita no son, en general, suficientes. De ahí su prodigalidad y la

renuente perturbación intelectual que ocasiona. Ciertas músicas se comportan de manera semejante, y por ese camino volveríamos a la pretensión crucial de Mallarmé y a los extremos de la llamada poesía pura. En *Jardín* hay, pues, un balanceo calculado.

Sin embargo, nos entendemos con una novela, aun cuando ella es, para su autora, una novela *lírica*. Mi estudio anatómico, más que tal, resulta un estudio de su fisiología en tanto red de símbolos tributaria de un proceso de significación *emotivo*, que cultiva y expresa un *estado de ánimo* con respecto a la naturaleza, el pensamiento, la sociedad y el mundo del deseo.

El uso que doy al concepto de *novela simbolista* no tiene ningún compromiso con la pureza terminológica, como puede suponerse. Para explicar esto, que suena a súbita y sospechosa autoderogación, no resulta difícil relacionar, de cierta manera, el cosmos de *Jardín* con el del trascendentalismo de Emerson, según nos explica Walter Allen en su libro *Tradition and Dream*: hay hechos naturales muy particulares que simbolizan hechos espirituales también muy particulares, habida cuenta de que la naturaleza puede conducirse como un acontecimiento del espíritu revelado (ese acontecimiento) en las palabras.

Por otra parte, no hay que olvidar que *Jardín* se empezó a escribir en el segundo lustro de los años veinte, lapso al que suele referirse la crítica cuando se habla del vanguardismo. O sea, la novela entra en la órbita de la vanguardia, de los *ismos*, o, si se prefieren otras razones, en este caso menos vagas y socorridas —razones heterodoxas, se diría—, la prosa de *Jardín* es elaborada bajo los efectos de otra estética: la del postimpresionismo. Y dentro de las fronteras de una especie de panteísmo que no contradice, creo, la idea de Dios, pero que se pregunta constantemente *cómo mantener y preservar la cualidad sacramental de la existencia humana en un mundo donde mucho se aclama que Dios ha muerto*. De este problema se deriva otro que no desarrollaré aquí: *Jardín* como epifanía de lo sagrado, o de recuperación de lo sagrado.

¿Qué significa (y cómo es) la emoción *en sí*? Entre lo apolíneo y lo dionisiaco, ¿es el entusiasmo un sentimiento articulable en torno a una historia? La escritura de *Jardín* es la contestación a esas dos interrogaciones.

En la emoción y el entusiasmo, dos abstracciones como procesos, hay una densidad de ideas que se refieren a un personaje, a una mujer, a la vida de una mujer. La emoción y el entusiasmo *enuncian* irresolutamente (repito: son dos abstracciones) y reclaman una historia *para ser aprehendidos humanamente y para que detenten cierta lógica y cierta materialidad*. La de Bárbara es esa historia y casi parece una convención. Y ese es el misterio de la novela, porque sin la historia *humana* de Bárbara, *Jardín* habría sido una especie de *Monsieur Teste* de las letras cubanas. Es esa historia llena de arquetipos y de símbolos —Bárbara, el Marino, la Casa, el Jardín, el Mar, la Luna— la que impide que la sugestión y el encantamiento se constituyan en una miscelánea de indeterminaciones. (Estoy, por supuesto, urdiendo una provocación: *Monsieur Teste*, de Paul Valéry, es un libro francés que subraya la expresión de un intelecto ciudadano, mientras que *Jardín* es un libro cubano que tiende al pacto con la naturaleza.)

Hay que recordar que Dulce María Loynaz relata aquí un mito: una mujer sola, con aspecto de doncella común y ánima de sibila, se presiente a sí misma o se recuerda, como arquetipo que *es*, en el pretérito de un discurso amoroso (las cartas) que podría o no pertenecerle; una mujer que, gracias a ese presentimiento, escapa hacia el mundo, vive en él, se desencanta y regresa al claustro de donde había salido: el ámbito de la casa y su jardín, para desaparecer en él hasta el próximo ciclo de su inevitable resurrección. Este es, probablemente, un mito de la modernidad, pero no es menos cierto que debajo de él hay un dilema clásico: el principio aristotélico se enfrenta al platonismo.

Integrable en la tendencia mitopoética que Eliot definió tan cuidadosamente al hablarnos de Yeats y Joyce, en *Jardín* se unen la vocación simbolista de Dulce María Loynaz y la evidencia de lo universal. Quiere adentrarse —y de hecho se adentra— en una prestigiosa provincia del espíritu, pero mediante una historia cuyas imágenes hablan de cosas comunes y que poseen una comunicabilidad ilimitada. Quizás sea este uno de esos motivos por los que a ratos parece un texto *oscuro*, pero a la manera de un bosque *lleno de calveros*. Uno puede recordar aquí los claros del bosque según María Zambrano.

Observada desde un texto simbolista, la poesía es allí cada vez menos lo principal, ya que lo poético —el ingrediente lírico, por así llamarle— no se encontraría tanto en la poematicidad de ciertas estructuras, ni en el nivel lingüoestilístico, sino en la *sustancia*

poetizante del relato (como diría Gastón Bachelard). El relato es ya una metáfora de cuestiones tan elevadas como el conocimiento de la verdad, la búsqueda del sentimiento, el hallazgo del sentido de la vida. Pero *ese* relato, para que cumpla tan difícil cometido, habría de ser, por fuerza, un triunfo de la precisión (lo claro y también lo luminoso) sobre la vaguedad, como pedía Valéry en *Monsieur Teste*. Y *Jardín* es una novela lírica precisa. Sería interesante averiguar si esa precisión era deliberada aun cuando *Jardín*, en manos de Dulce María Loynaz, estaba destinado a convertirse, también, en un documento de legibilidad poética, un documento para el sigilo, la ocultación, el secreto. Acordémonos del reparo de Emil Cioran contra Valéry: la falta de misterio.

Dulce María Loynaz, *Jardín* y la novela del siglo XXI

No tiene nada de extraño que por un libro pase el tiempo; lo extraño es más bien que un libro resista la erosión del envejecer y que lo haga desde una compostura de extrañeza tan firme, tan porfiada, en su vínculo esencial con las letras de Iberoamérica, o, para decirlo en los términos del mexicano Carlos Fuentes: con el vasto territorio de la Mancha.

La aparición de *Jardín* en el contexto de nuestra lengua supuso una auténtica conmoción. Posiblemente estoy exagerando y ese motivo me basta para escribir «supuso» y no «dio origen a». Si en 1951 se hubiera celebrado un congreso de escritores y se hubieran repartido copias de *Jardín*, algo seguramente habría sucedido. Lo cierto es que, en general, por entonces no había nadie que escribiera de ese modo, pues ningún escritor o escritora, de Cuba u otro país hispanohablante, pensaba siquiera en urdir entramados tan espesamente simbólicos, por medio de un acontecer donde el tiempo y el espacio venían a integrarse en una estructura arquetípica, o deudora de ciertos arquetipos culturales. En esa época, aunque siempre hay raros que van lejos de las modas y aunque estaba en su apogeo el proceso literario que más tarde iba a producir las bases del llamado *boom* de la narrativa hispanoamericana, las experiencias lingüoestilísticas más radicales ocurrían en el ámbito de lo maravilloso, de los mitos, de la ciudad como organismo opresivo y enajenante. Es la coyuntura del primer Roa Bastos (el de *Hijo de hombre*, con su estructura de alusiones bíblicas), de Jorge Zalamea (pensemos en *El gran Burundín Burundá ha muerto*, una de las primeras novelas barrocas de ese momento), del Asturias de *El señor Presidente*, de María Luisa Bombal y *La amortajada*, del Felisberto Hernández de *Las Hortensias* (con su neurosis y su sexualidad torcida por un ángulo de visión deformador), del Leopoldo Marechal totalizador y joyceano de *Adán Buenosayres*, del Borges de *Ficciones* y *El Aleph*, del Carpentier de *El reino de este mundo*, y de las prosas iniciales de Juan José Arreola. Las realidades socioculturales de Iberoamérica catalizaban, de algún modo, el surgimiento de muy diversas prácticas estilísticas. Las décadas del cuarenta y el cincuenta fueron, ya se sabe, la antesala de una renovación que llegó a significar, en sus inicios, *asunción de una identidad separada*.

La extrañeza de que hablo ha sido una constante a lo largo de estos años con *Jardín*. Habría que preguntarse si alguna vez hubo un momento en el que el timbre de la novela, su sabor, su tesitura estilística y su fábula hubieran sido naturales, propios de un estado de la literatura en Iberoamérica. Esa es una de mis preguntas recurrentes. Se me ocurre pensar en el José Asunción Silva de *De sobremesa*, pero la comparación no es todavía satisfactoria, pues en ese texto la metáfora modernista alcanza a ser, en lo que concierne al nivel lexical del discurso —y de acuerdo con su voluptuosa morosidad—, la piedra de toque de una historia a la medida del llamado decadentismo finisecular, al modo de Huysmans.

Dulce María Loynaz ya había escrito su novela en 1935, en unos cuadernos gruesos y rayados; unas libretas de escuela llenas de tachaduras visibles, esas que inevitablemente nos atraen porque evidencian lo suprimido, las muy significativas renunciadas que son todavía legibles. Por lo que pude ver, gracias a la generosidad de Aldo Martínez Malo, un amigo muy próximo a la autora, *Jardín* experimentó numerosas modificaciones estructurales; su autora sometió el texto a sucesivos escrutinios, cada uno de ellos más riguroso que el precedente, hasta que Aguilar la emplazó y le dijo que el problema era de simple empacho, de indigestión por sobreabundancia, por exceso de pulimentación de una escritura ya de por sí pulida, hija del más extremado acendramiento.

Las libretas que pude acariciar, cuajadas de una caligrafía muy segura y que contrasta con la humildad del lápiz usado, revelan también un continuo hacerse del texto dentro de una inquebrantable intimidad, como si quien escribió en esas páginas lo hubiera hecho a escondidas, protegiendo de miradas ajenas el tejido de una historia. Hay aquí un dato curioso, que me gustaría revelar: la libreta correspondiente a la tercera parte de la novela, la que reproduce las cartas que Bárbara halla casi por casualidad y que la van envolviendo en veladuras confusas, deja leer, en la página final, una impactante y poco modesta declaración. Voy a citarla: *esto que acabo de escribir es una obra maestra y no debo nunca cambiar de opinión*.

Frente al destino barroco de la expresión americana, para poner en juego un tema y un interés de José Lezama Lima, la autora de *Jardín* produce un estilo donde la medida elegante es un vigoroso aliado del lirismo. Lo que ella denomina, de entrada y para que no nos equivoquemos, «novela lírica», es el resultado de esa alianza. Analizado desde otra

perspectiva, el fenómeno de ese texto comedido y hechizado, discreto y correcto, objetivo en su forma y subjetivo en su fondo, apolíneo en su construcción y dionisiaco en sus proposiciones, clásico por su organización y romántico (o simbolista dentro de la textura del Romanticismo) por sus efectos en el lector, ese fenómeno, repito, se nos aparece con persistencia como una desviación, un verdadero trastorno literario.

Una explicación de su origen podría hallarse tal vez en la propia educación literaria de Dulce María Loynaz, o más bien en la idea que nos hacemos de sus lecturas modernistas y posmodernistas. Asimismo, por otro lado, detrás de *Jardín* hay referencias universales. Allí existe lo que Northrop Frye llama las formas enciclopédicas, formas salidas de los libros canónicos de la literatura occidental y que se materializan en motivos de carácter simbólico a lo largo de los siglos. Y cuando la vocación lírica decide expresarse por medio de una historia *en prosa*, una historia sobre la identidad humana, el conocimiento y el amor, y cuando, además, esa vocación exige para sí toda la serenidad clásica de una lengua, estamos, creo, en presencia de un texto anómalo.

Simbolismo, barroco, modernismo. ¿Qué singular alianza hay entre esos movimientos y las poéticas que los distinguen? Leyendo otra vez algunos pasajes de *Jardín*, me doy cuenta de que allí se produce y soluciona una paradoja inmensa: el artificio de una escritura muy deliberada sirve para expresar un mundo que se sustenta en la reflexión sobre lo natural, las fuerzas oscuras y luminosas que alimentan el instinto. Al final nos quedamos con una oposición resuelta: naturaleza y artificio, cosmos y maquinaria.

A menudo se ha dicho que el barroco, el realismo maravilloso y la conceptualización mágica de la realidad devienen poéticas consustanciales al discurso narrativo iberoamericano. En tanto poéticas, ellas parecieron en su momento —durante los años sesenta y setenta— los tres grandes territorios estilísticos exclusivos del Nuevo Mundo. Pero a la larga el mundo es uno y la literatura también lo es. Y aunque el Nuevo Mundo exhibió como insignias lo primitivo, lo irracional, la preeminencia de las culturas populares, la mirada vuelta siempre hacia lo inmediato y otros distintivos armonizados dentro del ámbito del subdesarrollo material, su novedad fue poco a poco resolviéndose en constantes de identidad manejables como *historia condensada* y como *convenciones*. Europa y particularmente España terminan de *ser*, de reconocerse y de conformarse durante

el dilatado proceso de la conquista y la colonización del Nuevo Mundo. Y el español americano, o simplemente el idioma español, adquiere una dimensión distinta. Se metamorfosea en un sistema apto para aquilatar realidades inexpressadas, como ha señalado ya Alejo Carpentier. Las mismas, dicho sea de paso, que el autor de *El reino de este mundo* mostró a fines de los años cuarenta y que antes, mucho antes, quiso enseñar Cristóbal Colón a los Reyes Católicos, o Hernán Cortés al emperador Carlos V.

Deseo hacer notar, sin embargo, que *Jardín* promueve en 1951 el uso de una lengua literaria absuelta, desatada de todas las corrientes y modas, y deudora tanto del asombro americano como de la tradición cartesiana. Es una novela de método, férrea, y también una novela del encuentro con el delirio y el misterio de la naturaleza. Esa mezcla o convivencia del proceso cognoscitivo en tanto mito, y de la razón que busca equilibrios midiendo y pesando, es lo que atrajo al lector europeo al encontrarse con una literatura como la de Jorge Luis Borges, para citar un ejemplo.

Las libretas que poseía Martínez Malo dan a conocer una parte del arduo proceso de composición de ese misterioso libro titulado *Jardín*, uno de los más recónditos que se hayan escrito en tierras de América. Los capítulos descolocados y vueltos a ubicar dan la fuerte impresión de búsqueda de un orden severo, como si se tratase de huir de los falsos laberintos para explorar e intentar describir los verdaderos, es decir, aquellos que se encuentran en la esencia misma de la naturaleza humana, o en su origen arquetípico, cuando en los tiempos originales Dionisos era la parte oscura de Apolo, y este el lado diurno de aquel. Falso laberinto es, para la escritora, la complicación gratuita del acontecer novelesco, mientras que el verdadero laberinto se encontraba en ese vínculo casi inefable de la protagonista con la naturaleza, toda vez que en el libro esa relación es, al mismo tiempo, negación, búsqueda (o camino) y aceptación.

Las corrientes, las modas, los estilos literarios no pertenecen con carácter exclusivo a ningún territorio de la novela como género, desde su invención moderna con *Don Quijote* hasta clásicos contemporáneos como *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes; *Paradiso*, de José Lezama Lima, o *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, para citar tres casos dispares en el territorio lingüístico de la hispanidad. Pertenecen, eso sí, pero en tanto privilegios temporales, en tanto fenómenos estéticos de la historia, a determinados momentos y sitios,

como decir que el espíritu romántico es del siglo XIX francés y alemán, o que el surrealismo es del veinte francés, o que la pintura barroca es del diecisiete español e italiano, o que el expresionismo es de las décadas del diez y el veinte en territorios germánicos. La historia literaria va por lo general en contra de su lógica, y *Jardín*, novela cubana de 1951 — terminada de escribir, no hay que olvidarlo, hacia 1935—, es un documento de la historia de las formas en la imaginación literaria, pero sobre todo un documento cuya creación y posterior aparición se aplican de acuerdo con la lógica de esas mismas formas, la lógica de la historia de la sensibilidad literaria. Dulce María Loynaz declara al principio de su narración: *Nada lo libra / de ser un libro extemporáneo / porque, para fatiga mía, voy contra la corriente*. Agregaría, para yo mismo comprender mejor ese asunto y para hacerlo tal vez más comprensible, que la hechura de *Jardín* y su complejidad no tienen su origen en un momento *particular* del desenvolvimiento de la prosa narrativa en Cuba, sino en *varios momentos* de la literatura universal, de la poesía finisecular y de las vanguardias artísticas y literarias (las vanguardias históricas, quiero decir) del siglo XX. Ahí, probablemente, se encuentra la causa del carácter de la lectura de *Jardín*, que a mí siempre me ha parecido muy proteico, cambiante, siempre en el borde de las metamorfosis.

(Alguien con perspicacia podría decirme: usted da muchas explicaciones en lugar de decir que hay escritores de sensibilidad provinciana, enfermos del mal de la testificación, y escritores de sensibilidad universal y compulsados por la imaginación y los mundos interiores, localizables más en la conciencia que fuera de ella.)

Quiero apuntar, además, que hay un libro norteamericano y universal que acaso se constituye en referencia de comparación con *Jardín*. Su autor, Henry David Thoreau, frecuentador de la cultura literaria hindú, decidió un día de mil ochocientos cuarenta y tantos vivir rústicamente, con lo imprescindible, en los bosques de Walden, un topónimo que le sirvió para titular la crónica de aquella temporada solitaria y feliz. Y habiendo conocido los bosques, se marchó luego a Cape Cod en busca del mar. Las ciudades lo hacían desgraciado, lo convertían en un hombre triste y sin fuerzas. Y para él la palabra civilización era un concepto torcido. Thoreau pretendió adentrarse en los arquetipos de la naturaleza. Quiso renunciar al orbe civil de los hombres.

La novela de Dulce María Loynaz, obra platónica (y aristotélica, me apresuro a decirlo otra vez), acaso heredera parcial del *Walden* de Thoreau y algunos otros libros cuyos rastros sería interesante seguir, no ha quedado y sí ha quedado, me parece, como uno de los gestos que preludian, ya en los años cuarenta y cincuenta, la renovación visible en los sesenta y los setenta. Como he insinuado antes, ese renuevo lo podríamos juzgar un correlato, en sus inicios, de una identidad que, con cierta beligerancia, se autoasume excluyendo (o intentando excluir en principio) a Europa.

Hablo, en lo que concierne a mis reflexiones anteriores, en términos esquemáticos, como se puede ver, ya que esa operación de exclusión no es tal a la larga, ni se verifica convincentemente en ningún texto, pues proviene de un tipo de reflexión cultural que intenta pensar la literatura de Iberoamérica como algo, ya lo he dicho, separado, autónomo. Una reflexión que ha aspirado (para su mal) a convertirse en sistema desde comprensibles posiciones anticoloniales a partir, probablemente, del Bolívar del «pequeño género humano», el de la célebre *Carta de Jamaica*. El primer escritor de Iberoamérica que abolió rotundamente esa preceptiva fue Jorge Luis Borges.

Pero este es un tema muy vasto y complejo. Baste mencionar, por ejemplo, que la Revolución cubana desempeñó su papel dentro de ese pensamiento, que el *boom* de la novela en Iberoamérica insertó las tradiciones históricas y culturales en el *corpus* de sus obras mayores sin cancelar la idea de una *exclusividad* de lo latinoamericano, de una *excepción* de la identidad cultural latinoamericana.

Aunque subraya la importancia del mito y la mirada mitologizante para el conocimiento esencial de la vida, *Jardín* no figuraría nunca y figuraría siempre —tengo esa fuerte y contradictoria impresión— en la nómina de los libros conformadores de la antesala del *boom*. ¿Por qué sí y por qué no? Tal vez las razones estén allí, en esa deliberación al no compartir una identidad lingüística y contextual *excluyendo a Europa*, y en ese despliegue de técnicas y maneras de presentar un texto novelesco que es parcialmente congruente con lo maravilloso, la fantasía y el instinto. Yo diría que *Jardín* atomiza, desde una perspectiva unificadora de la cultura, las convenciones y arquetipos formados en la historia cultural de Europa. Y esa óptica es, como procedimiento y divisa, un acto integrador de la cultura en tanto lenguaje, de la cultura total *en* el lenguaje.

El fenómeno que acabo de esbozar ha sido visto y explicado de otras maneras, con tanta razón como podría yo acaso tener. *Jardín* figuraría entonces en la fundación de la otredad literaria hispanoamericana, y la lengua que promueven sus páginas, lengua emancipada de antemano de cualquier compromiso no estético, sería una lengua nueva, un español sin cautelas. Sin embargo, cuando Gabriela Mistral afirmó que *Jardín* había sido, para ella, el mejor repaso de idioma español, ¿a qué se refería? Se refería, me parece, al *cuidado creativo* y al mantenimiento regenerador de una tradición lingüística, no a su ruptura, no a su violentación. Y parece razonable creer en los posibles argumentos de Gabriela Mistral, pues *Jardín*, en lo concerniente al nivel morfosintáctico de su escritura, no es novela de rompimientos, sino de tradiciones emulsionadas (bien emulsionadas y en tensión, para ser preciso) dentro del modernismo hispanoamericano.

Los mitos que sostienen la estructura de *Jardín*, y que de cierta manera contribuyen a acentuar su aire poemático, nos hablan del misterio de la identidad humana, la necesidad de creer de nuevo en lo inescrutable, en las fuerzas naturales, y de creer asimismo en ciertas formas de la trascendencia más allá de los materialismos de ocasión. La protagonista vive una vez la existencia trivial cuando huye de la casa y del jardín; ejercita la frivolidad, saborea la testaruda inmediatez de la vida, y se da cuenta de que son *experiencias transitorias* y también, al mismo tiempo, *imperativos del conocimiento de la realidad*, aunque contrastan, al final, con aquello que verdaderamente está, según Dulce María Loynaz, en la médula del yo y su posible trascendencia. En la puerta misma del tercer milenio, *Jardín* llama a la sensibilidad y la sensualidad del individuo que regresa, como Bárbara, al mundo del espíritu, al diálogo con la naturaleza y el pensamiento, y que se coloca lejos de lo huero, lejos de lo insustancial, lejos de la vivencia cotidiana del mundo, para decirnos que las opciones del hombre han sido siempre las mismas, pero con apariencias distintas en cada época. Y para decirnos, además, que podemos escoger, mas solo si tenemos el conocimiento suficiente para hacerlo. Porque nunca debe rechazarse una opción sin que sepamos antes lo que ella significa.

Pero los escritores son, como es obvio, personas. Un escritor es, como cualquier mortal, el recipiente de un carácter. Alain de Botton, autor de un libro de autoayuda —*How Proust can change your life*— donde se produce el fenómeno de una reflexión utilitaria de la

literatura (nada menos que sobre Marcel Proust), dice en el capítulo dedicado a la emociones: *Si estamos obligados a crear nuestro propio lenguaje, ello se debe al hecho de que existen dimensiones de nosotros mismos que no admiten clichés y que nos impulsan a mofarnos de las etiquetas para así comunicar, con mayor grado de exactitud, el timbre distintivo de nuestro pensamiento.* A esas palabras André Gide habría contestado que la verdad nunca puede decirse completa, que es imposible no mentir en la comunicación intencional de una experiencia. Wittgenstein habría dicho, por su parte, que las causas están en la insatisfactoria mediación del lenguaje, ya que su ejercicio jamás llega a ser el procedimiento idóneo para expresar el pensamiento. Al examinar estas posibles discrepancias, tendríamos quizás que volver a la idea de la imaginación como matriz creadora de realidad, para que así el lenguaje deje de ser un instrumento y podamos manifestar, como dice Alain de Botton, *el timbre distintivo de nuestro pensamiento.*

El tolerable irrealismo de *Jardín* (tolerable de acuerdo con nuestro pacto de aceptación de los hechos novelescos), su presencia ambigua en el texto, tal vez sea el resultado de la alianza de una prosa deudora del modernismo con una armazón simbolista en la que hay huellas del gótico histórico. Esta es una suposición, una idea que propongo en calidad de hipótesis. Y hay que recordar que la poética simbolista se encuentra en las proximidades de la meditación filosófica, o al menos le abre una puerta a ese tipo de meditación.

La vocación universalista de *Jardín*, su modo de explicar la experiencia del mundo exterior y del interior del hombre, de emprender la aventura del conocimiento desde la búsqueda del yo y del amor, subrayan un ecumenismo que acaso sea hoy, en el mundo de la cultura global, una de las grandes metas del arte de la novela, cuya mirada va hacia adelante con su facundia y su necesidad de apropiarse de los riesgos humanos.

Pervivencia Lino Novás Calvo

La figura de Lino Novás Calvo tiene, en principio, un doble atractivo porque, si bien su obra constituye una de las piedras angulares de la consolidación del cuento en Cuba, y asimismo de la prosa de ficción vista como totalidad, es también un hombre de relieve para las letras iberoamericanas del siglo XX. Hay que recordar que nació en 1905, en un lugar de Galicia llamado Granas de Sor. Buena parte de su producción la desarrolló en tierra española y desde una óptica que yo juzgaría privilegiada, pues (y en este punto quisiera aventurar una idea conclusiva) el hecho de ser un hombre sumergido en dos contextos le permitió acceder a una lengua unitiva, a un estilo de excepción.

Alguien ha dicho que Novás Calvo fue un español en Cuba, un cubano en España, y un híbrido desgajado en Norteamérica, su último lugar de radicación. Yo diría que en sí mismo, a causa de esa asombrosa capacidad suya para sorber las experiencias vitales e integrarlas en un sedimento común, hubo una suerte de crisol alquímico vivísimo, el crisol de donde proviene, en lo concerniente a su lenguaje, una literatura fundacional, proléptica, de anunciación. Novás Calvo representa el punto de giro en la prosa hispanoamericana contemporánea —acabo de escribir una verdad desafiante—, y, en cualquier caso, lo representa para las que han sido sus poéticas de mayor impacto y riqueza en nuestro siglo, especialmente a partir del segundo lustro de la década del cuarenta: lo real maravilloso y el realismo mágico.

Cuando Antonio Marichalar le sugiere a Novás escribir la biografía de Pedro Blanco Fernández de Trava, el famoso capitán negrero, ni el propio Marichalar ni el entonces muy joven Novás tenían idea de lo que iba a producirse, no ya en 1933, cuando aparece el texto —*El negrero*—, sino antes, precisamente mientras era escrito irrefrenablemente, en tres meses de pasmo, sobre la base de una investigación que pretendía recrear la historia de la piratería. Me detengo en estos detalles no tanto por el hecho de que *El negrero* mereció el elogio de hombres como Miguel de Unamuno, por ejemplo, para quien la materia novelesca fue también un campo de experimentación, sino sobre todo porque la escritura de ese libro prodigioso constituyó, creo, una especie de entrenamiento para el Novás cuentista, el que

por entonces ya había escrito textos de impresionante sazón lingüoestilística como «Aquella noche salieron los muertos», «En el cayo» y «La luna de los ñáñigos» (todos en 1932 y aparecidos en la *Revista de Occidente*), pero que aun no había dado a conocer «Long Island», «Aliados y alemanes», «La noche de Ramón Yendía» (que gravita tuteladamente, por cierto, sobre la noveleta *El acoso*, de Alejo Carpentier) y «La visión de Tamaría», entre otros que son, sin duda, obras maestras del relato breve. Hago estas distinciones porque, para decir lo que significa la cuentística de Novás Calvo dentro de la literatura cubana, es necesario colocar en el ángulo de visión los aportes de esa novela—embrión, ese texto protoplasmático que es *El negrero*. Obra de inicios, esta especie de sinfonía cosmopolita, de estructura a veces torpe y brillante, de resolución parca y locuaz, ilumina los cuentos, ejerce sobre ellos un padrinazgo estilístico sustantivo, los deja emerger del mismo modo en que una materia de índole incoativa, tributaria de un orbe caótico y aun crudo, engendra materia secundaria, de pulimentación evidente y que hace del relato digamos *clásico* un orden artístico al servicio de la comunicación de vivencias extremas en torno a la naturaleza humana.

Los elementos conformadores de la cuentística de Novás son los de la vida común y los que tipifican ciertas parcelas de la realidad que le atrajo más: el mundo semimarginal, semiexclusivo por ignoto, de Cuba durante el lapso que va de los años treinta a los cincuenta. Esto que acabo de decir tal vez sea inexacto, y para evitar los equívocos alrededor de esa idea aclararé que, independientemente de otras exploraciones similares, realizadas por cuentistas dispares en cuanto a intereses, preocupaciones y soluciones formales (cuentistas también inmersos en esa Cuba de la llamada República, en esos años), las regiones a que Novás accede hallan expresión, concreción y peculiaridad en un estilo que, en tanto instrumento revelador, sí convierte a lo cotidiano en algo *todavía* sujeto a la confianza y el descubrimiento, porque no por haber sido sucesivamente asediada la vida deja de ser ignota y misteriosa, en especial si hay un asedio que se constituye en interrogación persistente y que pone en entredicho la noción de *agotamiento* de lo real. Ahora bien, cabe preguntar en virtud de qué ese poner en entredicho el conocimiento de un mundo es algo comprobable y hasta plausible. Me parece que esto ocurre en virtud de un estilo *otro*.

El estilo de Novás Calvo —y hablaré ahora no de una posible evolución de formas en ese estilo, sino más bien de un cuerpo de distintivos generales y, sobre todo, constantes— admitió influjos diversos: los de carácter literario y los otros, aquellos que se originan en la observación directa de varios entornos. En principio, es necesario asentir ante la evidencia de que ese estilo es, por una parte, hijo de la experiencia personal, pero además que se afina en una dislocación ventajosa del testimonio, en favor de una mirada recreativa y cuyo sostén es lo ficticio. Es imprescindible tener en cuenta, aquí, que el tránsito de la vivencia probable (la personal y la de los demás) hacia la vivencia ficcional constituye en Novás una operación llena de cuidadosos deslindes. Él, que cultiva el matiz y la grave y significativa levedad, llega a la ficción, y a los hechos ficticios, no por medio de la añadidura o la tergiversación, sino a través de la descomposición analítica de los hechos, proceso este que dejar ver, en sus relatos, varias formas de reacomodar un conjunto de vivencias, presentadas al final desde una perspectiva *extraña*. Esta extrañeza halla su explicación, creo, en la presencia de una microfísica de la gestualidad y los instintos humanos, en un territorio que nos confina al convertirnos en lectores en suspenso, tantalizados entre lo visible, lo invisible y sus imágenes a veces fantásticas u oníricas.

Acaso por ello en los cuentos de Novás Calvo se advierte un discurso expresionista —para usar un término quizás harto inconveniente, pero desde el cual puedo remitirme a la invisibilidad de esas escrituras alternas que brotan de la imaginación del lector *despierto*, el lector poseído por palabras *blancas*, no dichas, que van y vienen como un rumor acuciante—, un discurso desentendido, en lo esencial, de la aventura vanguardista a flor de piel, incorporada (eso sí) luego de una decantación que se apoya en una narrativa *tradicional*. Se trata, dicho sea con mayor exactitud, de un expresionismo *a posteriori*, revelado en nosotros después que la lectura se hace cuerpo de imágenes en un retablo que tiende a mostrar los desasosiegos humanos, la desesperanza, el desamor, la violencia, en fin, lo que vendría a ser la parte oscura del sujeto, esa que resulta congruente, en términos artísticos, con una *weltanschauung* de lo trágico.

Al repasar los cuentos de Novás Calvo, he visto otra vez esa terca (por cerrada y bien machihembrada) trabazón de los personajes habituales en su prosa con las alegorías y los símbolos también habituales en ella. De un lado, respectivamente, están la prostituta, el

chino, el botero (chofer de alquiler por cuenta propia, diríamos hoy), el negro, el carbonero, el campesino, el hombre marginal de la ciudad, el niño circunstante, el exiliado. Del otro lado se encuentran el machete (un machete falocéntrico y levantisco), la manigua hostigadoramente arquetípica, la luna (interlocutora mágica, ojo del presagio), el ron (violento, peleón), el automóvil, la fogata (con empaque apocalíptico y como manifestación de lo postrero), el tambor (presagioso también, y con una voz metamorfoseada en solicitud), el viento, la ciudad, el mar, el recuerdo, el solar. El solar, espacio para el hacinamiento (de hombres, instintos, anhelos y sueños), es un contexto donde tiene lugar la puesta en escena de muchas de las cuestiones que ya he mencionado. Es la célebre *cámara de ecos* barthesiana que pasa por el lenguaje. El solar es una pieza de la identidad cubana hasta nuestros días.

Ya que arriesgo esa traída y llevada noción: identidad (pero identidad a secas, pues decir identidad cultural es casi como cometer una tautología), he de referirme a un hecho definidor de la prosa de Novás y de sus cuentos en particular. El estilo que forjó, cautelosa y rápidamente, es un correlato del proceso identitario cubano, y se constituye, además, en un reflejo (en el nivel del idioma, una variante embrionaria del español en que iban a ser escritas ciertas obras maestras de la literatura de ficción en Iberoamérica) de los intercambios, las mezclas, las intersecciones y los cruzamientos ocurridos para llegar a lo que hoy conocemos como cultura hispanoamericana, o más justa y exactamente *cultura de nuestra lengua*. En este sentido, el saldo que arrojan los cuentos de Novás Calvo, más la emanación desprendida de su novela, conforman una experiencia única —me atrevería a decir que sin precedentes— del empleo radical del lenguaje, un lenguaje fronterizo y central al mismo tiempo, un lenguaje de las periferias culturales y que, al par, se nutre (sin desgarrarse) de los llamados *centros* de la cultura.

Extasiada y plural es en Novás la percepción del fenómeno del negro y la trata negrera, observados desde la historia (una historia que es factografía de lo maravilloso, compendio de lo exótico, recuento de lo mágico y enumeración de lo sobrenatural) y desde un presente signado por una americanidad caribeña y universalmente integrativa, anómala, inestable. El resultado de este aprendizaje, sobre todo en lo referido a su cuentística, se aprecia en una

soterrada y a veces pública multilexicalidad que obliga a Novás a acomodar las palabras en una sintaxis como de sierpe inquieta, cuya eufonía está llena de contrastes.

A propósito de estos mismos asuntos, resulta imprescindible que me detenga ya no en esa necesidad que manifestó Novás de presentar situaciones extremas en su exploración del sujeto común, ese que lleva dentro determinados absolutos y arquetipos y que es protagonista de combates disímiles: contra los propios hombres, contra el miedo, el paisaje antropomórfico, la idea de la muerte, o contra la incertidumbre y el olvido. Estas cuestiones, indudablemente de primer orden, encuentran sin embargo su rostro, se singularizan y especifican (porque son cuestiones muy generales y forman parte del grueso de las inquietudes de la cuentística cubana del siglo xx) en una forma de narrar, una poética que se podría materializar mediante un texto prototípico —como ocurre, por ejemplo, en los relatos de Virgilio Piñera— y por demás invisible, aunque no por ello inexistente. Ese texto conjetural no podemos leerlo porque no se escribe, ningún escritor lo fabrica. Son la historia de la sensibilidad, los sedimentos de las lecturas y la voluntad mítica de la interpretación literaria los agentes de su concreción. En lo que concierne a Piñera, el texto al que me refiero está comprendido en las intuiciones de mi ensayo «Hacia el relato arquetípico de Virgilio Piñera».

He aludido ya, con respecto a Novás Calvo, a algunos tópicos invariantes de su prosa, y me concentraré, pues, en uno de ellos que merece comentarse: ese barroco *interior* que, paradójicamente, nace en una escritura a la larga desnuda, magra, desalada. En sus cuentos el barroco es el resultado de esa mirada estupefacta y curiosa con que emprende el registro de un acontecer capaz de seducir al pensamiento. Allí, en los hechos posibles, e incluso en ese ambiguo grado de probabilidad que brota entre lo real y lo mágico, existe una sobredosis de palabras, un esparcimiento a presión de los sentidos que el suceder admite. El barroco es aquí un efecto ocasionado, en el lector, por un estilo cuya formulación se basa en la alternancia de frases breves y largas, así como en un uso casi sinusoidal de la adjetivación.

Por otra parte, hay que advertir que ese *efecto barroco* tiene también su origen en una *violenta* estratificación del relato, proceso este que determina el surgimiento (por sugerencia, insinuación alusiva y analogía) de muchísimos detalles referidos a los contextos

de la identidad. A esto agregamos los dones de un realismo en cuya enorme penetración psicológica se sustenta una imagen (de la realidad) próxima a lo *fantasmagórico* (utilizado el término con una muy relativa ponderación).

He regresado a los cuentos de Novás Calvo repasándolos de manera retrospectiva: de *Maneras de contar*, el heterogéneo y desigual volumen que dio a conocer después de su establecimiento en los Estados Unidos y que contiene textos de épocas distintas (textos donde se aprecia la depuración formal y estructuras heredadas de su quehacer como creador de historias de crímenes, junto a textos marcados por el sello de lo legendario: sus textos—insignias), hasta los iniciales: «La luna nona», «Hombre malo», y, un poco más tarde, «No le sé desil», o la impresionante noveleta *En los traspatios* y algunas otras narraciones que ya cité. Después de estas relecturas ha vuelto a asaltarme una sospecha a veces disfrazada de certidumbre: en su afán de objetividad, de deseo implacable tanto de lo material como de lo inmaterial, Novás trascendió la determinabilidad de los hechos (los externos y los de la conciencia) para situarse en un territorio donde la amplificación de lo real deviene indeterminación por exceso, *subjetividad objetiva*.

La idea anterior quizás retrotrae a las palabras pronunciadas por el narrador de *El negrero*, cuando el mítico Pedro Blanco quiso saber con exactitud quién era Napoleón y cuáles habían sido sus hechos. En ese instante el narrador dice del personaje: *Lo que él buscaba era la narración objetiva de los hechos... y esto no podía encontrarlo. Narrar y objetivamente no lo sabía hacer nadie entonces. Todos se sentían sujetos y líricos*. Se trata de una perturbadora declaración en la que hay una poética y una estética presumibles. La gozosa perplejidad que siempre me han causado esas palabras escritas en Madrid en 1932, me devuelve al juicio que enuncié al expresar una presunción disfrazada de certidumbre: él, Novás, persiguió la objetividad en la narración, pero siempre fue un hombre amarrado por el asombro ante el mundo, un hombre de íntimo y exultante (y perentorio) lirismo. Maestro del relato breve, especie de demiurgo reconstructivo de un cosmos hecho con fragmentos, Lino Novás Calvo es el Adelantado, el primer escritor hispanoamericano que, con desconcertante excelencia, trazó la ruta de los encuentros para decirnos que nuestra cultura es un hacerse continuo y que somos hombres necesaria y agónicamente universales.

Su majestad Carlos Montenegro

—¿Fuiste a los Ingresos hoy? Dicen que ha entrado
una clase de rubito que parte el alma.

Hombres sin mujer, CARLOS MONTENEGRO.

La prosa que Carlos Montenegro urde y explaya en su novela *Hombres sin mujer*, abraza ciertamente las convenciones del realismo por sus consecuencias representacionales, pero en definitiva se adhiere a la fisiología de la estética expresionista. Montenegro, testigo inmediato y rememorador imaginativo de la cárcel, llega a *esa* prosa por dos caminos: la desdramatización estilística de la ferocidad humana y el cuidadoso balance entre los detalles —donde prosperaba una parte de la fisiología del viejo naturalismo literario— y los grandes planos del debate sentimental que el argumento encierra.

Hay una estructura sobre la que se asienta la fábula de *Hombres sin mujer*, una estructura que es hija de la meditación contemporánea: el vínculo de la represión (carcelaria o de las vidas que se religan microscópicamente en la cárcel) con el cuerpo falocéntrico y homosexual. Me refiero a un cuerpo reproductor de un Narciso (muy varonil y muy defensor de la varonía) con tendencia a eso que en el siglo XIX se llamó conducta uránica. Ese Narciso venido a menos, tan alejado de la atmósfera arcádica que envuelve a los mitos clásicos, repudia a la *loca cubana* —tocada por un frívolo *pathos* dramático y por los grandes gestos sentimentales— y constituye, acaso, una estocada a la experiencia homosexual *in vitro*, o sea, la que *decadentemente* —en la literatura de ese movimiento que se autodenomina Decadentismo— se genera como búsqueda de los límites en el espacio del instinto *cultural* y como resultado de un hastío dentro del que todo se *regenera*.

En otras palabras: se trata de un Narciso que desecha el sentimiento, admira la potencia de *su* cuerpo y se coloca por encima —en términos genéricos y hasta sicológicos— de ese espécimen llamado *loca*, una tipología de la que se nutren las *chicas* del penal, llamadas *las leas* en la novela de Montenegro. Un Narciso callejero y realista que desprecia (sin

prescindir de él) el amaneramiento del sexo *estetizado* —el que promueven la Morita, o la Duquesa—, y que, como es lógico, reprueba el erotismo artificioso, lleno de presunciones y recelos, aunque se involucre en él: nada más erotizador que la soledad y la reclusión.

Al referirme así a *Hombres sin mujer* estoy pretendiendo subrayar algo que Montenegro nos induce a hacer, o más bien a rehacer, pues es él quien lo hace primero, aunque de modo inconsciente: la vivisección del cuerpo homosexual desde la perspectiva de una eticidad que anhela trascender los espacios del crimen, la coerción y la violencia. Pero entendámonos: la eticidad equívocamente falocéntrica del presidiario en estado de ignición sexual.

Si un texto nos hace concebir una estructura paralela que explique una zona central de su significado, y si nos damos cuenta de que esa estructura va amoldándose —como un dispositivo articulable— en su diálogo con públicos variados a lo largo del tiempo, entonces estamos en presencia de un tipo de escritura proteica, que muta siempre alrededor del problema que obsede a su ejecutor. En relación con la sexualidad en un ámbito periférico, el de la cárcel —donde el sujeto redefine constantemente lo sexual desde la óptica del deseo, y se enmascara y desenmascara para la sobrevivencia somática y psicológica—, una novela como *Hombres sin mujer* no ha dejado de transmitir sus pulsiones por medio de arquetipos socioculturales que se refieren no solo al sexo, la sexualidad y los roles de género, sino también al sentimiento amoroso, al deseo y al estatuto de la compañía y su nexa con el erotismo.

Hombres sin mujer se publicó por primera vez en México en 1938. Obra de acontecer veloz y de una intensidad casi sin parangón, debe su fuerza a la propia realidad del presidio y, por supuesto, a la desenvoltura que poseía Montenegro como narrador experto en entrar en varios registros y salir de ellos sin contaminar unos con otros. El estilo de Montenegro dibuja muchas voces y muchos sentimientos que las acompañan, pero jamás esa diversidad se resuelve en las mezclas. La brillantez de *Hombres sin mujer* es la de un mundo resuelto sobre la base de pinceladas que crean un efecto de claroscuro sin fundidos. Montenegro escribe como pintaba un Signac, o un Derain. Hoy sabemos que muchos de sus personajes eran reales, que detrás de ellos había una historia vivida más allá de la mera imaginación, pero no es menos cierto que el autor sabía muy bien cómo redactar un párrafo para

aumentar la tensión del lector, o cómo suprimir los adjetivos *suprimibles* sin alterar el lirismo —salvaje y prudente— de las nupcias no fonocéntricas entre Pascasio y Andrés. Nupcias en secreto, *a salvo del lenguaje*.

Porque el lenguaje no les sirve a esos personajes reducidos a la pulsión del deseo. Montenegro maneja caracteres que se resisten al lenguaje como explicación del mundo interior. Todo el tiempo tenemos la impresión de que dicho mundo es una especie de abismo que ellos no quieren *explicarse*. Se limitan a *sentirlo*, a experimentarlo. Nada más. (He ahí la diferencia entre el relato y la experiencia: este tiende a necesitar las palabras, aquella tiende a prescindir, a *callarse*.) Mirar ese abismo supone que el abismo los mire a ellos. La cárcel repudia los espejos. Aludo a caracteres que temen al *resbalón* del significante contra el significado, una metafórica *fuga sin escape* que daría lugar al corrimiento lingüístico, donde querer expresar una verdad del sentimiento implica decir *otra* verdad, más complicada y acaso más peligrosa, cuando no letal.

En *Hombres sin mujer* se nos dice que el sexo está en todo, pero no caemos *in medias res* como lo hacen los lectores de un Jean Genet, en cuyas principales novelas —*Milagro de la rosa* (1948) y *Santa María de las Flores* (1951), por ejemplo— los presidios se transforman en infiernos paradisiacos. Para Genet los reclusos, bañados por la violencia —sangre lírica, músculos líricos, dolores líricos—, son pequeños dioses paganos martirizados que se entregan a una sensualidad bárbara.

Cierto ángulo de mira supone, en la cárcel cubana, la revocación despreciativa de todas las formas de la masculinidad. Por obra y gracia de esa mirada obnubilante —que escapa de un Ojo interesado en cambiar los atributos del Objeto—, un cuerpo masculino puede *devenir* cuerpo de mujer. El proceso imaginal al que acceden casi todos los personajes de Montenegro constituye el relato de una ocultación y la historia de una sensibilidad escindida por un estímulo raro, perturbador: el macho que desea ve *formas de hembra* en otros machos. O acaso no. Las formas de hembra son la *ratio* (un subproducto justificativo) de una evidencia: los atractivos de un cuerpo masculino son siempre masculinos. Y ya.

El subproducto *mujer* surge en la novela como resultado de esa obnubilación del Ojo interesado. Ese es el Ojo ávido que se complace en detectar a la Morita, por ejemplo, en el

pretérito invisible de la trama. El mismo Ojo que metamorfosea a Andrés bajo la mirada de Pascasio. El negro Pascasio, antes cortador de caña y ahora fregador de peroles en la cocina del penal, es ajeno a ciertas violencias cotidianas y está lleno de una valentía que le permite asomarse a su abismo. Pascasio se encuentra, sin embargo, contaminado por el Ojo, solo que la contaminación no lo inficiona, sino que lo limpia y lo libera. Extrae de sí su mejor parte. Pascasio, no hay que decirlo, carece de los poderes del doctor Jekyll, que sucumbe al error científico cuando se transforma en el señor Hyde, pero que, si la novela de Stevenson fuera otra, *habría podido sacar de sí al Bien Absoluto*. ¿Pascasio saca de sí a un yo mejor mientras alimenta su nexa con Andrés? Ciertamente. Sin embargo, ese yo viene en compañía del crimen pasional. No pueden separarse el uno del otro. Y aunque los últimos actos de Pascasio son monstruosos, no dejan por ese motivo de ser bellos a su manera.

Pascasio embellece su alma por medio de los sentimientos que Andrés le inspira —es más: el alma se le *hermosea* a través de la muerte del chico—, pues este, cautivo recién ingresado en el penal, es un objeto de deseo y, al mismo tiempo, un compañero para ciertas dosis de un platonismo somatizado. Pero esa condición es incompatible con el medio del penal: resulta insostenible. Pascasio y el lánguido Andrés crean un equilibrio de amistad erótica demasiado frágil.

Montenegro era consciente —podemos sospecharlo cuando leemos esos pasajes en que Pascasio y Andrés dialogan lateralmente y están como midiéndose— de las distintas flexiones (o torsiones, más bien) a que se someten sus lectores. En primer lugar, presenta la historia de una pasión homoerótica. En segundo, esa pasión está construida en un territorio que moviliza los reenfoques del deseo, por lo que nunca sabemos (¿nunca sabemos?) si se trata de una pasión promovida por el contexto, por los personajes en cuestión, o por el complicado diálogo de uno y otros. En tercero, los agentes de esa pasión son: 1) un negro de oscuro y libre espíritu, que no vulnera su masculinidad y que, como un animal sabio, lo da todo por supuesto y se deja arrastrar, y 2) un joven blanco, rubio, que está a punto de amanerarse —o eso creemos, porque en él todo se da por ausencia: *no es obsceno, no es corpulento, no habla con la economía de salvaguardia que rige al penal*—, pero sin llegar a hacerlo jamás. Y, en cuarto lugar, es de presumir que Pascasio mata a Andrés ¡por celos y porque una decepción insuperable lo embarga! Ha encontrado al chico a punto de

entregarse a otro hombre —no importan los motivos que la trama suministra— en las sombras del taller de carpintería del penal.

Y nada. Que, dicho en cubano, y bien acomodados en la perspectiva de una ética que tiene su genealogía, Pascasio —persona y personaje— le pone la tapa al pomo.

¿De qué índole es esa decepción que lleva a Pascasio al crimen? Montenegro cuenta lo que sucede y punto. *Hombres sin mujer* no es una novela meditativa. Los actos hablan por sí mismos, o por la trágica postración a que ellos conducen. Pero si tuviéramos que evaluar dichos actos, representativos al fin y al cabo de una barbarie que linda con el sacrificio místico, tendríamos que imaginar a un Pascasio dionisiaco —poseído sin alcohol por el frenesí báquico— para quien la única respuesta posible al desamor se halla en la muerte — el castigo— y la automutilación. Andrés arruina un delirio, un dulce y sombrío espejismo. Apaga una especie de luz única. Pascasio, el fosco negro marginal, entronca de algún modo con ciertos personajes de la tragedia ática, en quienes el sufrimiento otorgado y recibido es la vía para alcanzar, en el momento final, la sabiduría.

Luego de matar a Andrés, Pascasio se corta una mano en la sierra sinfín. Es la mano que sostenía la llave que él acaba de hundir en el cráneo del joven. El taller de carpintería, escenario donde todo sucede, está cerrado por dentro y Manuel Chiquito, el amenazante seductor de Andrés, mira a Pascasio aterrorizado. Cree que va a matarlo. Pero Pascasio alza el muñón. Está desangrándose a toda velocidad. Los guardias logran abrir la puerta, van a entrar. Pascasio los detiene. Y dice, como si comprendiera la naturaleza de su destino: *Todo va a terminar. Esperen...* Y cae, muerto, en brazos de su amigo Brai.

A Carlos Montenegro le interesaba la representación activa de un fenómeno tan imponderable como la ética del deseo. Sus repliegues y sinuosidades. Sustentó una zona importante de la *significación* de *Hombres sin mujer*, más en la culpabilidad del sistema social que en las manifestaciones y consecuencias de un erotismo electivo, cuya fisiología se activa con la violencia en ese estado de excepción que es el mundo de la cárcel. Montenegro subrayó, como solía hacer el realismo crítico, que son las circunstancias sociales las que condicionan la aparición de determinadas identidades, pero no perdió de vista en ningún momento la movilidad del denso tejido de la intrahistoria, ni los conflictos

de sus criaturas, dominadas por el instinto de sobrevivencia y la pulsión del deseo dentro de la autoridad libertaria del yo.

Es entonces cuando la novela deja ver la cuadrícula del cuerpo *otro* (también masculino) bajo los efectos de una mirada que rebota en el espejo deformante, ese espejo donde el detalle amplificado carece de género. La cuadrícula, última etapa del deseo antes de que este se realice en el sexo o naufrague fuera de él, extrae del cuerpo masculino las particularidades del falocentrismo. Agreguemos, para completar la estructura del funcionamiento de ese sistema de miradas y visiones, que este espejo ya no sería el de Narciso, sino más bien el que se usa para *absorber la imagen deseable de un cuerpo deseado*. En el penal de Montenegro, la mirada del deseo *desmasculiniza*. (O eso suponemos.) Por tal motivo cabe imaginar, como instrumento de esa ética, un espejo para el arbitraje, mediante cuya intervención *un hombre mira el reflejo deformado de otro hombre*. De cierta manera, todo ese proceso es muy virtual, dada la incesante actividad de su semiosis. Me refiero a una virtualidad que se intensifica paradójicamente en el sexo, más allá de su compromiso con los rendimientos somáticos del intercambio.

El *residuo* de esa mirada es un cuerpo asexuado (¿?), más bien sumiso y que suplanta al de la mujer. De cualquier forma, la visión cesa o se oscurece mientras llega el instante de la satisfacción. Entre el ano y la vagina hay apenas, en esa oscuridad permisiva de los instintos, una diferencia de dilatación que se deroga con un mínimo de recuerdos lubricantes, un mínimo de presencias femeninas —recordemos a Pascasio mientras piensa en su mujer— evocadas desde la experiencia heterosexual. Entonces la imagen falocéntrica se fortalece y *excluye de sí toda alusión a la identidad homosexual*.

Lo específico de esta serie de simulacros es que ellos no son congruentes con una supuesta degradación de los códigos éticos. Si bien la masculinidad detectable en la novela *podría* subvertirse en un sentido —el de la hembra pasiva, no así el del macho sodomizador—, al cabo ninguno de estos especímenes contraría los estatutos de la ética marginal. La hembra pasiva, con su lenguaje artimañoso, es una sublimación en tanto cuerpo sucedáneo y adquiere atributos de mujer. No hay problema (a no ser que sea una de esas *shemales* muy bien dotadas y que causan cierto grado de perturbación). El macho que sodomiza es un castigador venido a menos, pero de empaque vil, y ejercita sin miramientos la obscenidad

(a no ser que en secreto invierta los papeles de modo inesperado). ¿Cabe allí lo que comúnmente llamamos amor? No. El amor es *femenino* y no figura en el modelo de la hombría, del mismo modo que la *ternura* es un agravio.

Sin embargo, un mundo novelesco se define y existe por una sucesión de hechos que tropiezan con (o que son) *lo excepcional*, y, a los efectos de *Hombres sin mujer*, en ellos lo excepcional es precisamente la ternura amorosa, actitud saturada allí de un deseo tímido y circunvalador que, claro está, no estalla en la obscenidad, pero sí llega a aproximarse (sin sumergirse) a una gozosa cópula homosexual por medio de la conquista. Andrés excluye la confidencia, se ciñe al sometimiento deleitable, apenas habla, *está siendo fascinado*. Hablar es peligroso, hablar desataría el significado, la alusión, los adjetivos. Pascasio es sigilo, reserva y silencio. Pero ambos saben que el sexo está muy cerca, aunque no existan referencias a él.

He descendido al nivel de los contrastes en lo casuístico —la relación del negro Pascasio, hombre fuerte, sin asomo de debilidades con el frágil, desprotegido y *entrañable* (¿qué hacer contra ello?) Andrés— para subrayar una declaración que, en buena medida, sirve de sustento a la red de espejismos tramada por la pulsión erótica y el instinto sexual alrededor de un cuerpo masculino previamente descentrado. (Un cuerpo que, por otra parte, las instituciones reprimen.) Se trata de una frase que no puedo dejar de citar, pues alude, incluso, a las mil y una actitudes que adopta el sujeto gay en Cuba, así como a su ya multiplicada imagen narrativa. La frase dice: *de las nalgas al corazón hay una distancia del diablo*.

Entre ese terco enunciado que el nexo de Pascasio con Andrés pudo haber desmentido —pero al decir esto, ya nos encontramos *fuera* de la novela y dentro de un texto que quizás trate sobre un imposible de la amistad erótica, o sobre una amistad imposible a causa del carácter de su mero desarrollo— y el hoy inmediato han transcurrido casi ochenta años. Ochenta años de una novela que vindica, desde el infierno, el valor de la simple compañía humana, pues Pascasio Speek, el recluso 5062 de *Hombres sin mujer*, dibuja esa búsqueda personal por encima de sus consecuencias, y acepta con valentía las formas contundentes y perentorias en que esa compañía reverbera hasta transformarse en intimidad no realizada.

Enrique Labrador Ruiz: del deseo y la locura

En 1946 Enrique Labrador Ruiz obtuvo el Premio Nacional Alfonso Hernández Catá por un relato titulado «Conejito Ulán». Es una historia de ambiente rural recogida en *Carne de quimera*.

Ya Luis Felipe Rodríguez, un escritor de tercera fila, se había ganado en Cuba el derecho (indisputable por demás) de figurar como el fundador, a partir de los *ismos* vanguardistas, del sistema de señales y referencias conformadoras del mundo campesino *en tanto texto*. Publicó en 1923 una novela de muy obvias tesis sociales, *La conjura de la ciénaga*, donde están las primeras bases de ese sistema y algunos elementos que, incluso hoy, podemos encontrar en cualquier meditación sobre la narrativa rural. Catorce años después, al percatarse acaso de una tosca y deficiente compostura estilística, reescribió su libro. Ese, el de 1937, se titula simplemente *Ciénaga* y es mucho mejor.

Labrador Ruiz no se aparta del camino abierto por Luis Felipe Rodríguez porque los componentes de su escenario son los mismos. Sin embargo, en «Conejito Ulán» llaman la atención dos cosas: una mujer de más de cuarenta años que no ha conocido varón —*no fue casada nunca, no conoció hombre jamás*, nos dice el autor en el inicio mismo del cuento— y un tipo de soledad que se resquebraja y da paso a la ensoñación fantástica.

Maité, la mujer, es hija de un veterano de la guerra de independencia y se encuentra dominada por el dictamen de su padre: no casarse con nadie que no lleve, en potencia o en acto, la sangre de la rebelión y la valentía. El padre muere y ella, fiel a esa ley que deviene costumbre, queda sola en una gran casa más o menos típica, aburriéndose y trajinando con los animales, las tareas domésticas y las plantas. Esa es la rutina de su vida, ocasionalmente salpimentada por sucesivos rechazos que va imponiendo a todo aquel que se acerca con intenciones de maridaje. Tal es la situación que nos ofrece Labrador Ruiz en la zona introductoria del cuento.

A partir de ese punto el creador de la estética «gaseiforme» —novelista de tanteos y temeridades— prepara el terreno de la indeterminación y desarrolla una historia única en la

cuentística cubana. Maité es de pronto visitada por una especie de metáfora del deseo. La solterona recibe un toque de gracia y se adentra en el territorio de la ilusión. En aquellos días andaba por la zona un notorio bandido ladrón llamado Julián o apellidado Ulán. Tiene el labio hendido; enseña una faz que cae en el dominio de lo teratológico y que, sin embargo, resulta atractiva. Ulán (o Julián) se refugia en la solitaria casona de Maité y vive con ella. Ese es uno de los hilos con que se teje la historia.

El otro hilo es acaso más sutil. Lo que he llamado indeterminación empieza a desasosegarnos gracias a las fuerzas que equilibran ese modo de percibir *algo* que es y no es *al mismo tiempo*. Algo que existe y no existe. La criatura que aparece ante Maité no es más que un conejo lustroso, acariciable, manso y a veces arisco (se inquieta cuando oye los perros ladrar, por ejemplo, o cuando siente la presencia de la guardia rural, lo que sí es extraño).

El desasosiego del lector es una forma retórica de asentir ante ciertas habilidades estilísticas. Labrador Ruiz se conduce con acierto al presentarnos un problema de perspectiva en el que subyace la construcción de un personaje alienado. Sin embargo, se las arregla para que Maité no aparezca como una loca vulgar acorralada por los espectros de su carencia de compañía, puesto que el personaje se desdobla y edifica, gesto a gesto, palabra a palabra, un orbe propio dentro del cual se encierra. Maité no quiere saber nada de la realidad inmediata porque la encuentra fea, torpe y reprochable.

Ulán el conejo y Julián el bandido —una especie de *zarco*; recordemos la novela homónima de Ignacio M. Altamirano, espécimen romántico de los más interesantes, hijo del Don Ramiro de Enrique Larreta, el escritor de mayor importancia para la novela modernista hispanoamericana— se superponen creando una imagen a ratos gótica del deseo y el juego amoroso. ¿Qué sucede aquí, en estas páginas memorables? Sucede el encuentro del sexo ritual con el espacio que lo hace brotar. Labrador Ruiz despliega los dispositivos de esa aproximación, de ese contacto simbiótico, sin salirse de una trama propia de la literatura rural cubana, aunque hay que reconocer que es en la misma condición del texto —su relativo aislamiento del cuerpo de relatos de ambiente campesino citables como contexto en aquellos años— donde se hallan los elementos capaces de diferenciarlo, de separarlo.

Las lexicalizaciones que subrayan la existencia de una tipología del lenguaje rural, así como los meandros de una sintaxis mechada con metáforas de sabor arcaizante, se juntan y producen un sonido único. Es el sonido de buena parte de la prosa de Labrador Ruiz en *Carne de quimera*. Cuando él escribe que Maité *se mustiaba como un tubérculo ruin*, cuando nos dice que ella *no se estaba volviendo vieja, sino que se había aviejado*, o cuando nos habla de una pipa *colgada con ahínco*, sabemos ya a qué atenernos.

Gótico es ese relato que incorpora en su médula convenciones culturales vinculadas al misterio, lo horrible, la espectralidad, el ensueño. Pero en términos de lógica literaria, gótica es la narración donde algo atroz —inhumano, monstruoso— ocurre como en una fluencia invisible, subterránea y tan solo presentida. Los mejores relatos góticos que conozco dejan al final la sensación de que entrevimos fugazmente una realidad que oprime nuestra sensibilidad y compromete nuestra imaginación en un proceso de avivamiento constante. Labrador Ruiz alcanzó a fabricar un relato de ese tipo cuando escribió «Conejito Ulán».

Porque Maité tiene sexo con ese fantasma proteico que mitiga su clausura y responde al nombre de Ulán o Julián. Tiene sexo o desea tenerlo. O quizás encuentra el modo de satisfacerse juntando, en la quimera de su ansia, las formas exigentes de Julián el bandido y la ternura suavísima del conejo Ulán. Cuando la tropilla de guardias rurales llega, se supone que Julián escapa gracias a sus poderes licantrópicos. Cuando los perros ladran y asustan demasiado al conejito, este se sobrepone a sus miedos, se deja acariciar por Maité y se metamorfosea en un hombre que la lleva a la cama con todas las urgencias del mundo.

Pero no podemos aseverar que algo de eso ocurra en la ficción de Labrador Ruiz, ya que el autor nos ha atrapado en una suntuosa red de insinuaciones probables e improbables, como la de esa zoofilia entre pagana y sacramental, que se anticipa muchísimo a una célebre secuencia *Les héroïnes du mal* (1979), una película de Walerian Borowczyk donde una joven se masturba con un conejo, su juguete favorito. Maité llega al final de su extravagante suerte cuando Ulán o Julián *desaparecen* —¿no son dos y uno al mismo tiempo?— y ella se deja tragar por la nostalgia y el encierro. Los vecinos, al no verla durante muchos días, empiezan a sospechar que ha muerto. Pero nada sabemos de su abismo interior.

El cuento acaba así y nuestra imaginación siente el impulso de completarlo y revisitarlo sin que de veras algo falte en él. ¿Hay destino mejor que ese para la literatura?

José Lezama Lima y la polémica de la novela

Las preferencias más radicales en el ejercicio de la novela, mantenidas hoy como al vuelo tras una pregunta con respuesta asentada por la tradición, pasan por el edificio Kafka, la catedral Joyce y la mansión Proust, en quienes acaso hay una primera instancia de reconocimiento de la modernidad contemporánea. La otra modernidad, la que escapa de nuestra época (si es que nuestra época tiene aun la capacidad de invitar al Kafka de *El castillo*, al Joyce de *Ulises* y al Proust de *En busca del tiempo perdido* al convite de la literatura *actual*), es de carácter lógico y existe tan solo como resultado de un proceso de construcción: el *Tristram Shandy* de Sterne, *La Feria de las Vanidades* de Thackeray, las novelas del Marqués de Sade, o el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, del conde Potocki, por citar algunos textos.

José Lezama Lima introduce, en la reflexión a que suele someterse su sistema poético del mundo, un conjunto de categorías del mayor interés. En *Tratados en La Habana e Imagen y posibilidad* entiende que la novela es una suma de posibilidades —justo así— y de *aventuras* respaldada por las ganancias de la *palabra poética*. También nos habla del *poema organizado como una resistencia frente al tiempo*. ¿Es posible que nos preguntemos cuánto hay de cierto aun en sus afirmaciones, y si de veras son esas categorías las que continúan presidiendo, por así decir, el cultivo de la novela? Por supuesto que sí.

La tensión de la escritura novelesca sigue descansando, me parece, en las posibilidades y en la aventura, aun cuando no siempre se acompañe de esa poemática *dilatada* (o complejizada, hecha *plexo*) a causa de una resistencia. Los posibles narrativos continúan detentando la responsabilidad de movilizar las acciones novelescas de acuerdo con ciertas convenciones que alcanzan a poseer un grado de *permanencia*. La aventura ha perpetuado su andanza por el camino de siempre: la *otredad* de lo repentino, su oposición constante a lo *mismo*. Y en lo que se refiere al *poema organizado como una resistencia frente al tiempo*, quizás debamos acudir otra vez a la épica cotidiana que se tiñe de *otredad*, esa épica donde el componente lírico no surge como un efecto de la imagen poética, sino que brota de la imagen narrativa cuando esta se comporta como metáfora. La épica del Stiller de

Max Frisch, pongamos por caso. En la novelística iberoamericana, sin embargo, se me ocurre que algunos textos ya clásicos de Carlos Fuentes —*Terra Nostra*, claro— y de Fernando del Paso —*Palinuro de México*, y sobre todo, *Noticias del Imperio*— constituyen un estupendo ejemplo de lo poemático viajando hacia lo narrativo sobre el lomo de la Historia. Un proceder antiguo: ahí está el Ercilla de *La Araucana*.

Lezama se adentra en lo que él denomina *polarización concurrente* para definir ese viaje pendular de la poesía a la novela y de la novela a la poesía en el espacio novelesco americano. Nos habla de la condición cósmica y aglutinadora de la novela en el Nuevo Mundo y, de cierto modo, observa las diferencias entre ese espacio donde todo concurre y otros espacios bien delimitados: la novela filológica en Joyce, la novela del tiempo en Proust y la novela ensayística de Mann. Somos capaces de comprender y admitir el origen de esas etiquetas, pero sabemos, después del ensayo de Beckett sobre Proust, que *En busca del tiempo perdido* es una extraña novela filológica, y que *Ulises* es una novela acerca del tiempo y su subjetivación. El carácter meditativo de *La montaña mágica* no sobrepasa, por otra parte, su índole de novela del tiempo. Puras transferencias.

El inicio maravilloso y sorprendente de las ficciones americanas, que Lezama localiza en la prosa de los cronistas de Indias, es un tema del que se ha escrito mucho. Solemos vincular los orígenes contrastivos de la identidad americana (iberoamericana, latinoamericana, del pequeño género humano según Simón Bolívar, o como quiera llamársele) a una persistente mirada de asombro luego de la cual el espacio americano queda, en principio, *separado* del mundo de Occidente. Sin embargo, aunque toda esa estructura de pensamientos es real, aunque sabemos que la historia de lo novelesco en América empieza en las quimeras y en la espléndida fascinación del Nuevo Mundo, entramos en el distrito de un singular agotamiento.

No son pocos los novelistas *en español* que se sienten atraídos por el asunto de la sugestión y el hechizo, pero me temo que son muchos los que escriben fuera de ese círculo dentro del cual, casi inevitablemente, se ensalza un telurismo histórico ajeno a la *ratio*, al *logos* del Viejo Mundo e identificable *a la larga* —no quiero ser imprudente— con lo más *culturalizable* del subdesarrollo. (En términos esenciales los paisajes naturales deslumbrantes de América son hoy *así* por exigencias del turismo, por decretos de la

Unesco o porque continúan vírgenes y muy precolombinos, si se me permite el uso de esa expresión.)

El reino lezamiano de la posibilidad y el concepto de aventura que maneja —la aventura integral, la del cuerpo, la mente y el espíritu— entran hoy en un juego muy significativo. No parecen conceptos ligados exclusivamente al desenvolvimiento específico de *Paradiso*, por ejemplo, así que podemos confiar en que su autor aludía a realidades expresivas generales, propias de la historiogénesis de la novela.

Me refiero a un juego del que habla corrientemente la teoría de la cultura porque es un conjunto de operaciones globales sobre el que descansa la mitad del orbe literario y audiovisual de nuestros días —la otra mitad se sostiene en las confluencias del gesto cultural y el gesto tecnológico—: la parodia, el homenaje, el comentario y la apropiación. Cuatro formas subsidiarias en relación con textos y objetos canónicos, modélicos, referenciales o autoritarios, con un ascendiente determinado. Formas que, examinadas entre sí, tienden a parecerse y también a negarse. Propugnan la diseminación del matiz que une y desune. De cierto modo adquieren carta de ciudadanía en la cultura gracias a un tipo de acción que acaso nace en Marcel Duchamp cuando reflexiona sobre el objeto de(l) arte.

En lo que toca a la novela, después de la conjunción de estas operaciones, a partir de los años setenta del siglo, he visto casos espléndidos. Una descripción de la muerte de Tadzio, el joven hijo de las Parcas en *La muerte en Venecia*. Un repertorio de la galante vida continental de Lord Byron desde la memoria de una prostituta. Un examen de la poética de Flaubert a partir de la ficcionalización de sus diarios, en *El loro de Flaubert*, de Julian Barnes. Y Adolf Hitler reinventándose —como *führer* envejecido en la selva amazónica y como imagen contumaz de una película de existencia dudosa— en dos novelas extraordinarias: *El traslado de A. H. a San Cristóbal*, de George Steiner, y *Running Dog*, de Don DeLillo.

Pero es el propio Lezama quien desarrolla en *Paradiso* una voracidad —en alguna parte he dicho que él es el agujero negro más implacable de la literatura cubana, y uno de los verdaderamente inusitados en español, agregaría ahora— que da cuenta de dos utopistas *recreadores*, dos *minuciosos* de las superficies y de la profundidad. La estructura de viaje

cognitivo que Lezama emplea en *Paradiso* es un homenaje y una apropiación del Joyce de *Retrato del artista adolescente*. Hay quien vincula *Paradiso* a Proust (en lo tocante, con razón, a las superficies) y al otro Joyce, el de *Ulises*. Pero de ellos Lezama toma, ciertos alientos capaces de adular el ego lingüoestilístico de cualquier novelista total. *Paradiso* sigue siendo una novela de aprendizaje y formación en el reino del cuerpo y la autopercepción, pues es allí donde la realidad tiene su emulsión aniquiladora más encendida. De Joyce, la construcción de la persona (o la máscara). Y de Proust, la construcción sensible de volúmenes y espacios con la suficiente *ilusoriedad*.

El asunto de la novela americana en el mundo posterior a la *fascinación* es algo que tiene que ver con ese parejo relieve adquirido hoy poco a poco por la cultura (no así por los grupos humanos ni las sociedades). Y cuando Lezama nos interpela aludiendo a las *posibilidades* y la *aventura*, nos pone de frente a dos instancias creativas de las que no cabe recelar si se habla de la escritura novelesca, incluso independientemente de que, en lo fundamental, el *concepto de sujeto* no sea ya una categoría en África del norte y otra en Europa central, o que la ciudad como organismo y ramificación de historias sea un hecho universal.

Paradiso: el estilo de Odiseo

0. La naturaleza denotativa (me refiero a la representación y la figuración, operaciones distintas de la implicación y a la sugerencia) del cuerpo sexualizado en *Paradiso*, de José Lezama Lima, no es la del detallismo clínico de la imaginación pornográfica, que, como ustedes conocen, se inclina mucho, incluso en la literatura (ni qué decir en el cine), a la aproximación hiperrealista, sino más bien la del detallismo neobarroco, donde la proliferación del léxico tiende a esconder por sobre-exposición, a encubrir por sobre-manifestación, a ocultar por sobre-revelación. Los hechos descriptivos del sexo en *Paradiso* (y con *hechos descriptivos* me refiero a esa peculiar y sincrónica manera de contar que consiste en *describir extensamente*) son casi de ostentación y lucimiento. El narrador hace diversos altos, diversas paradas en esas descripciones, y el relato no se paraliza. Más bien se ensancha en la imagen.

1. Hay un modo de examinar, en *Paradiso*, la cuestión del sexo *en sí mismo*, el sexo en tanto ejecutoria que se desplaza *de inmediato* a su realidad logocéntrica. Esa forma de examen dialoga con el carácter puramente *circunstancial* de la sexualidad, su naturaleza de *confección cultural*, radicada en el centro mismo del triángulo que forman el deseo, la fascinación y las *suposiciones en torno al cuerpo del otro*. No habría, por tanto, que desechar la idea de que, en ciertas novelas, el sexo es un territorio de lo fantástico. Y si a esto agregamos que resulta posible situarnos en diferentes perspectivas, entonces delante del lector (me refiero a una especie de superlector) se abrirá un horizonte de probabilidades donde el asunto del desempeño sexual (tan lleno de formas y gestos) se desdramatiza en términos éticos y religiosos, para redefinirse dentro del territorio inmarcesible de la cultura y sus tradiciones clásicas. O sea, tenemos un desempeño *estetizado*, y, con respecto a la imaginación pornográfica, dicho desempeño es ya un punto y aparte independientemente de que el discurso nos muestre el retablo del sexo en Lezama Lima. Sexo como retablo: imagen, serie y suceso. El retablo es representación, conjunto de hechos serializados y suceso fragmentario. Una amalgama de *tableaux vivants*. De cualquier manera hay allí una especie de teatralidad. El neobarroco puede ser muy teatral y resonante. Como si fuese un gran conjunto de máscaras activadas en una puesta en escena. La máscara es la persona. De

ahí que las *dramatis personae* sean justamente el conjunto de los personajes, o sus máscaras. *Persona* viene de *personare*, que quiere decir *resonar*. El sexo lezamiano es, por otra parte, muy *resonante*.

2. Observado como lenguaje activo del erotismo y la pulsión sexual, el cuerpo lezamiano no es, en última instancia, un cuerpo de mujer. Decimos «cuerpo lezamiano» y vemos que se trata de un varón heterosexual cuyas tipologías lo inscriben muy bien en la masculinidad y sus roles más o menos previsibles. ¿Es esto así? Supongo que sí. Me gusta manejar esa hipótesis. Pero me refiero a una condición que queda subrayada cuando nos detenemos a pensar en las convenciones *adicionables* a esa masculinidad en el soma que ella *prescribe*, en el soma que ella ordena y dispone. Un soma que Lezama conecta con una erótica llena de posibilidades y de atisbos, en especial los que brotan de la mirada clásica. A ocurrir así, al ser la mirada del cuerpo y sobre el cuerpo una suerte de homenaje a la configuración clásica (pensemos en la mirada de Wilhelm von Gloeden), las cosas cambian. Porque *Paradiso* es un artefacto literario de raíz neobarroca, pero es también una novela poemática vanguardista, una novela mitográfica y todo esto, de algún modo, hace que el texto sea muy visual.

3. Si tomamos en cuenta que Cemí es la concreción de un espíritu excepcional, o que va por el sendero de las excepciones, y que Fronesis es un objeto de deseo muy bien delimitado, veremos que Lezama no renuncia ni puede renunciar a apartarlos de cierta contaminante *culpabilidad homoerótica*, hija, acaso, de la actividad dionisiaca (su magma secreto), de acuerdo con lo que nos permite ver el pensamiento de Nietzsche. Las *cosas* de Foción exhiben por contraste esa culpabilidad. Y están como bañadas, en la novela, por un mucílago de *censurabilidad* que posee, sin embargo, todo el *epos* trágico y todo el *pathos* del Satán de Milton, para delinear así una especie de heroísmo moderno. Porque, por encima de todo, se encuentra la amistad que los une a los tres, aunque ese Satán sea el del conocimiento y el exceso de William Blake, que conduce al palacio de la Sabiduría.

4. Cuando aludo a Dionisos y oculto, por simple y automática divergencia, a Apolo, no hago más que sembrar la sospecha, indeseable pero forzosa, de que lo dionisiaco podría ser un ámbito de generación instintiva y llena de pulsiones —una *poiesis* lateral, digamos—, un ámbito opuesto a (y complementario de) ese otro, el de lo apolíneo, donde sobreviven y

prosperan los equilibrios y las armonías. Pero lo dionisiaco se deja fascinar por lo apolíneo y viceversa. Lo dionisiaco y lo apolíneo fabrican, así —y Lezama, sospecho, lo sabe muy bien—, una relación simbiótica donde representan el papel de ellos mismos, el del otro y el de un tercero que rompe, felizmente, el pensar dicotómico. A esa ruptura (y, en especial, a la graficación de su dramaturgia) apela Lezama cuando dibuja la atopía somática (en realidad me refiero a una multitopía) de la sexualidad que Farraluque enarbola. La ubicuidad del falo es impensable. Pero la ubicuidad del deseo sí es un fenómeno posible. Y está ahí mismo, en los encuentros de Farraluque, en el derramamiento y la propagación de dichos encuentros por medio de la imagen mental del sexo.

5. Farraluque salta sobre el cuadrado de las delicias —todas las delicias— y se inscribe en el mundo del instinto «natural». Practica la devolución del erotismo activo, que descrea de las predicaciones —culturales, sociales, morales, políticas—, y se ciñe al carácter casi logocéntrico de sus tumescencias. Las erecciones seriales de Farraluque hablan no solo de su poderío carnal, que se emparenta con su poderío fálico —el tamaño del falo es substancial, tanto como su *identidad*—, sino también de una especie de relato sexual donde el pene—serpiente es un interventor que acepta todo cuanto sea gruta o receptáculo. El acreditado pene de Farraluque es un *animal sabio* y está ahí para prodigarse una y otra vez. Lezama nos dice que ese pene es un replicante de la mínima actividad reflexiva de su dueño, y que incluso *se le parece*. Aquí hay una especie de burla admirativa.

6. Tengo la conjetura de que toda la estetización del sexo representado en la novela tiene su base en una suerte de *clasicismo pélvico*, por así decir, donde la vulva pierde cualquier tipo de regencia artística debido a la propia morfología masculina, que al final gana porque en ella hay más articulaciones, más movimiento de formas, más *cineticidad*. ¿La vulva es una gruta, el pene es una espada? No nos dejemos extraviar por el camino de los símbolos, que al mismo tiempo dicen verdades y mienten. Lezama alude a una vagina animalizada, que es la que transforma al *falo* en *méntula*. *Falo* es una palabra en erección, digámoslo así. *Méntula* es el *falo caído*, cuando sale de la vagina. El miedo de Fronesis ante Lucía tiene su origen allí, pero él no lo sabe. La mujer no tiene el poder del hombre, portador del *fascinus*, y ya sabemos cómo un hombre es hombre *completo* solo *en erección* —de acuerdo con la tradición clásica arcaica—, que es cuando el *fascinus* entra en vigor y tiene la facultad de

fascinar. La *fascinación* es, en principio, el efecto que resulta —en quien sea, un hombre o una mujer— de contemplar el *fascinus*. Virilidad y virtud tienen, como palabras, un mismo origen. La virtud clásica es la virilidad somática, la del falo erguido, y esto no es solo sexo o resultado de la imaginación pornográfica, sino, en términos arcaicos, umbral de reproducción. Y es así que Fronesis y Lucía se encuentran por primera vez allí, exacerbados por el deseo, y cuando ella se desnuda, habiéndose desnudado él primero, se oye la voz de un Fronesis muy erecto (pero ojo: muy erecto no a causa de la desnudez de Lucía, sino a causa de *la idea que él tiene de esa desnudez*), un Fronesis casi volcánico, y la voz exclama una frase memorable, una frase que es un insulto por debajo del cual corre una vehemencia celebratoria, un fervor que invita, que se regocija en sí mismo y que es como la representación del deseo que la mujer podría ocasionar con la desnudez repentina, inesperada, de su sexo. La frase dice: *Tápate eso, cochina*, y se constituye en una de las cosas más vivas e hirientes que ha escrito alguien en Cuba. Pienso en el cuerpo desnudo como cuerpo reformulado —ese en el cual podríamos pensar cuando aparece el clasicismo pélvico o la mirada clásica grecolatina—, no como aquí, en esta secuencia, donde hay *cuerpos desvestidos*, cuerpos incómodos en tránsito hacia cierta comodidad erótica.

7. Hasta ahí va el simbolismo mitológico. Después Lezama narra un preámbulo lleno de rodeos masturbatorios, en especial de Fronesis hacia Lucía, ante los cuales la presunta impudicia del capítulo VIII queda muy disminuida. Fronesis está muy excitado, se presenta ante Lucía completamente desnudo, y para él eso es lo más natural del mundo. Sin embargo, el pubis de la muchacha debe ser ocultado. Él la obliga a ocultarlo. Lezama se complace en metaforizar las grafías del intercambio sexual, hasta disfrazarlo de *poiesis*. Uno no puede dejar de pensar en el momento de Lucía con Fronesis en la cama, cuando él descubre que toda erotización está obligada a depender de ese motor de arranque que es el distanciamiento, la conversión del objeto deseado en imagen, para que entonces sea la imagen lo que encienda la chispa. Aquí Fronesis expresa la idea de Lezama sobre el sexo: toda complacencia, toda voluptuosidad de formas y gestos, pasa por el lenguaje y es, al cabo, lenguaje. Bien leída, la escena de Fronesis con Lucía nos entrega a un Fronesis desnudo, pero no *tan* erecto... o, en todo caso, la erección sería solo un ritualístico comienzo de erección... Él se enfrenta al rostro de lo que Lezama denomina *delicioso enemigo*, y se espanta. Lucía le muestra el *enemigo* con despreocupación, con una

displicencia mortal. Él le ordena que se tape *eso* y la llama *cochina*, y entonces ocurre algo cómico: Fronesis le da a Lucía un golpecito en el pubis, como remate de su reprimenda... Muchas razones hay para estar de acuerdo con ese juicio sobre la metaforización antropológica —anclada en lo simbólico y lo mitológico— de que se vale el pornógrafo, y todavía más si uno lee bien lo que sigue. Porque Fronesis empieza a masturbar a Lucía con los dedos, se abre paso dentro de ella y calibra toda su humedad. Lezama habla de los dedos... ¿cuántos? No se sabe. Fronesis apresa la vulva de Lucía, la abre, busca la entrada y se aventura allí, descubriendo la permisividad de lo resbaladizo. Emplea un tiempo precioso en exacerbar a su novia. Fronesis casi le hace un *fisting* a Lucía, sin decidirse a penetrarla porque, como escribe Lezama, no logra alejar de sí a la chica, no alcanza a distanciarla de modo que se convierta en imagen y la erotización se transforme en lo que el poeta llama *eros de la lejanía*.

8. Fronesis no piensa en una felación. Lucía tampoco. Y ni hablar de *cunnilingus*. Lucía es solo un hueco, una espelunca marina cuya entrada produce horror. Subrayo eso: el horror del sexo de Lucía, de la vulva de Lucía. Descripción barroca más *body-horror*. La rotundidad formal del falo —algo que sobresale, que se esgrime, que se convierte fácilmente en arma, en flor extraña o en animal deslizante— le gana a la imprecisión desazonadora de la vulva. Y qué curioso: Lezama necesita ir (o se engolosina con ir) a los pormenores de ese encuentro, mientras que la escena de Foción con el pelirrojo carece de ellos, como si no hicieran falta los detalles. Lucía y Fronesis reconstruyen una liturgia pagana muy arcaica y que pasa, inevitablemente, por la tejeduría del psicoanálisis (los tabúes y lo totémico), mientras que en el episodio de Foción y el pelirrojo uno siente el arbitraje del catolicismo y el trazado demonológico del concepto de Caída. En el capítulo VIII Lezama accede a la serialización de distintos desempeños sexuales, pero su tesitura es la de los recintos feriales —espacios para la exhibición—, y todo es como un juego amoral, un juego muy congruente con la *permisividad* del carnaval. Foción atrapa al pelirrojo mañosamente, hay una hiperconciencia y una gravedad de la seducción, como si a Foción le fuera la vida en apresar al pelirrojo y llevárselo a la cama. Eso es lo que sucede. Y, sin embargo, uno no puede estar seguro de la solvencia de esta explicación. Creo que estoy esquematizando las cosas, en el mejor de los casos, y, en el peor, mistificándolas, porque la secuencia nos trae al ámbito del peligro, del culto a la muerte, al sacrificio del cuerpo, al

castigo, y subraya una entrega suicida. En el episodio, el cuchillo en el aire arroja una sombra siniestra que Foción ve, transido repentinamente por una sabiduría trágica. Va a morir, podría morir, querría morir justo en ese encuentro, porque el pelirrojo, lleno de deseo y de repulsión, le dice que está asqueado de tanto engaño, de que todos quieran únicamente su cuerpo, y que él ha decidido matar a alguien esa noche, abandonado a las fieras de la seducción desde que su madre *dejó de acariciarle la frente*, como escribe Lezama. Además, Foción ha tomado una determinación que, al complementarse con las intenciones que el pelirrojo confiesa tener, produce una especie de magia antigua. Foción le enseña su pecho y muestra un círculo negro que ha trazado antes, alrededor de la tetilla izquierda, para que un puñal incierto (o el cuchillo que alza el pelirrojo) entre en su cuerpo, directo al corazón, sin equivocarse, porque ya nada tiene valor para él salvo la limpidez del deseo y la naturalidad de la pasión. Ha resuelto morir esa noche. Él prodigaría su vida y el otro cobraría esa vida a cambio de detener el asco que siente por haber entregado su cuerpo tantas y tantas veces a cambio de monedas, almuerzos, objetos y palabras. Pero el pelirrojo baja el cuchillo. Él y Foción se van a la cama. El pelirrojo es consciente, de un modo lateral, de que su infierno es su paraíso. Lezama escribe y pone en boca del pelirrojo, personaje-epítome de la tentación, estas palabras: *Todos ustedes lo que tienen es una idea fija, devoradora, que los hace más hambrientos que los lobos... Tienen hambre de un alimento que desconocen, pero que necesitan más que el pan.* Y, sin embargo, el pelirrojo no puede resistirse a Foción, que también conoce su infierno y se embriaga dentro de él. Ambos saben que son (o suponen que son) *criaturas alejadas del perdón*, marcadas por el fingimiento, el disimulo y el desdén social, aunque todo ese imaginario, empapado por la culpa, no es sino el que Lezama nos proporciona, desde su perspectiva, al tejer un encuentro tan amargo y aciago, pero que al mismo tiempo es el del deseo, su liberación fáustica, su encuentro con la belleza del cuerpo y de la muerte. Mi punto de vista es que en Lezama hay una conciliación —una conciliación imposible— entre el cuerpo homosexual y el credo de la trascendencia del yo en el espacio del Cristianismo, no así en el espacio de lo sagrado, que es mucho más amplio. En el espacio de lo sagrado, y en relación con la Belleza, esa conciliación sí es posible. El caso es que todo Lezama está enclavado en la Cultura, en el *pavor* platónico de la Belleza y en la carnalidad inevitable del deseo. Él es un reo gozoso de la Cultura. Y, aun así, en cierto momento usa la Cultura como explicación del extravío del

yo del cuerpo sexualizado que viene a representar Foción, un joven devastado por lo bello y capaz de conocer la sombra que lo habita. Me refiero al momento en que le muestra al pelirrojo la estatuilla de Narciso, un mito importante para el cuerpo homosexual. Lezama nos revela que Foción solía decirles a los visitantes, cuando admiraban la estatuilla: *La imagen de la imagen, la nada*. Estas palabras son definitivas. Por un lado, Lezama ha ensalzado el cuerpo y lo ha conducido al encuentro con otro cuerpo del mismo sexo, con algunos toques de demonismo enseriados por la presencia de la Muerte y la promesa apocalíptica de la salvación del alma. Es decir, creo que Lezama siente la necesidad de justificar ese encuentro a través de la Cultura y de la propia estructuración simbólica del cuerpo de Foción articulándose con el cuerpo del pelirrojo. Pero, por otro lado, resuelve confiarnos esas palabras que pertenecerían a Foción, cuando habla de Narciso. La belleza del cuerpo se refleja en el lago, y el yo de ese cuerpo admira la imagen de allí surgida. Y cuando se retira del lago, lo que lleva Narciso dentro de sí es el recuerdo engeguecedor de esa figuración, o sea, *la imagen de una imagen*. La pregunta que, desconcertado, se haría Foción, y que, desde luego, no aparece en la novela, podría ser esta: ¿Cómo es posible desear, y dar libre curso al deseo que me invade, si no tengo delante un cuerpo tangible, un cuerpo que se apresta a enlazarse con el mío? Foción descrea de las estratagemas de Narciso frente al espejo del agua. Él preferiría ser tal vez como Argos, también llamado Panoptes, custodiando a una Ío masculina. Lezama es tan astuto, tan hiperconsciente, que alcanza a adivinar aquello que estaría en el pensamiento de sus futuros lectores, y entonces hace lo que ya hemos visto: coloca, en boca de Foción, las palabras que enuncian su perspectiva cultural, o que aluden a ella indirectamente.

9. Lezama fue un pornógrafo acucioso, uno de los mejores de nuestra lengua, y no cabe duda de que la voluptuosidad lingüoestilística de su enfoque todavía rivaliza con algunas tipologías muy contemporáneas de la visualidad pornográfica. ¿Qué quiero decir con esto? Que la aventura cognoscitiva de *Paradiso*, una de las más extraordinarias que se hayan escrito jamás, pasa justo por el *close up* clínico del intercambio sexual, y va más allá.

10. Pero el lector de la narrativa de Lezama Lima, como espectador que también es del sexo y las representaciones generales de la erótica visual, en vez de adentrarse en el automatismo de la gestualidad sexual, es testigo de una serie de elipses, de ocultaciones, de vacíos y de

fragmentos interconectados más allá del texto. Es como si Lezama lo hubiera escrito todo, lo hubiera representado todo, y después hubiera hecho la edición —el *final cut*— de esos encuentros donde el sexo y la erótica de la propia verbalización son asimilables a la gestualidad y al deseo del otro. *Dripping and cut*. Uno se pregunta si Lezama tenía intenciones de ocultar algo, pero enseguida viene a discrepar con nosotros la microscopía (regularizada) de las acrobacias de Farraluque, donde la sinuosidad es atávica, casi primitiva, porque allí *no están* los estatutos de la seducción en tanto problema lingüístico del cuerpo y el sujeto modernos. Lezama no nos oculta a Farraluque. Más bien lo hace muy público y lo coloca bajo una luz tan potente que acaba por ser sospechosa. El célebre capítulo VIII fue escrito con una deliberación extraordinaria —y lo mismo la historia de Lucía entregándose a Fronesis, o el episodio del pelirrojo aceptando a Foción—, y, sin embargo, se trata de una deliberación contrapesada por otras zonas de la novela —por ejemplo, aquella donde nos sumergimos en la historia del homoerotismo, la construcción del cuerpo homosexual y sus imágenes—, una deliberación en la que, por contraste, lo que se quiere explicar o revelar o salvar es una *razón* de la sexualidad múltiple, y no solo la puesta en escena de las aventuras de un fornicador pantagruélico.

11. Lezama se arriesga a la *panopsia* del lenguaje donde Farraluque cobra vida. Ese es, en definitiva, el lenguaje de lo espectacular, el lenguaje del sujeto que nace a la experiencia total del cuerpo, el sujeto irrestricto, y no el lenguaje de esa *razón* del sujeto homoerótico, o polisexualizado, o bisexual, o simplemente sexual, sin importar las incómodas categorías. Cuando Lezama cuenta los lances de Farraluque, no está hablándonos de una *razón*, ni de un sujeto capaz de *estetizar* sus experiencias. Nos habla de un pene hijo de los excesos de Rabelais, *un pene de carnaval doméstico*, un pene barroco (casi teratológico), insertado en un cuerpo mítico (o mitificado) que muy bien podría relacionarse con el gigantismo sexual del Palazzo Te de Mantua, donde Zeus viola a Olympia.

12. Hay que *imaginar* la flexión, *modelar* la curvatura del espacio, y también del tiempo, más el pliegue, que es donde se anula la distancia y donde el tiempo se contrae. Hay que *ver* el torcimiento. He aquí algunas operaciones de la metáfora en la condición neobarroca. Cuando hay curvatura y torcimiento, la metáfora de T. S. Eliot (hago alusión al primero de los *Los cuatro cuartetos*: «Burnt Norton») se hace real: el presente y el pasado son, quizás,

presente en el tiempo futuro. Un futuro que, a su vez, podría estar contenido en el pasado. Como todo el mundo conoce —y esto a lo cual me referiré ahora no son sino meras intuiciones—, la querrela entre el cuerpo, el erotismo, la sensualidad, lo obsceno, la pornografía y el sexo explícito es enorme y se ha diversificado hasta límites que se imponen, me parece, desde dos fronteras oponibles: el horizonte de la artísticidad y el horizonte de la no artísticidad. El erotismo es, en rigor, una dimensión de índole cultural que se constituye en un grupo de estímulos intensificados o no intensificados, de acuerdo con nuestra capacidad de asociación, y pasa por el laberinto de la psiquis, la percepción, y prospera en la sospecha de lo insinuado. La pornografía es directa, se renueva en la nitidez, en la masificación, y apela a las formas y la actitud estetizada del goce. Hay un grado de perversión en lo erótico porque se trata del juego de ocultaciones múltiples que conducen a una sobresaturación de los efectos de esos estímulos. Lo obsceno purifica e higieniza, pero también fractura y escandaliza. Como un ácido. Lo obsceno se asocia, pues, a lo pornográfico, aunque hay una obscenidad de lo visual, cuando el texto nos impulsa hacia ciertas visualizaciones, y una obscenidad denotativa, cuando el texto usa un léxico escabroso e impúdico. La obscenidad es codificable, el erotismo no lo es. Codificar puede equivaler a precisar, a diafanizar. Lo erótico, por el contrario, puede ser muy impreciso, o muy volátil.

13. Pero todavía hay un Foción más vigilante, más competente en lo que toca a su desembarazo para dejarse llevar por el exorcismo de la aventura. Un Foción que acaso podría reunir en sí mismo actitudes de Fronesis, modos y condiciones de un Fronesis abierto al mundo de la estimulación y las formas de la Gran Ciudad, al par que la recorre como un cazador que no es ni avieso ni calculador ni reservado, pues deambula *encontrando*, no *buscando*. Están Cemí y Foción conversando sobre la estancia de este último en Nueva York, y ambos lamentan que el tercer oidor, el tercer agonista de la novela, el tercer amigo, Fronesis, no esté con ellos allí (más adelante lo veremos en Santa Clara, adonde va Foción a buscarlo antes de que el padre de Fronesis se presente ante Foción para exigirle que deje de ver a su hijo, porque su amistad le hace daño). Pero igual le cuenta Foción a Cemí su aventura con Daysi y George, dos hermanos incestuosos en una urbe cuyo talante Lezama imagina como resultado de la articulación de tres mitos: el de Moisés (el guía), el de Caín (el asesino de su propia sangre) y el del patriarca moderno

desde la poesía: Walt Whitman. ¿Qué quiere decir esto? Lezama, desde la perspectiva de Foción, ve la urbe moderna que se carga de sentido en el futuro. Y ve una ciudad casi bíblica, maldita, pero con un destino que debe cumplir en el Mal, en la conducción de una época distinta, tocada por el Mal, y en un muy materialista poderío fálico. Tal vez por eso ve a Whitman realizando, y así lo escribe, «sagrados engendros», y hace que Cemí, lleno de una inocencia atravesada por la curiosidad, le pregunte a Foción por los baños turcos de Nueva York. Recordemos que Lezama, aun cuando ve un carácter bíblico (vetero-testamentario, digamos) en Nueva York, escribe: *El saxofón, penetrando en la Biblia, la deshace en innumerables papelillos que caen desde lo alto de los rascacielos*. O sea, se refiere al saxofón como un símbolo crucial del jazz, y el jazz, a su vez, como símbolo de lo moderno y de las fusiones modernistas.

14. La metáfora corporal ligada al sexo, y más en el caso de un poeta exacerbado por una suerte de cólera lingüoestilística, hace que se organice e instaure una distancia entre lo que se quiere describir o contar y el lector que anhela *visualizar*. Me refiero a ese hiperlector que condesciende a metamorfosearse en hipermirón cuando lee, imagina y visualiza. La metáfora distrae de lo esencial, la metáfora separa y acerca hasta sobresaturarlo todo. Y esa distancia debe ser salvada, debe ser anulada o metabolizada, para que la nitidez de la imagen *aparezca al fin*. De pronto Lezama describe una espalda (la espalda de George), cuenta cómo es el gesto de George al entrar en la habitación del hotel neoyorquino donde se aloja Foción, y las imágenes que usa deben ser primero digeridas para que den paso a la nitidez. Y ahí se crea una especie de ambición, una especie de urgencia visual que el pornógrafo aprovecha para jugar con el lector.

15. Foción en Nueva York no es Narciso asomado al estanque en la antigüedad arcaica (recuérdese la secuencia del pelirrojo y la estatuilla de bronce), sino más bien un hijo del jazz, del saxofón ambiguo, de lo moderno, de la polisexualidad que resume un cierto *estar a la expectativa de todos los estímulos*, y, claro está, hijo del *jazz-fusion*. Foción *jazzea* en Nueva York y se pone a la altura de las circunstancias. ¿Cómo, si no, entenderíamos su súbita afición a Daisy, a quien llama *constante reflejo infernal*, sin confundirse Foción en la entrada de lo que Lezama llama un nuevo laberinto? Él mismo es un mito que viaja, transhistórico, por el tiempo de la novela, que, como ya se sabe, da paso a una serie de

tiempos subjetivados en el simbolismo de los mitos de la fecundación, la búsqueda del conocimiento y el descendimiento en el reino de la muerte.

16. Este Foción versátil, movedizo y gozosamente discontinuo, hace de Daysi su presa, pero alguien le aclara que para llegar a ella deberá entrar por otro sendero: el que lleva al hermano de Daysi: George. Quien tiene la clave del acceso a Daysi es el joven del elevador del hotel, un *rubio de facciones asimétricas*. El detalle más singular aquí, cuando el rubio le revela a Foción que busque a George para llegar a Daysi, es la reflexión de Foción, cuando dice que nunca pudo saber si el joven *estaba de acuerdo con los dos hermanos para propiciarles sus aventuras*. Lezama intenta que pensemos justamente eso, que los tres estaban de acuerdo.

17. Y así llegamos al Lezama orgiástico, que en este episodio alumbra su propia lascivia retrospectivamente. ¿Un Lezama rijoso y lúbrico? ¿Es posible verlo así? Cuando George entra en el cuarto de Foción, el escritor anuncia, por boca de su personaje, que describirá con brevedad a este Narciso visitador de su recámara. Sin embargo, hay una delectación previa, que se hace muy intensa. Dice Foción: *Cerré la puerta con un gozoso estremecimiento de alegría, pues puse mi mano sobre la cabellera del hermano de Daysi, pero no como lo he hecho tantas veces, como una operación de tanteo, sino con el convencimiento de que después caería rendido el cuello*. Esta frase es singularísima, como si George fuera a ser decapitado, o como si después de esa caricia tuviera que entregarse a Foción indefectiblemente, como en efecto ocurre. De la espalda de George dice Foción que es *un espacio calmoso como para jugar un ajedrez lento y de imprevistas tácticas perversas*. De nuevo es el Lezama lateral, de connotaciones oblicuas frente a la materia del erotismo y la gestualidad del sexo. Como a veces decimos en Cuba: un sujeto salpicón y lleno de morbo.

18. Debo hacer aquí un alto, una parada digresiva, y decir que de pronto la expresión del sexo y la sexualidad en un texto literario podría configurarse como algo harto resbaladizo, que en primera instancia parece un tópico más de la sexualidad como clínica presumible — la socialización o publicación de la gestualidad clínica—, y no de la literatura (en este caso, la ficción) como espacio para la imaginación y para la graficación de lo insólito (la ficción es una estructura de hechos donde siempre hay algo que se pospone). Claro: el sexo y la

sexualidad son la resultante de un conjunto de imaginarios, en intersección, del sujeto, y, por su parte, la literatura es también, con respecto a quien la urde, una amalgama de imaginarios que desembocan en el lenguaje, de acuerdo con un propósito estético. De lo que se desprende que todo está en el lenguaje y que nada escapa de él. Tal vez, y solo tal vez, el lenguaje debería ser como las runas, que primero fueron signos (símbolos mágicos) y después se corrompieron porque acabaron por constituirse en lenguaje. O tal vez deberíamos tratar al lenguaje como conjunto de símbolos. Pero esto es muy confuso y muy peligroso. Volveríamos a las predicciones, a la poesía en tanto presunción del mundo, y no sé cuán aceptable sería semejante contracción de la experiencia sensible. Necesitamos relatar historias y, de vez en vez, explicar las historias de otros. Que yo me explique las historias de otros es un acto que brota de una necesidad. Las historias de otros alcanzan a ser (y en realidad son) mis historias. La experiencia de un escritor con sexo por contar, con sexo que *decir*, es la de la sincronía progresiva, o sea, aquello que sucede y va marchando hacia su propia saturación en una obra donde el sexo sea un ingrediente entre otros. Digamos que la intención de relatar el sexo, o el relato mismo del sexo, constituyen una suspensión, una detención en el camino con respecto a la vida como convención de la literatura, y una progresión con respecto a la imagen del yo en el espejo. El sexo, narrativizado, es estacionario con respecto a la diégesis del relato, a no ser que él sea el centro mismo de la diégesis (condiciones de narratividad), y entonces estaríamos leyendo otro tipo de texto. De súbito el escritor con sexo que contar, con sexo por referir, se auxilia de una lengua que, en términos lógicos, posee varios registros, y todos ellos apuntan hacia la expresión de eso que llamamos sexo o práctica del sexo. La simulación del sexo mediante el lenguaje es el sexo que debería ser, o el sexo que sospechamos podría acontecer, o el sexo que de veras sucedió, de acuerdo con todo eso que conjeturamos no solo en la experiencia de Foción (o de Fronesis con Lucía, o de Farraluque con sus recipientes fálicos), sino además en la imaginación atribuible al personaje. Aunque a veces, si es poderoso, el lenguaje del sexo es ya el sexo mismo menos su previsible materialidad (o menos la presunta materialidad que le dio origen), situación esta donde la lengua se contrae hasta la extenuación, hasta lo exhausto. Ya lo sabemos: el lenguaje del sexo es el sexo de otros, el propio, el deseado, y el presumido. Sin embargo, en lo que toca al sexo como relato (¿y cuándo no es el sexo un relato?), la corrupción de la subjetividad equivale

al provecho suntuoso de la subjetividad. Pero la escritura no separa esas categorías — otredad, propiedad, deseo y presunción— en el acto de su urdimbre, y mucho menos durante la recepción del texto, a no ser que estemos en presencia de un texto que anhela exhibir su condición de teorema con respecto a la interlocución sexual de sus personajes.

19. El ajedrez encima de la espalda de George podemos suponerlo muy ligado a esa *inmensa fuerza incorporativa* de la que habla Lezama cuando Foción subraya el apasionamiento carnal de George. No se demora Lezama en descripciones más directas, y por eso le dice Foción a Cemí: *No creo que haya que describir nada más, lo que resta es muy limitado y sé, como yo en el fondo, que aborreces la pornografía, que es el espacio que media entre la puerta que se cierra y la sábana que se descorre.* ¿Qué hacer con esta frase, a la luz de las otras secuencias donde intervienen Fronesis y Farraluque y que sí aluden a articulaciones corporales, a los detalles de esas articulaciones? Es como si Lezama no se diera cuenta de que él mismo ya condescendió a la pornografía, o como si no comprendiera que el hecho de renunciar a los detalles, en este episodio neoyorquino, no lo exime de la insinuación pornográfica, que busca implantar en el lector una capacidad momentánea para visualizar ciertas cosas. ¿Es Lezama más pornógrafo aquí que en los momentos donde Farraluque enarbola su verga fascinante, o aquellos en que los dedos de Fronesis acarician la vulva cremosa de Lucía? Aquí Lezama es menos inocente, diría yo. La escritura pornográfica no se separa del ensueño pornográfico y tiene que ver, claro está, con la esperanza y la ilusión del cuerpo, no porque el cuerpo esté ausente y sea el objeto de un deseo, sino porque, aun cuando esté al alcance de la mano, el cuerpo seguirá siendo meta y mito, límite y horizonte, tesoro escondido y misterio no revelado. Y eso es lo que creo que ocurre en la escritura sexualizada de *Paradiso*: el cuerpo inalcanzable y misterioso, que resulta, así, barroquizado y fonocéntrico.

20. Entre la obscenidad y ese lenguaje que, referido al sexo, no es obsceno (y por obsceno podríamos tomar aquello que las convenciones vinculan a la indecencia, al hablar concupiscente, a la impudicia, a la liviandad enunciativa, a la lubricidad, a la lujuria e, incluso, a la pornografía), es decir, entre lo obsceno y lo que no lo es (siempre dentro del territorio del sexo) hay una distancia forzosamente equívoca, demasiado dudosa, ya que la lengua del sexo, evitando la obscenidad, puede sencillamente hacer el ridículo, lo cual es

terrible. Lezama salta por encima de ese problema y el problema, en sí mismo, ni siquiera lo roza. Lezama se aposenta en la dimensión del cuerpo como emblema conceptuoso y barroco. Sigue la línea de una especie de *body-horror* del barroco cuando se religa con lo monstruoso (recordemos el horror del sexo de Lucía). Por eso, tal vez, escribe esas palabras cuando Cemí se pregunta qué diría Fronesis de la aventura de Foción, y subraya que Foción acaso podría asustarse por *una especie de pecado contra la luz*. Lo que prevalece es lo monstruoso de la orgía, y quedan, a solas, el instinto y el cuerpo dialogando en la oscuridad. Lezama escribe: *no se mueven por la luz, sino por el sueño con el saurio*. ¿Qué es el saurio? Una metáfora fálica, supongo. El orden de los reptiles. Una forma que *se incorpora*, dicho sea con toda la obscenidad del mundo.

21. Daysi sale del interior de un escaparate, imprevista, o prevista tan solo por George, y Foción, sorprendido, se entusiasma. Pero Daysi solo quiere, en esas condiciones de la orgía, tener el cuerpo y el sexo de su hermano. Porque es en esa excepcionalidad cuando George tiene erecciones. Ella sabe que él accederá a ella luego de la fascinación por Foción, después que él haya aprovechado esa inmensa fuerza incorporativa de George, al penetrarlo de manera intensa y prepararlo, así, para el encuentro con Daysi. Foción ve cómo George posee a Daysi, y quiere él poseerla también, pero ella lo rechaza ferozmente. *Como su hermano no era un rey de Grecia, tenía que ser poseído para poseer*, observa el pornógrafo Lezama. Y así ocurre que el artificio de lo orgiástico, en la tríada, no se cumple salvo en los preparativos de la díada Daysi-George, y Foción tendrá encuentros regulares por separado. Y así habrá días con George, y días con Daysi, y días de Daysi con George con el auxilio de Foción. Porque, en lo que a ellos respecta, él no es más que un simple invitado.

22. El barroco y lo monstruoso conviven en lo orgiástico-carnavalesco dentro de un cuerpo posible e imposible, donde se destacan el super falo de Farraluque y la vagina horrorosa de Lucía. *Monstra* equivale a portento, prodigio, ¿y qué hay más portentoso y horrible, en *Paradiso*, que una vulva hambrienta? Por eso Lezama, indirectamente, cultiva la línea donde el cuerpo femenino es el *Inferno*, y la vulva su entrada. El *body-horror* es Lucía.

23. Quisiera terminar con un acercamiento al título de esta aproximación, que alude, de cierto modo, a lo que la monstruosidad del barroco inyecta en el sexo y los cuerpos sexualizados de Lezama: el componente de una enfermedad rara e irregular que no es

somática, sino verbal. Expansivas, esas secuencias del sexo en *Paradiso* no hacen más que desplegarse una y mil veces dentro de nuestra imaginación. Acaso Lezama Lima leyó las *Noches áticas* de Aulo Gelio (no recuerdo si el libro pertenece a su Curso Delfico, pero en cualquier circunstancia debería estar allí). En el Libro VI de las *Noches áticas*, tenemos un comentario sobre los tres géneros del decir, que para los griegos se constituían en los tres grandes estilos. Los latinos del mundo de Aulo Gelio, en el siglo II, hablaban del estilo *uber*, del estilo *gracilis* y del estilo *mediocris*. O sea, respectivamente: el estilo abundante, el sobrio y el intermedio. El estilo abundante, que es el que nos interesa más, posee dignidad y amplitud. *Uber* o ubérrimo: prolífico, inagotable, fecundo. Ya desde la antigüedad los artífices de la lengua latina recomendaban no confundir ninguna de esas cualidades ni con lo hinchado ni con lo ampuloso. Y decían, además, que la clasificación ya estaba en Homero, pues el representante de lo abundante era Odiseo, un rey—viajero, un rey *convinciente por la imagen*, por el ingenio, por la verbalización. Lezama Lima es, creo, una suerte de heredero de ese estilo *odiseico* al que tenemos el privilegio de asomarnos.

Virgilio Piñera: economía y política de la carne

Uno

Hace algunos años, mientras leía el guión que escribió Samuel Beckett para su obra *Film*, donde actúa un Buster Keaton envejecido y genial, comprendí con claridad que la relación, en *Film* y fuera de *Film*, entre el Ojo y el Objeto, se constituía, a la larga, en un asunto de la autopercepción, o de la tragedia de existir como autorrevelación del cuerpo a pesar de la conciencia.

A inicios de los años cuarenta Virgilio Piñera empezó a publicar con sistematicidad sus textos narrativos, un grupo de los cuales vino a conformar el núcleo de lo que podría considerarse su política del cuerpo y su gramática de la carne, o, para decirlo con relativa sencillez, su denodada y versátil interlocución con el yo del soma —el *otro* que mora, alternativo, en el soma—, cuya convencional *independencia* o *enajenación* sirve de estructura a una zona de su poética.

Para advertirlo de entrada: lo que de absurdo tienen determinados relatos suyos de esta naturaleza no es más que un engañoso envoltorio capaz de *esconder* las actitudes del escritor frente al asunto del cuerpo. El cuerpo como territorio del goce y escenario tragicómico del sufrimiento. El absurdo, en tanto impresión de disloque, es el efecto que causa en nosotros una gestualidad bastante externa, sobre cuya base Piñera edifica —y continúo refiriéndome a esos relatos cárnicos y también carnales— ese *otro* perteneciente a su(s) soma(s), toda vez que, para llegar a la materialización identitaria de ese o esos somas, el *otro* necesitaría adscribirse a una fábula de trazos dramáticos. Es decir, requeriría la presencia de un personaje que se enfrente a un problema —enigma de sí mismo, o de un semejante, y que sostenga un diálogo difícil con el espacio por donde discurre, y que experimente un ansia perentoria: la de contarnos qué le sucede, *pero sin establecer marcas de verosimilitud en su discurso*, a la manera convencional de esa narrativa no realista que cae *in medias res* porque da por sentadas ciertas cosas.

Algo de perversa y asustada fisiología hay en esos relatos de Piñera que nos hablan de la carne, o que grafican la manipulación del cuerpo mientras desdramatizan el horror o enfrían el goce. La estética propuesta mediante la frialdad —la displicencia del *raconteur*, la meticulosidad desapegada de los sujetos que actúan como narradores-protagonistas, la quemadura paradójica de lo helado— es congruente con un estilo donde lo accesorio se expulsa automáticamente, pues solo cabría en un barroquismo reproductor de superficies, no así en la densidad interior de determinados actos que aquí están como preñados de significación, aun cuando se inscriban en el mundo inmediato. Me refiero a la experiencia lingüística de *Cuentos fríos* (1956), fuertemente custodiada por los textos de *Poesía y prosa* (1944), donde de hecho ya habían aparecido algunas piezas recogidas en aquel.

Un prototexto tenaz atraviesa las páginas de esas ficciones sobrearticuladas en la carnalidad, y es que se trata, ni más ni menos, de una historia —una historia *abstraída*— capaz de adoptar hoy algunas formas de eso que se llama pensamiento complejo. Allí el escogimiento de las opciones —morales, estéticas, o sociales— de un personaje arquetípico se soluciona en la simultaneidad, pero sin riesgos de desgarramiento, como podemos observar en esas criaturas espantadizas y llenas de recelo —tocadas por cierta comicidad y horrorizadas por la perspectiva de los compromisos donde el soma desempeñe algún papel— que Piñera alcanzó a forjar en varios momentos de su trayectoria narrativa. En cuanto al trasfondo común, determinado por la carnalidad, el goce y el dolor —un estatuto básico y sus dos extremos dramaturgicos—, lo que puede llegar a estremecernos es su persistencia, su notoria propagación.

El primer sintagma del prototexto, una categoría donde florece, al menos nominalmente, un archirrelato irresuelto, es de índole fisiológica —hace un momento insinué algo en esa dirección— porque casi todas las acciones se promedian en la experiencia analítica de determinadas *funciones*. Decir esto es como decir que un carnicero con talento artístico es capaz de reducir su grosero y enigmático animal de consumo —un cerdo, pongamos por caso— a una serie de *bellos* conjuntos primarios, de acuerdo con las texturas y sus desempeños: conjuntos de piel, de grasa, de músculos, de huesos y de vísceras. Y de ahí en adelante los subconjuntos. Hablo de una competencia analítica que excluye a la crueldad y las emociones *calientes*, por así denominarlas. Esa competencia es la de quien *ajeniza* —o

enajena— el cuerpo para después trucidarlo sin dolor, o en circunstancias donde el dolor tiende a abolirse o, simplemente, donde su existencia es negada. Una competencia que, además, lo es a causa de sus saberes específicos en torno a los distintos rendimientos del cuerpo.

El cuerpo *propio* resulta ajeno porque la conciencia agredida lo transforma en una cárcel de la que no hay escapatoria. Y es por ello mismo que la conciencia practica aquí esa emancipación donde el cuerpo, al ser un componente *no emancipable*, se acepta después de ser segregado. El cuerpo es objeto de una fragmentación que lo desacraliza. En su completez, al ser cuerpo *mítico* —porque la completez nunca es objetiva, ya que el cuerpo es una construcción cultural constantemente rebasadora—, nos acogemos siempre a la indivisibilidad del cuerpo. En fin de cuentas, al oír esa palabra: cuerpo, nos conectamos enseguida con un concepto totalizador y contradictorio.

En el segundo sintagma del prototexto reina el desasosiego, y el cuerpo *mítico* —objetivado como un *otro* que es, asimismo, *emancipable* de la conciencia— pierde su empaque. Luego de su *análisis*, cada parte queda sometida, reducida o confinada. El *otro* del cuerpo es doblegado y entonces el yo más o menos común de esos personajes cárnicos o carnales puede acercarse a ese *otro* con el fin de comprender un misterio, una angustia o un deseo. Hay varios cuentos de Piñera donde tiene lugar la mutilación analítica y donde, además, la experiencia alrededor de esa mutilación tiende a graficarse con una impávida escrupulosidad. Volvemos, pues, a uno de los orígenes de ese estilo magro, descarnado.

El tercer sintagma encierra el reconocimiento del artificio que el cuerpo, *su* yo y el yo de la conciencia acaban de promover y construir. Sin embargo, dicho reconocimiento posee una doble condición. Por una parte, ocurre gracias a los poderes representacionales de la literatura, que no es evocada en los textos en tanto tal —como un referente libresco, digamos, ni como una circunstancia filosófica capaz de cuestionar la aptitud del lenguaje para inventar realidades o concederles materialidad a ciertos escenarios de la conciencia—, sino más bien como algo que se encuentra a medio camino entre el sueño y el ensueño. Por otro lado, aquel reconocimiento del artificio no posee un carácter meditativo (el carácter meditativo lo aportan algunos lectores y una porción de la crítica), pues la densidad diegética del prototexto es grande y, al cabo, no es objeto de lesión alguna. El personaje

arquetípico se involucra con obstinación en una red de actos y estados que hace suyos algunos acuerdos fuertes (dentro y fuera de la tradición) del relato de aventuras, entendido como un sistema de motivaciones y posibles narrativos.

Esos tres sintagmas admiten la descolocación, pero en cualquier caso nuestra lectura de los textos topa con ciertas gradaciones alegórico-simbólicas que perviven en la *materialidad* de los hechos escuetos y el estilo conciso. ¿Dónde se producen las articulaciones entre los tres sintagmas? O bien: ¿qué fenómenos —del mundo de la política del cuerpo, de la gramática que lo cinematiza, de la lengua que lo enuncia— les sirven de bisagras? Creo que son tres: el goce pánico del cuerpo, la huida lejos del dolor y un tipo de sometimiento estetizado por medio del cual se llega también a una extraña comicidad.

Dos

La obra narrativa de Virgilio Piñera es de una plasticidad y una porosidad tan permisivas, que no resisto la tentación —dado, como soy, a las interpretaciones ficcionales— de *desandar* sus tramas creativamente, para interrogarlas mejor. O sea: volver a los caminos que dibujan ciertos argumentos, recontar determinadas fábulas *densas* (en cuanto a su proceso de significación) y rearticularlas dentro del mismo sistema que ellas edifican y al que pertenecen en última instancia.

Cuando aludo al goce pánico del cuerpo, la huida lejos del dolor y a un tipo de sometimiento estetizado, estoy pensando en un grupo de relatos breves dados a conocer por Piñera en los años cuarenta y cincuenta. Pero también reparo, y muy especialmente, en dos novelas suyas: *La carne de René*, publicada en Buenos Aires en 1952, y *Pequeñas maniobras*, aparecida en 1963 en La Habana, bajo el sello de Ediciones R. Voy a detenerme en ciertos núcleos de ellas y dejaré para más adelante el examen de esos relatos breves —«La carne», «La caída», «Unión indestructible», «El caso Acteón»— donde el cuerpo y la *corporalidad* devienen emblemas de un imposible: la liberación del yo.

La carne de René es la graficación de una de esas fábulas densas donde el desenvolvimiento de las acciones —las que ejecuta el personaje y las que lo atraen o

repudian dentro de un gran juego— constituye siempre un peculiar tipo de reflexión sobre el cuerpo, el placer y el dolor. Antón Arrufat, uno de los ensayistas mejor preparados para identificar y comprender los sentidos de la obra de Piñera, ha dicho con razón que *La carne de René* es una novela capaz de retomar y emulsionar la tradición —más o menos clásica— del relato iniciático y de aprendizaje. En el juego dicotómico donde René se sumerge, hay un punto neutro, equidistante del dolor y del placer: la autopercepción interlocutiva del cuerpo.

Cuando me refiero a la densidad de las acciones, lo mismo en *La carne de René* que en algunos otros textos piñerianos, intento aludir a una política de la enunciación del cuerpo (y de la carne que lo forma y lo mueve). Una política cuya divisa esencial es la de esquivar el farrago de las predicaciones en torno al cuerpo por medio de las alegorías y las insinuaciones. Se trata de acciones densas porque sus referentes culturales y específicamente filosóficos, a flor de texto o encubiertos por una dramaturgia compleja, las convierten en gestos y en puntos de vista de un pensamiento que se expresa mediante la ficción. La sombra de dichas acciones reproduce con alarmante sencillez *lo que ellas son en principio*, pero subrayan, sobre todo, *la índole de esos referentes y el intercambio de signos* al que ellos se entregan.

El juego de / en busca de / alrededor de René dibuja a un perseguido crónico que termina desconfiando de todo y de todos. Un perseguido que al final se encuentra a solas con la carne (con su cuerpo silencioso, pero lleno de palabras), y que ha probado, con horror, algunas opciones que ella representa. El cuerpo y la carne del personaje son deseables, lo mismo para el placer sexual (el cuerpo supuestamente *interventor* de René frente a los intentos de seducción de la señora Pérez) que para el placer del sometimiento doloroso (el cuerpo *intervenido*).

El goce del cuerpo, la huida lejos del dolor y el acatamiento estetizado son grandes acciones que gravitan sobre René, ese sujeto *apetecido* por todos menos por sí mismo, que casi se desmaya en una carnicería a la vista de un montón de carne, que se horroriza durante la iniciación —concrecionada por medio de una marca a hierro candente en una nalga— en la Escuela del Dolor, que tiembla al ver a un san Sebastián con su propio rostro en el

despacho de su padre, y que no sabrá qué hacer con el álbum de fotos de la señora Pérez, donde hay numerosos chicos desnudos, todos también con su rostro.

Entre la posibilidad de la compañía erótica —junto a una mujer que toca el piano, es sensual a su modo y vive orgullosa de tener una cama muy cómoda— y la posibilidad de sucesivas laceraciones que buscan un conocimiento tan ordinario como trascendente, René opta por convertirse en un desertor. Descree de ambos saberes —el que le proporcionaría la cópula y el que obtendría a cambio de la entrega al dolor y la sangre—, y de esa forma Piñera define, con una nitidez acaso filosóficamente incómoda, un personaje capaz de renunciar a dos tipos de instrucción congruentes con dos doctrinas de carácter pedagógico, institucionalizadas por las prácticas humanas más inmediatas, *incluida la práctica de la razón*.

¿Qué significa, en términos de identidad humana, la existencia de un personaje como René, que viene a representar el voto, o el dictamen personal, de un novelista ante el gran concierto (o desconcierto) de su época? ¿Qué tipo de vida hacedera cabría en la perspectiva de René, desentendido de las mujeres (de la tupida operatoria sentimental femenina), ajeno a los compromisos sociales que impliquen de cierta manera una entrega, y, desde luego, contrario al padecimiento corporal, a la ulceración, a la herida? He aquí dos preguntas inevitables.

René es la *contracción* de la carne —¿pero la contracción no implica, al cabo, cierto *enfriamiento*?— ante el reticente deseo de la señora Pérez y ante las místicas propuestas y las violentas tentativas del Dolor como *modus vivendi*. Ese dolor es, en efecto, un límite, y nos preguntamos en qué medida serían sus sacerdotes, sus proveedores y sus anunciantes precisamente quienes radicalizan la experiencia humana (al acogerse a la ética del dolor y reducirla a la inevitable carnalidad del sufrimiento) para evitar contaminarse con otras experiencias subalternas, engorrosas y detestables. Porque, al lado del dolor como sistema, ¿qué importancia tendría el sexo? ¿Cobraría el sexo la auténtica dimensión de un contrario puro, o terminarían sus practicantes por renunciar a esa asepsia, para mezclar, impuros, el dolor con el placer?

Pero las cosas cambiarían bastante si modificáramos esas dos interrogaciones, agregándoles un breve complemento. ¿Qué tal si pensáramos en la importancia que tendría, para René, no la sexualidad ni el sexo en general, sino específicamente el sexo *con mujeres*? Es obvio, al menos, que *esa* experiencia no es de su interés, *no le concierne*, pues rehúsa *articularse* con las tipologías de la seducción que la señora Pérez representa, y más cuando descubre, entre el desconcierto y el temor, dentro del baño de la sicalíptica dama, un maniquí que es la réplica exacta de sí mismo, de su cuerpo, lo que le hace pensar que la señora se consuela con un facsímil a falta del apolíneo —o eso suponemos— original.

Ese y otros elementos de excepción delinean el carácter de distopía tragicómica de *La carne de René*, que tiene su origen y su comprobación fáctica justo ahí, en el resultado *cotidiano* —y sobra decir que distanciadamente *novelesco*— de esas disensiones semifantásticas, o semioníricas: no al dolor, no al sexo. Pero, no bien intuimos —o suponemos— que se trata de un NO al compromiso (de cualquier naturaleza) y de un NO al sexo *con mujeres* —donde la misma negativa tiende a privilegiar un rol de género, en un *outing* que no necesita de ningún *outing*—, René se transforma, por voluntad propia, en un paria, un intocable.

Tono seco. Ámbito presuntiva o realmente sangriento. Peripecia tragicómica sin concesiones.

De ahí a ese san Sebastián que preside el despacho de su padre va tan solo un paso. Las flechas del mártir cristiano, devoto de un ideal secreto, *apenas confesable*, tienden a desmaterializarse en la figura de René. Cuando el Sebastián mítico, de quien se dice que era el jefe de una de las cohortes de la guardia pretoriana, hace su *outing* frente al emperador Diocleciano, este lo castiga. Sebastián se ha rebelado íntimamente contra el poderío romano. Y lo flechan. Pero no muere. Una mujer, Irene, lo cuida. Una mujer *casta*, pero que vive durante un tiempo con él. ¿Cómo es, en una mujer, la cotidianidad casta con un hombre? ¿Cómo es la castidad del día a día de un hombre con una mujer, de un hombre que, en específico, *descubre* su fe en Cristo? No se nos dice nada más sobre el mito (la vida en común con Irene: hipersaturación y misterio). Y, ya curado de sus heridas, Sebastián regresa ante Diocleciano y lo acusa de crueldad, después de lo cual la misma guardia pretoriana mata a golpes al converso.

(Quien detecte en mis palabras una alusión al *outing* del escogimiento o la sensibilidad homoeróticas, deberá tomar en consideración que no estoy subrayando la identidad homosexual de René —cuyas *señales*, si es que existen, no acaban de parecerme del todo claras, lo que en términos prácticos y estéticos me remite a una ambigüedad plausible—, sino más bien el hecho de que su *outing* —así como, en su tiempo, el *outing* del mártir Sebastián— posee la misma textura y acaso el mismo ritmo de ciertos *outings* del sujeto homoerótico moderno, de acuerdo con las teorías *queer*, que, en muchas oportunidades — todo hay que decirlo—, se pasan de rosca en cuanto a teorizaciones y querellas conceptuales.)

Hay una especie de deseo de muerte, o de insistente inmolación, en el Sebastián santificado, ese que agoniza y muere justo después de su *outing*. A diferencia de este, sacrificado a causa de un compromiso y un credo revelado, el Sebastián de *Pequeñas maniobras* no quiere relacionarse con sus semejantes. Es como si René hubiera escapado del espacio novelesco de la novela de 1952 y hubiera ingresado, con otro nombre y bajo otra piel, en el ámbito habanero de *Pequeñas maniobras*, donde, ya con el nombre de Sebastián, vive en una pensión y sostiene un breve compromiso con una mujer. El compromiso se reactiva ante la posibilidad de matrimonio, pero cuando está a punto de realizarse, Sebastián rompe el vínculo. Y así va tejiendo su vida, entre atarse y desatarse.

¿Qué tenemos aquí? Pues a un René metamorfoseado, que logra huir de las amenazas del dolor, que alcanza a neutralizar la semiosis constante de su cuerpo en la sensibilidad de los otros, o que sale vencedor en su pelea contra la carne. La *extrañeza* de René es ya el *miedo* de Sebastián, quien, ufano, puede decir que su *epos* ha concluido en la anulación y la dispersión de su yo, un yo cuyo poder se multiplicaba, con tantos sobresaltos, en su carne, y que ahora pertenece a un territorio ordinario, más o menos tradicional, lleno de hábitos, casi aburrido, casi mediocre, *sin grandes maniobras*, y contrario, pues, a lo insólito de esas grandes prácticas que son el ejercicio límite de la carnalidad en el sexo, los contratos del placer, y el riguroso conocimiento de la fragilidad a través de la lesión física.

Tres

El ideal apolíneo en la figura de Sebastián, mártir cristiano, varón santo de belleza restrictiva, se revela esporádicamente, sin las efusiones de un imposible epigonismo —el santo comienza a aparecer en la baja Edad Media, y es, ya lo dije, un icono del sacrificio gozoso que todo *outing* revela—, en una estatuaria clásica cuyos ejemplos mejores, en relación con el cuerpo de Sebastián, son el *Gálata moribundo* y el praxitélico *Hermes con Dionisos niño*. Ahí, en esos y otros ejemplos, nace el deseo de representar con fidelidad una tonicidad muscular hija del esfuerzo físico (el *Discóbolo*, de Mirón), o del dolor y la desesperación (*Laocoonte*, de Apolodoro de Rodas), graficables en dos tipos de *suspense*, también muscular, que habitualmente se articulan y se acercan modernamente a la enunciación del placer. Pero articulados no a la naturaleza del placer, sino a su *ritmo*, en especial cuando el placer se transforma en un deleite duradero y estetizante, como sucede en el *Antínoo* que está en el Museo de Delfos, que es ya una figura para la *aglutinación* de lo erótico.

El san Sebastián de Andrea Mantegna, una pintura del siglo XV, propone contorsiones muy definidas —los músculos están como dibujados—, y en esa misma definición, congruente con un cuerpo bien magro, casi de explaya una idea cubista de la descomposición del cuerpo, o de su fisiología sentimental. Es poco menos que la definición sobreestetizada de los cuerpos bajo condena de Burne-Jones en *La Rueda de la Fortuna*, o de los cuerpos arrobados —a causa del deseo, o del intercambio sexual antes y después de la representación— que se aprecian en los cuadros de Tamara de Lempicka, donde ese cubismo se constituye, por cierto, en una especie de homenaje o de intervención en una poética del *gesto doloroso* que ya se había practicado por lo menos desde el Mathias Grünewald de *El Cristo de los ultrajes*.

El Sebastián mítico de ese *outing* que ahora podría parecernos una confesión desesperada, quemante, imposible de evitar, es una suerte de paradigma varonil que Virgilio Piñera interviene desde la perspectiva aportada por una fabulación que deviene *deseante* en dos direcciones. Por una parte, el modelo es victimizado por distintos asedios que siempre desembocan en la carne —o en la transacción social, sexual, sentimental y ontológica del cuerpo, pero en especial de un cuerpo que detesta oír (ser recipiente de) confesiones—; por otra parte, Piñera le da una forma *óptima* a Sebastián, su sujeto del deseo. Teresa, la chica

de *Pequeñas maniobras*, vive pendiente de él hasta que Sebastián rompe su compromiso con ella. Al mismo tiempo, él, heredero (con ventaja) del René de la novela de 1952, va evadiendo una por una las posibles trampas que le tienden los demás, hasta quedar impoluto, ajeno, en su burbuja, a todo contacto humano que implique algún tipo de devolución o intercambio interesado. Porque Sebastián siente horror del interés que los otros pueden llegar a sentir por él.

El paradigma piñeriano en torno al mito del varón (santo) que hace su *outing*, se conecta con la idea de la belleza —en este caso, de una belleza posible o *deducible*— agredida o lesionada. No sabemos bien cuánta belleza, o cuánto atractivo físico hay en el Sebastián de *Pequeñas maniobras*, pero podemos intuir que alguna dosis le proporciona el novelista. ¿Contraste con la realidad personal de Virgilio Piñera, de quien se dice que era feo? No me atrevo a decirlo, aunque podría ocurrir. ¿Anheló de jugar en el territorio del atractivo físico, de construir (desde una corporalidad agradable) un tipo con encanto, con ángel, y que, sin embargo, está lleno de tiquismiquis y revela al cabo una profunda mezquindad vital, fuertemente ajena a lo que se esperaría del ejercicio de esos dones? Quizás. ¿Un Virgilio Piñera feo y desembarazado en cuanto a su paso por el mundo (o desembarazado en cuanto al paso *de su sexualidad* por el mundo), contra un Sebastián cautivador, medianamente llamativo, que, por el contrario, no acaba de hacer su *outing* y se conduce como un apocado asustadizo? Podría ser.

Sin embargo, me temo que acabo de construir un esquema elevado por encima de una compleja red de movimientos, donde es obvio (o así parece) que la personalidad del protagonista es un contrincante con el cual se elabora una cabeza de turco. Pero ¿contrincante de quién? ¿De Virgilio Piñera? ¿De su personalidad creadora?

En los días en que escribía estas reflexiones, me llamó por teléfono un amigo, el narrador y dramaturgo Humberto Arenal. Sostuvimos, como suele ocurrirnos, una sazónada conversación —de lo literario a lo doméstico, y de lo doméstico a lo literario— por medio de la cual supe que había disfrutado, en alguna medida, de la amistad del autor de *La carne de René*. Me contó Arenal que Piñera no ignoraba su indiferencia o su desinterés (de Arenal) con respecto a ese libro. Pero cuando se dio a conocer *Pequeñas maniobras*, Arenal leyó la novela y se acercó a Piñera. Le dijo, contento, que le había gustado. Entonces, con

cierto orgullo, Piñera le confió al autor de *El sol a plomo* que eso ya él lo sabía, pues se trataba de un libro más realista, o tal vez más inmerso en la inmediatez de las circunstancias. Esto sorprendió bastante a Arenal, ya que, en su opinión, *Pequeñas maniobras* efectivamente escondía (o disfrazaba) algunas claves sobre la relación entre la identidad del personaje protagónico y la identidad de su creador.

La belleza agredida o lesionada es, de hecho, un tópico de la representación del mártir cristiano, en quien las flechas no cesan de alegorizar un intento de ataque a su identidad (¿incluida la sexual?) y de destrucción de su soma. El Sebastián piñeriano no es, por supuesto, un mártir. Pero sí es un evadido, un prófugo del contacto humano, sin llegar a los extremos de Wakefield, aquel maravilloso personaje de Nathaniel Hawthorne — protagonista de un relato homónimo—, que, obsesionado por la idea de la muerte, quiso conocerla de antemano y abandonó su casa, su familia y sus amigos, y se escondió cerca de su residencia, en una pensión, completamente solo, sin otra compañía que sus pensamientos, durante veinte años, hasta que un día, como si tal cosa, regresó, entró en su casa y saludó a su mujer y retomó su vida de antes, pero con la seguridad de que la muerte no era más que el tiempo detenido más la ausencia de las palabras.

René está, pues, más cerca del Sebastián cristiano que el personaje homónimo de *Pequeñas maniobras*. El *epos* de René se desentiende por completo de la intrahistoria, no tiene en cuenta los microprocesos. La novela de 1952 pone en juego una gestualidad casi dramaturgica donde las acciones alcanzan a poseer un volumen físico notable. En la de 1963, aquel *epos* grueso se cambia por un *rizoma* fino. Es decir, la fábula va enunciándose por medio de esos diminutos giros y contragiros de Sebastián, un individuo cuya vida se gasta en una especie de búsqueda del equilibrio, pues ha decidido vivir fuera de todos los espacios *para garantizar la existencia del suyo propio*.

Cuerpos bellos, o simplemente atrayentes, como sucede en las representaciones del santo martirizado que aportan Tiziano y José de Ribera. Cuerpos que reproducen, sin acentuarla desgarradamente, la tonicidad muscular visible en Mantegna y otros iconos renacentistas del sufrimiento. En el caso de Tiziano, la figura de Sebastián se *excede* en una morbidez casi femenina, cuando comprobamos que el torso —muy joven y suave, pero todavía varonil— se inclina hacia la derecha, mientras la cabeza y el cuello van a la izquierda. A

esa dislocación, que no llega a ser precisamente enfática, se añade el hecho de que la pierna izquierda está como retrasada (o flexionada, a punto de alzarse) con respecto a la derecha, y estos movimientos le dan a la figura un toque especial que invita a pensar en una debilidad triste, quejosa, a punto de ser muda, y sin embargo contrariada por la fuerza visible en el abdomen, la pelvis y los muslos. En lo que toca al Sebastián de José de Ribera, la puesta en escena del martirio es, ya se sabe, barroca. Hay mucha luz, no hay sangre —el cuadro de Tiziano es sombrío y podemos ver la sangre del mártir— y el cuerpo de Sebastián, más débil que el que pinta Tiziano, se constituye en todo un gesto pomposo en medio de su discreción, que en última instancia resulta una *apariencia de discreción*: el brazo izquierdo está levantado por completo, el torso corta en diagonal, de derecha a izquierda, el espacio, y la mirada va hacia lo alto. El vientre es escueto, la axila (la izquierda) tiene poder.

Cuatro

En una novela del siglo XVII, escrita por el japonés Ihara Saikaku —*Nanshoku Ōkagami*, o *The Great Mirror of Male Love*, según la traducción de Paul Gordon—, unos jóvenes actores del teatro *kabuki*, todavía aprendices, visitan un bosquecillo en busca de setas. En el bosquecillo hay una cabaña abandonada, cuyas paredes están parcialmente cubiertas por trozos de papel donde se puede leer una especie de obra dramática que habla, con peculiar lirismo, del amor entre varones jóvenes. Con una mezcla de pudor y alegre desenvoltura, cada uno de los aprendices toma una hoja de papel y lee en voz alta. Algo sucede. La suave atmósfera de camaradería —risas, presunción de aventura— se modifica un poco, y la fuerza que los había fusionado hasta entonces se cambia por otra, se individualiza, y entre los jóvenes empiezan a crearse vectores de fuerza de carácter binómico, acaso un tanto esquemáticos, pero que dejan adivinar la existencia de una súbita fragmentación de la sensualidad general, transformada casi de repente en micromundos donde una espera y un misterio mutuos —traspasados por un delicado coqueteo— son lo fundamental.

Saikaku logra crear en esa secuencia, en la cual los personajes dialogantes bordean con alguna obstinación el asunto de *la edad* —su grado de juventud y, asimismo, la complejidad de sus vínculos con el mundo y la vida—, una especie de clima cuya

voluptuosidad no posee la gravosa y concentrada persistencia de ese erotismo capaz de servir de antesala o preámbulo al sexo. Se trata de un erotismo hartado fluido, y, sin embargo, la mirada del lector sería siempre capaz de detectar, entre los jóvenes aprendices, el inicio de una lenta *inmersión en el otro*, bien ajena, por cierto, al interés por las setas, que el cualquier caso se transformaría en un pretexto especialmente bienhechor.

Según nos indica Baudrillard en *De la seducción*, esta nace en la conjetura de un secreto que, una vez descubierto, nos llevaría al sexo por entre los enlaces sentimentales donde el cuerpo se involucra. La seducción como estímulo, no como operatoria, tiene forma de enigma, ciertamente, pero, aun así, al esquema de Baudrillard, asentado —es obvio— en los procedimientos y contratos culturales de la sensibilidad occidental, le falta quizás el aura del llamado pensamiento complejo, en cuyo ámbito se cuece buena parte de la literatura que se ocupa de estas cuestiones, o que las roza o escamotea para aludir a una riqueza capaz de suscitar las figuraciones y las sospechas.

En el relato de Piñera «Una desnudez salvadora», los cuerpos de los dos hombres, tanto el que *ya está* (el del narrador) como el que *adviene* en calidad de contradictor, son *cuerpos desnudos*. El narrador yace acostado en el suelo de esa especie de ergástula a la que alude el texto, y de súbito se presenta *el otro*, acompañado por una ira espectralizada, sin móvil aparente. La densidad de un cuento tan breve nos deja demasiadas opciones de intelección, y más si comprobamos que la índole episódica del texto nos invita, arteramente, a construirle un pretérito y un desenvolvimiento ulterior, que Piñera por supuesto no escribe. El sujeto que *adviene* siente enormes deseos de matar al hombre que *yace*. Pero dice que *no podrá hacerlo sin un arma*. La celda es un sitio limpio de objetos, no hay nada con que el otro pueda ejercer su violencia.

¿Qué ocurre allí? A mi modo de ver, el arma imposible es un significativo mediador cuya ausencia *el otro* lamenta. Incluso la posible *víctima* le dice, en un giro macabro —típico de Piñera—, que *use las manos*. Pero el sujeto que *adviene* rechaza ese ofrecimiento. *Tiene que ser con un arma*. Y como en la celda no hay ningún objeto utilizable a guisa de tal, el hombre que está en el suelo salva la vida. El arma subrayará la voluntad *estrictamente homicida* del hombre que *adviene*. Ambos están desnudos y esa circunstancia es completamente embarazosa. Crea demasiadas ambigüedades que ellos, por cierto, no han

buscado. Cuando el hombre que está en el suelo, acostado —ni siquiera se levanta; está tirado allí *todo el tiempo*—, le dice al agresor que use las manos, está arrojándolo, consciente o inconscientemente, a una periferia que el agresor evita todo el tiempo. Es obvio que no quiere tocar al hombre. Los dos están desnudos y cualquier aproximación física (o *casi* cualquiera) fundaría, en las mentes de ambos, un tipo de articulación a la que por lo menos el agresor no quiere dar paso. Esta *presunción del contacto equívoco* es un correlato de lo que se enuncia en las zonas *blancas* de la escritura de «Una desnudez salvadora»: el cuerpo es un conjunto de signos móviles en constante estado de reciprocidad, y el contacto, o la vecindad, o la inmediatez, son situaciones conceptualmente densas.

Más allá de la complacida autofagia de «La carne» y el fetichismo reductivo de «La caída», en un texto como «El caso Acteón», acaso uno de los más viscosos de toda la narrativa de Piñera, las cosas ocurren o se montan en una línea de posibles lógicos que protegen su pertinencia (o simplemente la buscan) bajo la sombra de un mito clásico prestigioso. En el texto hay dos hablantes que *ergotizan*, por así decir, sobre lo que ambos denominan «la cadena Acteón», que va desde Acteón mismo, descubierto por Diana, hasta los perros del joven príncipe tebano, que siempre se hallan en un dilema: o reconocen a su amo y se ponen contentos, o no lo reconocen y se abalanzan sobre él y lo destrazan.

Sin embargo, lo que a Piñera le interesa no es la urdimbre del mito, sino el desconcierto que se produce entre el discurso de los personajes y sus actos. Y así como el discurso de los disminuidos contendientes de «Una desnudez salvadora» logra a duras penas entablar un nexo de correspondencia con sus actos, el discurso de los hablantes de «El caso Acteón» se distancia, en una especie de disimulo, del problema del cuerpo, que es donde todo acontece. Porque, mientras conversan sobre Acteón y sus perros, los hombres descubren sus pechos y se tocan el uno al otro, antes de que, primero con suavidad y después con un vigor brutal —de hecho las voces de los hombres se alzan de continuo, y ambos escupen grandes dosis de saliva al hablar—, empiecen a introducir las uñas, los dedos y las manos *en el pecho del otro*.

En situaciones como esa, que preludian un imaginario como el de Alejandro Jodorowsky, ¿se relamen de gusto los personajes, o es que lo que hacen con sus cuerpos se constituye en una metáfora física —tal vez una extraña sinécdoque— de lo que no alcanzan a hacer (o no

quieren hacer) con sus sexos? ¡Misterio! Tal vez Piñera está concrecionando el dolor de un saber *arriesgado*, como es el saber sin límites con respecto al *otro*. El texto es tan raro, tan disolvente y aplazador de sus sentidos, que podemos acogernos a varias posibilidades. Pero en realidad resulta indudable que los dos hombres se envuelven en ellos mismos hasta *hacerse una sola masa, un solo montículo, una sola elevación, una sola cadena sin término*, de acuerdo con las palabras de Piñera, que insiste en ese asunto de la *compenetración* de los cuerpos en «Unión indestructible», cuando los amantes se empapan en brea para no separarse jamás.

En «Amores de vista» Piñera nos habla de un hombre que resuelve toda su ansia de trato sentimental en la virtualidad de lo imaginario, pretendiendo así, y logrando además, que las mujeres bellas lo amen. Antes el narrador—protagonista nos ha dicho: *Ninguna mujer me ha querido*. Entonces se entrega a sus ficciones —a la fabricación de su felicidad—, y al final nos confía esto: *A veces, y este es mi caso, en el infierno se logra disimular las llamas y los quejidos*.

La lectura de «El enemigo», escrito en 1955, hace que entremos en contacto con el tópico del doble, pero sin el esguince de lo fantástico, ya que se trata, en esa oportunidad, del miedo a un yo interior que se identifica con la independencia del cuerpo en tanto sistema de recepción y estimulación, una autonomía que Piñera observó parejamente: desde la perspectiva de la ficción y las posibilidades dramáticas de un agonista solitario, evaluador de su tragedia, y desde la perspectiva de la historia, donde el cuerpo se explica de veras en tanto elaboración del yo y los otros, y donde lo fantasmático empieza a llenarse de *pruebas realistas*. Así, pues, «El enemigo» nos habla de un sujeto con un miedo encarnado, guardado dentro de su cuerpo. Un miedo que él sepulta durante una hora, por ejemplo, en la bañera. Una afortunada hora donde ocurren dos cosas, aparte del aseo del cuerpo: el *autocompendio* de la desnudez y el encuentro con el sexo. Sin embargo, el miedo es algo muy serio y muy fuerte, y vence al protagonista. Cuando esto sucede, en la inminente entrega final a una especie de muerte, comprendemos que el hombre ha estado luchando contra una obsesión que lo tantaliza: la imagen del cuerpo, o el cuerpo mismo. El yo del hombre se rinde ante la energía avasalladora de su cuerpo, que se lo traga. En el desenlace del relato el narrador-protagonista logra que se lo lleven, como un trasto más, junto al resto

de los objetos de la casa. Ha logrado vengarse de la esclavitud que su cuerpo le impone, ha logrado subyugar una única vez a su enemigo, ese ser que lo sometía de continuo y que está muy próximo a suplantarle, a robarle la identidad.

Hay, sin embargo, algunas preguntas que hacer. ¿Qué miedo interior es ese que el hombre guarda, angustiado, dentro de sí? ¿Por qué, en los momentos cruciales de su vida, es su cuerpo la metáfora o la encarnación de su miedo, transformado en enemigo, en opositor?

En principio, diríamos que el del hombre es un miedo somático, un miedo de lo vital. Un miedo que se antepone a todo, como una duda metódica, y sin que jamás adquiera una forma o una explicación determinadas. Es el miedo *en proceso* de René, o el miedo de Sebastián, *que sí tenían causas precisas*. Solo que el hombre de «El enemigo» entiende que su cuerpo deviene el receptáculo del miedo —un sentimiento sin origen cabal, o que ha evolucionado en busca de un absoluto—, o más bien que el cuerpo *analogiza* al miedo mismo, transformados ambos, gracias a una franquicia aberrante, en el *otro* posible del *uno*. Al cabo, el cuerpo está allí, enfrentándose al hombre, exigiéndole acaso la ejecución de ciertos actos de los cuales el ascético protagonista se sustrae una y otra vez, en medio del terror y el hambre de libertad.

Cuentos fríos: una nota de adhesión

En 1956 Virgilio Piñera publicó bajo el sello editorial Losada un libro singular: *Cuentos fríos*. De entonces hasta hoy los escritores cubanos, en especial aquellos que cultivaron o cultivan el relato, han caído —para repudiarlo, para oírlo sin más, para desconocerlo o para prestarle atención— bajo el eco resonante de la voz—Piñera, una lengua básica, del repiqueteo en estado de precipitación, y de la que suelen decirse demasiadas cosas. Una lengua magra, que fluye anclándose con cierto fervor en las frases lexicales y que en no pocas ocasiones se sumerge en una especie de manierismo displicente, donde la sospecha de lo ramplón se articula, anómala, con una idea de lo literario en la cual no comparecen los pactos habituales de la tradición en torno a lo bello.

Se ha enjuiciado de modo bastante liberal el diálogo del narrador Piñera con algunas tradiciones laterales en las que prevalece el absurdo, la negación y la imagen multiplicable de la negación, tenga la forma que tenga. Ese diálogo ha sido examinado desde muchas perspectivas, pero en la mayoría de ellas se advierte el predominio de una lógica (o la aceptación de una lógica) donde la voz-Piñera está como bebiendo con fruición y reverencia del manantial que alimentan unos pocos escritores europeos cuyas obras podrían llegar a conformar una suerte de *blog* del trastorno tragicómico del mundo. Sin embargo, aun cuando no se puede negar que la voz-Piñera bebió de esas fuentes —y ahora mismo no sería fácil citarlas con el aplomo que la cuestión exige—, no resultaría prudente afirmar que hubo degluciones y digestiones inmediatas, para dar inicio a procesos metabólicos de rigor. Es decir, procesos metabólicos después de los cuales se suponía o se esperaba que esos escritores navegaran, activos, por el torrente sanguíneo del autor de *Cuentos fríos*.

La voz-Piñera nació en condiciones de excepción y ese libro lo confirma. Apareció por primera vez en Buenos Aires en aquella lejana fecha, pero no es menos cierto el hecho de que, aun cuando su circulación fue discreta, se incrustó de inmediato en el panorama literario insular. Años antes ya habían visto la luz algunas prosas de Piñera, pero la verdad es que *Cuentos fríos* preside su arrancada como cuentista, a continuación de ese Piñera

novelesco y crucial que advertimos, sin que podamos evitar el asombro, en un libro como *La carne de René*, también dado a conocer en Buenos Aires.

Cuando Cioran expresa, a propósito de Valéry, su reparo contra la imagen de la escritura (no contra la escritura desnuda *en sí misma*), es inevitable pensar en la voz-Piñera. Sumergido en el goce del misterio y desconcertado a causa de un fenómeno como el del escritor abierto, o totalmente abierto, Cioran advierte en el autor de *Monsieur Teste* una especie de exhibicionismo reservado, o grave, pues Valéry no pudo dejar de explicarse a sí mismo y hacer de esas explicaciones una intensidad de sentidos que a la larga forman parte de lo mejor de su obra. Sin embargo, la oscilante simpatía por Valéry se rompe al final frente al espectáculo de la prosa de Beckett, por ejemplo, cuya literatura es para Cioran una suerte de fluir incandescente e impávido porque ha venido a referenciar (o tal vez inventar) una realidad.

La voz-Piñera, concrecionable en *Cuentos fríos* de un modo casi tajante —¿y no se trata acaso, por cierto, de un gran gesto *menor*, colocado en los pliegues, en las afueras, lejos de la *mainstream*?—, invade la sensibilidad de los públicos de su momento (públicos exiguos, pero atentos a esa voz única) y declara, con su hacerse y sus fluencias, que la devoción por la literatura no se determina en la comprobación narcisista del yo durante el proceso constructivo de su lenguaje, sino más bien en la adherencia gravitacional de ese lenguaje con respecto a los mundos donde interviene. Como se ha dicho recientemente —no recuerdo si fue Vargas Llosa a propósito de Cervantes, o Carlos Fuentes refiriéndose a la debida permanencia de los clásicos—, la literatura no *expresa*, sino *es*. Esta afirmación, poco menos que una certidumbre, contribuye a crear un esquema algo impropio. Un esquema aquejado quizás de un sectarismo que se ausenta de los detalles (donde, según el Edgar Allan Poe de «El misterio de Marie Rogêt», se encontraba la verdad de todo), pero que nos provee de una evidencia iluminadora sobre lo que, a la larga, la literatura *debería ser*.

Entre el *ser* y la *expresión*, tensando esa difícil bisagra, se hallan las piezas que conforman, a mi modo de ver, la médula de *Cuentos fríos* y de muchas otras narraciones que escribió Piñera hasta el final de sus días. En contraste con el realismo al uso, o más bien en pugna con la idea de un realismo funcional, caracterizado por una actividad historicista (por así

llamarla, o mal llamarla) dentro de territorios más *vitales* de la *mainstream* narrativa, la voz-Piñera engañó a un buen número de hermeneutas. «Reflejo del absurdo de la vida contemporánea», «Diseción del caos en que vive el hombre», «Estudio de la tragicomedia cotidiana» y «Una mirada crítica a la realidad despersonalizada» son frasecitas que resumen o podrían resumir la actitud y los rendimientos de una lectura *atada* (e inmovilizada, al cabo, por esa atadura), y expresar, además, el pasmo tonto de una manera de entender el texto literario. Una manera de legibilizar la literatura como sublimación analítica de lo real —los realismos menos típicos, menos adscritos a su pulsión clásica—, no así como referenciación quimérica de lo invisible, donde al cabo todo conflicto de inteligibilidad es un asunto del lenguaje.

Me explico. Es cierto que un escritor apenas puede evitar el uso de metáforas amalgamadas, convencionales, que nos remitan por analogía a determinadas cuestiones hipervisibles del mundo. Sin embargo —y aquí viene el engaño al que hago alusión—, cuando un escritor usa las convenciones para escapar de ellas, algo se produce en la sensibilidad de ciertos lectores que comprenden la índole de esa *pequeña maniobra*, para llamarla con una tolerable dosis de connivencia. Por debajo de la hipervisibilidad de ese lugar común que es el absurdo y su literatura, se encuentra una mirada más íntima, menos espectacular, que nos advierte acerca del carácter accidental, borroso y profundamente infeliz de la naturaleza humana. (También podríamos decir que por debajo de la hiperaudibilidad del chillido-Piñera, un chillido ondulante y paródicamente ceremonioso, se encuentra lo que él anhela susurrar en nuestros oídos... pero sin pompa, sin tantas formalidades.)

La tesitura de la voz-Piñera coincide, creo, con ese *hyphenetical core* donde un escritor, consciente de que trabaja con imágenes compactadoras de una convención sobre el estado del mundo, asienta su identidad y difunde su rumor. A él no le interesa dicha convención salvo para utilizarla como puerta de salida. Hay una expresividad teatral en la voz-Piñera, y topar en ella con lo teatral (con su resonancia *escénica*) no debería llamarnos a confusión, pues esa resonancia es acaso el antídoto de los efectos que podría causar (y que de hecho causa) la marioneta deslenguada que muchas veces habla por esa convención, personalizándola.

Sin embargo, hay un *hyphen* (un campo de fuerza correlator) que une la convención con el substrato donde la *mirada más íntima* se transforma en el Piñera insobornable de las narraciones de *Cuentos fríos* y de otras posteriores. Es justo ese campo de fuerza el que le sirve a Piñera de territorio de radicación y el que, luego de sucesivas lecturas, tiende a convertirse en el núcleo de sus ficciones, el *core* de donde emana el graznido *menor* de esa voz en ocasiones precedida por las muecas. Voz de ave taciturna y, a veces, de una frivolidad deliciosa. Voz de loro negligente, voluble, flemático y, aun así, sensato (hasta los límites) respecto del repiqueteo con que las palabras suelen regurgitarse: el loro de «Grafomanía», aquel cuento encapsulado que escribió Piñera en 1957, un año después de la publicación de *Cuentos fríos*.

He aquí a Su Excelencia el Viejo Papagayo, un personaje que se burla con acierto de las solemnes falsedades, de la cargante machaconería del realismo lógico, del detritus de la literatura y, a la larga, de quienes creen —alucinados por discursos políticos enchumbados por la mística de lo utópico— que la literatura posee una misión social.

Textos capsulares: el sujeto distópico

Hay doce piezas narrativas de Virgilio Piñera —cuentos hiperbreves, minitextos, minicuentos— que me interesan mucho porque se integran en un grupo *apartable*. Se distinguen de las que he solido examinar por dos características: la brevedad (y esta es casi una actitud *sentimental*) y la ausencia de un argumento más o menos clásico. Sin embargo, todas no ocupan el mismo nivel. Hay cinco («El parque», «El comercio», «La boda», «La locomotora» y «La batalla») que vienen a conformar una especie de contexto básico cuya índole generalizadora se acerca a lo modélico. Las otras («En el insomnio», «El infierno», «El viaje», «Natación», «La montaña», «Alegato contra la bañadera desempotrada» y «Unión indestructible») se supeditan a aquellas por el carácter más específico que ostentan, es decir, son como episodios cuyos rasgos fundamentales se originan en una readecuación del tono de las primeras y en una dependencia más estrecha con respecto a lo argumentativo, sin que podamos afirmar por ello que se trata de historias usuales, sobre todo si las vemos como una sección de gran movilidad dentro de la cuentística del autor, por la capacidad que tienen de aglutinar y esencializar relevantes ganancias formales.

Los cinco textos que nos informan de la presencia de un mundo unificado en virtud de un proceso de abstracción, comparten con el resto un grupo de distintivos. La prosa es objetivista y nos revela a un Piñera situado en la perspectiva de lo impersonal¹ de modo que la alienación adquiere un esplendor que la entroniza y que anula todas las confrontaciones. Ese objetivismo confiere solidez a la realidad presentada y, al mismo tiempo, produce la sensación de austeridad aséptica. Específicamente en los cinco primeros, Piñera logra convertir el yo de la soledad individual en un yo universal cuya pureza es la de un proceso de *separación* consumado e irreversible. Una multitud indivisa y uniforme actúa según los designios indiferenciados de una mente común.

Esta pérdida absoluta de *lo propio* se une a la falta de sentimientos, de manera que ambas circunstancias son las idóneas para que surja la pasividad extrema y la suplantación legítima del ser por el existir.² Los detalles del mundo exterior, del mundo estrictamente material, constituyen, pues, hechos que cobran una importancia en la cual no podemos ver

incongruencias de ningún género. El sesgo fáctico de los detalles, la posibilidad de que las formas, los juegos de la luz, la perspectiva de los espacios y la disposición de los objetos adquieran *rango de acontecer*, de suceder *histórico*, prueba que nos encontramos en un universo diferente y que no lleva en sí la huella del quehacer de los hombres, o que sí la lleva, pero *fosilizada*. El acto más trascendental es, para ellos, la observación pura del entorno bidimensional. Ellos miran la epidermis, el tejido residual del mundo. Piñera es aquí un constructor de *artefactos espaciales* (el objeto sobre un fondo plano y *vacío*).

Sin embargo, los otros siete textos demuestran que algo humano permanece, aunque ello suceda en condiciones de una soledad mucho más castradora que la de algunos solitarios irreductibles como Teodoro (recordemos el relato «El conflicto») y el protagonista de «La cara», por citar solo dos ejemplos. Es de notar que los individuos reunidos en los otros siete textos no están sujetos a una voluntad opresiva visible, pero se evidencia que sus actos, el tipo de conducta que los identifica, limitan con lo «pecaminoso» y, de hecho, trascienden normas cuya pertinencia se comprueba en la lógica interna de la alienación como medio incontaminado, puro. El sufrimiento es una costumbre llevadera en ese mundo. La mutilación, la obsesión y el dilema del conocimiento (dirigido hacia lo banal y pertrechado de enigmas) constituyen tópicos presentes en esos siete textos debido a que el yo no perdió todos sus atributos, aunque las intimidades que nos es dado contemplar suelen desdibujarse, son precarias.

El suicida de «En el insomnio» persiste en la solución de su conflicto y muere sin poder dormirse. Este último hecho conseguimos aceptarlo después de comprender uno de los múltiples juegos de esa otra lógica del lenguaje que la cuentística de Piñera suele imponer. La obsesión del hombre resultará plena si lo devolvemos al universo de donde provienen él y su angustia, procedimiento que garantiza, en un lector *peculiar*, la posibilidad de afirmar que la suya (la del insomne) es una intimidad pobre y desvaída. Otro tanto sucede con el personaje de «Natación», empeñado en demostrar la validez de su «estéril» descubrimiento: nadar en seco, sobre el piso de una habitación cualquiera, tiene ventajas innumerables, especialmente la de evitar una dolorosa muerte por asfixia porque, en definitiva, ya uno estaría ahogado y en lo más hondo de las profundidades submarinas. La lógica de su

razonamiento y la rectitud con que se atiene a sus postulados le deparan una alegría: la de hundir las manos en el suelo y extraer un pez hipotético y verosímil.

El magnetismo de ese juego nos induce a aseverar, comprobada la existencia de ese nivel de generalización en el conjunto de los textos capsulares, vistos como una escritura aglutinadora, que el yo del nadador también se diluye, proceso al que tampoco es ajeno el protagonista de «La montaña», cuya épica lo convierte en un héroe venido a menos, banalizado por la propia actividad que sustenta su heroísmo: devorar poco a poco la montaña de mil metros de altura. Se trata de un acto sobrehumano que linda con lo ridículo, pero una extraña importancia, como de rebeldía, le es concedida a esa devoración. La montaña adquiere dimensiones que borran el precario poder del sujeto. El hecho de que el hombre luche contra ella, indica en él la perversión de toda jerarquía. El personaje se iguala afectivamente a la montaña —un objeto múltiple, total, que logra reducirlo a la extenuación y que se convierte en su prójimo—, de modo que no se busca un rescate o un completamiento del yo, sino una forma de adquirirlo, integrarlo o hacerlo visible en una especie de extrañísimo autorreflejo.

Pero la prueba más fehaciente de lo que dije acerca de los rasgos humanos negados a desaparecer, arrebatados trágicamente a la soledad de esa multitud indivisa, se encuentra en «Unión indestructible». La mayoría de estos textos son metáforas que se inclinan hacia lo simbólico. Los personajes, un hombre y una mujer, defienden el amor con furia, obsesionados por el indetenible languidecer del afecto, a la vez que mutilados de sus respectivos rostros, como si la mirada, los gestos de la boca y, en general, ese conjunto de detalles mediante los cuales el individuo expresa su identidad externa, fuesen los instrumentos más eficaces del amor. La definitiva ruptura del contacto los exaspera y acuden a una mutilación absurda: en la cara de ella él coloca la suya y viceversa. Pero este es un recurso que no por extremo resulta idóneo. Los amantes se envuelven en brea, abrazados, y así la unión deviene indestructible.

No es fortuito que este excepcional ejemplo de constancia (se trata de un amor cuya preservación se realiza a toda costa) pertenezca a los textos capsulares y, en consecuencia, a un universo que se constituye en la sublimación del mundo representado en otros relatos de mayor aire, con mayor aliento dramático (aun cuando ese texto y algunos otros

pertenezcan, por su fisiología, menos a una escritura literaria que a una escritura indicativa, propia de la realización escénica). Un mundo, repito, que no es hostil a la perdurabilidad de los afectos, pero que necesita sopesar cada uno de ellos, examinarlos, escrutarlos. Lo que presenciamos, en cuanto a la naturaleza del amor que defienden los protagonistas, es un deseo realizado más bien desde la óptica del no-ser (más o menos absoluto), un deseo que se cumple a despecho de las normas imperantes en ese orbe de objetos y hombres objetuales, pero que, para lograrse, debe incluir una concesión al proceso general del escrutinio: la unión del hombre y la mujer será imperecedera solo si ambos se transforman en superficie absoluta, bidimensional. El escrutinio procede, como acto, de la insolvencia del lenguaje para definir nada.

Este no vacilar rotundo ante consecuencias como la muerte conlleva, sin embargo, una manifestación escueta, fugaz, de raciocinio mediador cuando se impone tomar decisiones de esa índole. Hablo de una razón con fuerza oponible, ese *logos* que asistía a la esposa de Teodoro «El conflicto»), al escritor de «La cara», o a Gladis, personaje de «Un fogonazo». Aludimos a un orden que desaparece casi del todo en los textos capsulares. El razonamiento depende, pues, en última instancia, de valores potenciados que se derivan de la crisis extrema del lenguaje. Detrás de todo eso hay risotadas, burlas, incomodidades y una duda crucial sobre la trascendencia.

Aunque pueden hallarse ejemplos de lo contrario —de acuerdo con cierta lógica y determinado grado de humanización—, la tónica general de ese orbe está dada por la oquedad virtual del espacio y el endurecimiento del paisaje visualizado por el yo. Pero no es menos cierto que lo que apreciamos representa una proyección unánime del yo superlativo, colectivizado, uniformador de los personajes: un yo distópico. El espacio— tiempo se subjetiva y alcanza un nivel de abstracción coherente. Percibimos un espacio y un tiempo mentales (ideales) que constituyen productos del ejercicio al cual se someten los personajes sistemáticamente. En rigor, el objetivismo, la austeridad, el asentimentalismo, la impersonalización y la facticidad del detalle son *necesidades de escritura* (provenientes de las exigencias del tema de la crisis del lenguaje) unidas al propósito de desarrollarla (esa crisis) en una dimensión cuyos rasgos ya se conocen. Esas necesidades están resueltas mediante procedimientos que, sin ser exactamente nuevos con respecto a los perceptibles

en otras narraciones de Piñera, permiten la aparición de elementos estilístico-configurativos que otorgan unidad y relativa independencia a la serie de textos capsulares.

El equilibrio que sentimos en el conjunto se origina, a mi juicio, en la perfecta organización de los enunciados. El contexto (sus detalles) es el trasunto del código simbólico, que a su vez coincide con el de las acciones. Asimismo, los nexos que establecen los niveles sintáctico y lexicológico con esos códigos aseguran el total equilibrio del discurso. Estas afirmaciones son obvias fuera del contexto al que me refiero, pero no lo serían si se examina la irreprochable interdependencia de ambos niveles en las prosas capsulares, cualidad que Piñera logra cuando la escritura se despoja de todo elemento accesorio, es decir, aquellos que no intervienen directamente en la conformación de la tonalidad y en la restitución del paisaje.

La unidad del mundo representado en los textos condiciona en ellos permutaciones e interpenetraciones de diversa índole. Se trata de un mundo abierto gracias a su máximo grado de generalización, pero de igual manera podría hablarse de un mundo cerrado en virtud de las formas que asume esa generalización. Como el autor diseña, por medio de breves segmentos autonómicos de escritura, un universo ya pormenorizado en historias particulares, la posibilidad de brindar un argumento se reduce al mínimo, del mismo modo que la narratividad tiende a desaparecer.

En resumen, lo que percibimos no se dirige a la razón de nuestros sentimientos, sino más bien a un causalismo estrictamente lógico que aparece en nosotros como una respuesta intelectual adecuada al tipo de actividad que ese universo genera. Me refiero a un causalismo que es irracional en tanto se despoja del sentimiento. Aquí hay una paradoja. Y estamos en presencia de una lógica extremada, una magnificación del raciocinio. En otros relatos, el mundo creado por un personaje daba o podía dar lugar a relaciones contrapuntísticas con su condición de *ser separado*, o se desvanecía frente a ella, frente a dicha condición, precisamente porque esa creación estaba situada en una perspectiva idéntica a la de los procesos alienatorios. En los textos capsulares la primera parte de esa disyuntiva desaparece y se origina, así, una estabilidad sofocante. La riqueza del entorno humano primordial, ese cuya estructura resulta propicia ante el surgimiento de la alienación, ha disminuido tanto como ha aumentado la espacialidad radical de su lenguaje.

En estos textos breves ya no puede aludirse a una cotidianidad real en la medida en que es variada. Aquí lo cotidiano experimenta un proceso de idealización: se abstraen de él los rasgos identificadores del carácter contradictorio de la naturaleza humana. El resto, lo que pervive y cobra autonomía, es el conjunto de elementos integradores de ese *sujeto separado*, de modo que apenas existen diferencias entre la realidad exterior y el mundo de la intimidad. Ambas instancias vienen a fusionarse, como dos espejos vacíos y enfrentados, en una identidad perfecta. Al sujeto solo le queda la superficie del universo material, el esplendor (devenido acción pura, desprovista de contingencias humanas) del objeto y sus significados.

Toda abstracción prescinde de matices, pero sabemos que existen. No podemos decir que la de ellos es una existencia únicamente previa al alcance de esa idealidad del *sujeto separado*. Habría que decir, además, que Piñera escribió esos textos en diversos momentos del proceso de su escritura, y, por supuesto, sin que hubiera un *programa operativo* determinado, que es algo similar a los esquemas que a veces dibujamos sus lectores-críticos. Sin embargo, tal cosa no me impide afirmar que las doce piezas a que me he referido coronan formal y conceptualmente su trabajo como narrador. Por lo que, como remate lógico (y no histórico) de dicho proceso, en la serie de cápsulas se aglomeran y esencializan las búsquedas expresivas en torno a un mundo que solo él creó y pobló, y que habitó como persona consciente de lo exhausto de un lenguaje *riesgoso*: el de la inspección *desvivida* del sujeto.

Un paseo por la mina

Las distopías que dejan presumir la existencia de cierto juego con lo ucrónico, son, por lo general, documentos capaces de testificar la complejidad del pensamiento en torno a los poderes representacionales del lenguaje. El hecho de que una escritura distópica llegue a serlo a causa de su alumbramiento y armadura en la ficción, indica que su lenguaje es al menos imperfectivo en el sentido de ser irresoluto o incesante en su manera de crearse a sí mismo mientras crea los mundos en los cuales se implica. Tengo la impresión de que en lo distópico hay un ensañamiento lingüístico, una suerte de inconformidad inclemente, una ferocidad que se expresa en la irresolución persuasiva y en lo que no cesa. Tal vez esto tenga que ver con la necesidad de *convencer*.

Virgilio Piñera se interesó, con actitud exploratoria, en la inversión del utopismo desde el presupuesto de lo ucrónico, y en 1967 dio a conocer en Cuba una novela de intensidad extraña: *Presiones y diamantes*. Por aquella época había en Cuba escritores muy hábiles y fuertes, lectores inteligentes y funcionarios culturales tocados por la soberbia, ensombrecidos por el ejercicio del desprecio, por la idiotez y, al cabo, por una maldad épica, consagrada a las tonterías de la idea del compromiso social de la literatura.

La acción de la obra transcurre en una ciudad imaginaria que empieza a despoblarse; el narrador de la historia, un sujeto atento a los detalles de la vida —una especie de sibarita de las microtransformaciones de lo real—, trabaja en la compraventa de alhajas y es el único que se percata de las metamorfosis (en apariencia inocuas, pero en íntima relación con un plan secreto, una enorme conspiración) experimentadas por los demás. Hombre modesto, de restringida sociabilidad, es testigo de todo cuanto sucede dentro del medio al que puede acceder —negociantes, aristócratas, *dandys*, financistas—, pero también se muestra capaz de absorber las rarezas sintomáticas de la vida cotidiana.

Todo gira en torno a la presión. No la presión atmosférica ni la presión arterial —como aclara, más o menos divertido, el narrador al inicio de su descacharrante relato—, sino la presión humana, ejercida por todos los hombres y entre ellos mismos. Un conjunto de fuerzas que van alterando la realidad de las cosas y que acaban por producir un como velo

grisáceo que la cubre, un velo uniformador que borra de la percepción de los hombres los encantos de la vida.

La ficción que Piñera nos pone delante, absolutamente anticanónica y fuera de los avatares de la *mainstream* que ha marcado la narrativa en Cuba desde los años sesenta hasta hoy, es una de esas historias clásicas que pertenecen a una clara y notoria tipología donde un testigo excepcional de hechos atroces se halla, de pronto, en la disyuntiva de optar por enfrentarse al delirio aparente de los hombres, o entregarse a la locura que ellos promueven. Al ser el único en darse cuenta de lo que realmente ocurre, él mismo se vuelve una voz modulada para las confidencias, después de establecer la necesaria distancia entre él y los otros, un acto que acaba por convertirlo en un paria al revés.

La situación posee una estructura dramática muy semejante a la que podemos observar en ciertos relatos de Poe, Lovecraft y Orwell, en quienes se produce una curiosa combinación de horror fantástico y absurdo ritual, mezcla cuyo moderno sabor no se aleja mucho del que percibimos allí, en *Presiones y diamantes*. Solo que este texto y su tono han sido elaborados desde un ensueño tragicómico y una reflexión que se encuentra constantemente timbrada por las cualidades de la voz narrativa, la de un sujeto inestable, apto para sumergirse en una suspicacia escéptica, pero que aun así confía en la regeneración del ser humano, o en su bondad. Sin embargo, esa voz (una voz no confiable de un narrador no confiable, lo aclaro) combina la elegancia afectada con una liviandad expresiva que nos hace dudar (pero solo hasta un límite) de la seriedad de sus preocupaciones. Se trata de un personaje que casi todo el tiempo utiliza las lexicalizaciones y las frases idiomáticas como si no pudiera evitar paladearlas. Y esto produce la impresión —tenue, sutil— de una especie de impudicia frívola, aun cuando conocemos sus turbaciones e inquietudes por el futuro de sus amigos y conocidos y por el destino de la ciudad e, incluso, del mundo.

El protagonista, impaciente adorador de las alhajas, pertenece a un trust de joyeros, adversarios eternos de la firma poseedora de un célebre brillante: el Delphi. En realidad el punto de giro de los hechos se manifiesta cuando empieza a desaparecer el interés que despierta la gema. Al mismo tiempo, muchísimas personas ceden a la tentación constante de jugar canasta y mascar chiclets, ocupaciones que embargan cada vez más a los personajes y que conforman, a la larga, un ensimismamiento comunicativo dentro de la

gran ilusión del intercambio humano. Sin otras tareas que realizar, pues descubren la banalidad de ese intercambio, los amigos y conocidos del narrador se aprestan a viajar. Sin embargo, el viaje se realiza dentro del tiempo, y gracias a un proceso de hibernación concebido por el doctor Gil. Y Piñera vuelve a tensar, en esta novela, el problema del sentido de las cosas que se encuentran en condiciones de excepción.

Imaginemos, a altas temperaturas, una gran presión físico-atómica. Imaginemos el diamante como concepto y como metáfora. ¿Sería pertinente interrogar esta novela desde la perspectiva de la *resistencia* metafórica, de la *resistencia* cotidiana? ¿Es el espectáculo del fin del mundo una suerte de diamante? ¿Cuál podría ser el resultado de artizar la hecatombe, alejando de ella lo banal de las reacciones humanas, es decir, buscando la pureza de la frialdad? ¿No sería acaso algo parecido a un diamante?

El autor de *Pequeñas maniobras*, un relato acerca del pánico a la responsabilidad, hace advertencias en *Presiones* y *diamantes* sobre un nocivo poder de seducción. Cuando el negociante de joyas se refiere, de modo indirecto, a la emergencia de una escritura que cuente peripecias, que refiera *sucesos*, alude por contraste a ese poder de negar las palabras y cerrarle, pues, el paso a lo real. Lo que está ocurriendo a su alrededor es efable, es contable. Comprende que se trata de algo altamente *escriturable*. Sin embargo, en un territorio donde el ensueño es cotidiano y la existencia inmediata no se toma en consideración, ya que ha perdido todo atractivo, el gesto (representativo de aquellos sujetos que se oponen a la lucha del narrador contra el desinterés por la vida) de no tomar en cuenta las posibilidades de la escritura, de no fijarla ni siquiera oralmente, de no *precisarla* por medio de un relato difundible, resulta un imperativo de primera magnitud y de buen gusto. Entonces algo grave sucede.

La ausencia de escritura es ausencia de saber y, a la larga, ausencia de lenguaje y de pensamiento. No es que yo, un lector, lo diga, sino que es algo expresado de diversos modos, o más bien insinuado, por el personaje de Piñera. Confirmar, de manera práctica, esa extraña y sugestiva posibilidad, es el propósito de quienes se convierten al credo de la hibernación, un viaje que es asimismo una deserción con respecto a la experiencia. Sin estar muertos, los que prefieren congelarse y esperar tampoco están vivos; sucede que no se resisten ya a sí mismos, sienten un hastío supremo y reducen el existir a su mínima

expresión. La expectativa de lo real es nula y necesitan darle tiempo a lo real para que se regenere. Lo real es, para ellos, un enorme descrédito. Y hay que escapar de la Tierra.

El fracaso de la subasta del Delphi, objeto mítico, indica que el desinterés ya es enfermizo. ¿De qué sirven las joyas en el mundo de la congelación? A una piedra de dos millones de dólares se le pone un precio de salida de cien mil. Y nadie la compra. Los asistentes observan con curiosidad lo que ocurre, como si comprobaran la realización de una expectativa o un deseo. Al final es el narrador quien adquiere el Delphi, pero por cien dólares. Cuando llega a su casa y le cuenta a su mujer, ella se asombra y le pregunta por qué ha malgastado el dinero en algo que ya no vale nada. Y toma el Delphi (hallado en Nepal en 1850) y lo tira al inodoro. Y descarga.

Piñera construye su novela sobre la idea de unos personajes que descubren el tejido fútil y evanescente de la realidad. Antes abstraídos en esa misma realidad observada a distancia o automáticamente, ahora se detienen en la vigilancia aterrada de esa trama llena de patetismo y hasta risible que la conforma.

El Delphi baja a los infiernos, a los sucios conductos de las profundidades, y esa alegoría del desmerecimiento mueve al narrador a arengar a la multitud; prepara un discurso con el que delata la conspiración, pero nadie le cree. Aun así todos empiezan a esconderse, y uno a uno los personajes van siendo apresados por un terror impalpable llamado el Presionador. El despoblamiento del planeta es inminente. Al inicio de la novela se habla de una intriga ideada por criaturas extraterrestres —disponer la Tierra para una ulterior invasión—, y de hecho lo que leemos deja un margen presuntivo en el cual aparecen, convocados por la imaginación, seres replicantes capaces de adueñarse del cuerpo humano cautelosamente. Pero Piñera disuelve (y acentúa) esa sospecha. La genealogía de su novela es tan clara como imprecisa (y aquí uno recuerda aquella película: *The invasion of the body snatchers*, de 1956). Los personajes acaban por perder el habla y solo articulan una frase, entonada con acentos diversos: *Rouge Melé*. Estas hipnóticas palabras dicen mucho y no dicen nada.

Sañador irredento, el protagonista de *Presiones y diamantes* quiere enfrentarse a la epidemia de mudos que reducen el hablar a un sintagma de resonancias misteriosas, terroríficas y hasta cómicas. De hecho hace intentos de sacar a algunos amigos de su

marasmo. Pero todo esfuerzo es inútil. Incluso recibe un anónimo burlón donde lo invitan a disfrazarse de Quijote. El origen de la comparación es obvio y el hombre, en un raptó de valentía, se va al salón donde los juramentados (víctimas y victimarios) suelen reunirse largas horas. Y allí los descubre a punto de escapar de la ciudad, de la Tierra —en ese instante millones de ellos están a punto de hacerlo—, metidos en capuchas de nylon que poseen todo el aspecto de condones gigantes. Estas envolturas transparentes y elásticas se inflan y así los conjurados pueden elevarse a alturas estratosféricas en una especie de suicidio masivo. Y allí, fuera de la atmósfera o a punto de escapar de ella, quedan reducidos a polvo cósmico.

La metáfora que el desenlace de *Presiones y diamantes* encierra nos permite retrotraernos al compromiso humano como fantasma que sobrecoge, pertinaz, a los personajes. Los conjurados son como grandes falos recubiertos por una membrana aisladora. Falos que exigen, performáticos, la asepsia, la profilaxis en relación con la existencia, y que se protegen de ese modo contra la vida. Piñera ha descrito, en clave parabólica, una catástrofe, y ha hecho, desde entonces, una crispada advertencia.

***Aquelarre* y la modernidad**

Ya en los años cincuenta del siglo XX, la narrativa cubana poseía una estatura reconocible en determinadas obras que, vueltas a leer hoy, inducen a pensar en la querrela del talento individual contra la tradición, para emplear los términos que hace tiempo usó T. S. Eliot al hablar de la poesía. Dicha querrela, que no es sino una regularidad del desenvolvimiento del arte y la literatura, suele manifestarse con fuerza primero en las *lecturas incómodas*, y más tarde en la descolocación del texto —el *texto incómodo*— con respecto a la *mainstream* literaria, cuya energía cinética, por así llamarla, queda rota con la irrupción de *eso* (un texto incómodo, ya lo dije) que muy pronto transgrede la sensibilidad habitual y perturba la expectativa del lector.

Los años cincuenta son los del Virgilio Piñera de *La carne de René* (1952) y *Cuentos fríos* (1956), de la Dulce María Loynaz de *Jardín* (1951), del Enrique Labrador Ruiz de *La sangre hambrienta* (1950) y *El gallo en el espejo* (1953), del Alejo Carpentier de *Los pasos perdidos* (1953) y *El acoso* (1956), y del Onelio Jorge Cardoso de *El cuentero* (1958). Sin embargo, esos años son también los del comienzo de Ezequiel Vieta, cuya trayectoria literaria se inicia con un compacto libro de relatos: *Aquelarre* (1954).

Por esa breve e intensa colección de libros pasa la modernidad literaria en Cuba. En ellos (y en otros)³ se cumple esa especie de promesa tácita de lo moderno, como horizonte obligado desde la irrupción de las vanguardias en los años veinte. Un horizonte, debo decirlo, que, pasados más de cincuenta años, continúa irrebasado.

Detrás de cada uno de los cuentos de *Aquelarre* hubo una preparación formal y técnica con la que Vieta intentó establecer correspondencias muy particularizadas entre el asunto, la trama y sus personajes con el ritmo de la prosa, su relieve y su *coloración* presumible. Cuando hablo de preparación, pongo en uso la misma palabra que empleaba el autor al referirse a ese trabajo durante el cual la escritura ansía fijarse en forma de texto (en este caso, en forma de relato), pero sin desdeñar las ambivalencias de los matices del sentido ni las opciones humanas presentes en escenarios donde los personajes están todo el tiempo escogiendo o viviendo su destino. Vieta *preparó* los cuentos de *Aquelarre* con maña y saña,

no hay que dudarlo. Era capaz de justificar no solo la pertinencia de un gesto o un movimiento desde la perspectiva de la dramaturgia del acontecer, sino también cada una de las palabras que escribía. Por esa razón estos cuentos representan una corpulenta que apuesta por la *literariedad*, por la autoinclusión en el territorio de lo literario de acuerdo con escenificaciones muy bien pensadas.

Sin embargo, aun en el conjunto donde se integra, la experiencia de *Aquelarre* —fuera de la *mainstream* y en compañía de referentes perfectamente desmarcados, como apunté— resultó tan extraña como imprevista. Lo más significativo de esto es que esa extrañeza y esa imprevisión han durado hasta hoy, intactas. El libro sigue siendo sorprendente y sorpresivo.

Las novelas que Carpentier dio a conocer en los años cincuenta aportaron una experiencia lingüística próxima a la idea de un barroco americano, pero su búsqueda de la eufonía —estilística y estructural— hace pensar en una especie de lógica cartesiana de sabor neoclásico. Por su parte, Labrador Ruiz ya había abandonado el estilo arcaizante y refractario de *Carne de quimera* —su colección de relatos de 1947— y se empeñó con éxito en devolverle el lustre a las tradiciones presentes en el habla popular, por medio de la graficación de su gestualidad interior. Piñera, al escribir en una lengua tan inmediata y básica como le era posible entonces, no permitió que el lector se distanciara de su rauda y activa disección de un tipo de sujeto tragicómico y agredido. Loynaz, con su única novela, reverenció lo esencial del modernismo lírico desde el mirador de la vanguardia. Y en Onelio Jorge Cardoso lo que hay es una emulsión perfeccionista de dos mundos: el rural y el del mar.

Con respecto a la *mainstream*, estas aventuras literarias ya se constituían, por la índole de las poéticas a que daban origen, en actos disidentes. Pero la disidencia de Vieta iba más allá. *Aquelarre* se desentendía tajantemente del mundo inmediato, creaba geografías culturales y psicológicas extrañas, intervenía en la literatura canónica y en la historia, y hacía del relato un artefacto suprarreal. Si Loynaz, por ejemplo, veneró el inspirado claroscuro modernista, Vieta puso a su disposición la ductilidad sombría, a veces indefinidora e irresoluta, de la metáfora expresionista.

En términos de composición estilística y *armadura* general, *Aquelarre* es un volumen exhausto y definitivo. Un libro ahogado en su propia fragancia interior y cuyas naturalezas carnal y mental (las dos a un tiempo) se identifican con lo magro, con lo enteco, o con una desecación que pone en manos de cualquier lector la fibra pura de un universo virgen. Cuando me refiero a una desecación, quiero indicar que Vieta ofrece, en efecto, historias — narraciones sobre el carácter explosivo de la verdad, o sobre la murmuración, la soberbia, la locura y el laberinto general del yo—, pero ellas están vaciadas de las convenciones donde el cuento clásico ha venido articulándose a lo largo del tiempo, pues se encuentran como separadas de esa fórmula. Así, con *Aquelarre* Vieta alcanzó a sustituir esas convenciones, útiles en tanto elementos relatores, por vínculos de precaria visibilidad. Vínculos que prescriben la búsqueda de microencadenamientos —fugaces unos, duraderos otros— dentro del plano de la acción y dentro del proceso mismo de revelación de sentidos.

Que la prosa de *Aquelarre* se adentra por momentos en una misteriosa penumbra, viene a ser una certeza de casi innecesaria aprobación. Sin embargo, es allí donde esos microencadenamientos cumplen el cometido de enseñar al lector (y labrar ellos mismos) el sendero hacia determinadas iluminaciones. El efecto básico es el de un tenebrismo visual que el lenguaje alimenta una y otra vez. Pero ya sabemos de qué modo calculado las luces absorben allí —pensemos en ciertos cuadros multicinéticos de Caravaggio y Rembrandt—, transitoria o persistentemente, los sentidos, las verdades y la razón de los individuos.

Releyendo las historias de Vieta, ¿qué fascinación mortífera embarga a un verdugo — figura medievalizante— y su hijo, en relación con el Poder, la Sociedad y la Moral? ¿Por qué la muerte del Nerón, hombre para la carnicería y el miedo, es o podría ser una obra de arte? ¿Por qué el espectáculo de la verdad revelada tiende a transformarla en algo nocivo o al menos dudoso? ¿Estaba Hamlet realmente muy cuerdo, según el drama de Shakespeare, o lo acometía una locura auténtica, capaz de hacerle concebir las más atroces ideas? ¿O pudo el rey Claudio acomodar tan bien la realidad en su favor, y en complicidad con la reina Gertrudis, de manera que Hamlet pareciera un loco sin remedio ante el asesinato de su padre? ¿Hasta qué punto la maledicencia y la envidia pueden inducir la aparición del mal somáticamente? ¿El delirio paranoico conforma una realidad más poderosa y eficaz que esa cuyos signos nos llevan a creer en lo habitual?

Estas son tan solo unas pocas preguntas que el lector podría o debería hacerse.

Hay, en todo *Aquelarre*, un gusto por referir la experiencia insólita de la vida en su multitudinaria fragmentación. Esto, creo, es un hecho palpable. Sin embargo, aun cuando la densidad diegética del libro es muy alta —porque Vieta *cuenta*, moviliza *historias* y *personajes* de atractiva facundia—, podríamos decir que, en el saldo final de la lectura, al diseño global de los relatos se adiciona una condición reflexiva atenuada en la índole magra del estilo y, sobre todo, en la capacidad que algunos textos tienen para aglutinar ciertos principios compositivos referidos a dos territorios complementarios: el del carnaval y el del sueño.

Me explico enseguida. En este Vieta inicial (pero ya maduro) de *Aquelarre* hay una simpatía, de carácter estético y en general fenomenológico, hacia el imaginario del Medioevo, entendido este como una edad histórico—cultural de deslumbrantes anomalías, de pérdida y recuperación del conocimiento, y que da paso, poco a poco, al orbe moderno del Renacimiento. Hombre del futuro por su necesidad de adelantarse y *ver*, y sin embargo también hombre del pretérito remoto, de los *orígenes*, Vieta —un escritor entregado en esencia a la cultura de Occidente— vivía con vertiginosa sincronicidad (de espacios, de tiempos) su propio *milieu* intercultural, y esa es la razón por la que un ámbito tan extensible como el del carnaval haya dominado su obra desde su base misma, apoyándola, nutriéndola y, sobre todo, unificándola. De hecho, uno de los cuentos del libro se titula así, «El carnaval», y subraya un tipo posible de articulaciones entre voces distantes de la ficción y de la historia: Adán, Eva, la serpiente, Diana, Androcles, don Quijote, Jeanne Du Barry, Napoleón, Romeo, Julieta y otros.

Pero lo más interesante es que Vieta desarrolla en su texto la locura de la historia en tanto vivencia amalgamada —rauda y llena de contrastes— del *ahora*, único espacio donde sería posible decir que el pretérito existe (lo que cobra vida por medio del recuerdo o la ficción) y que el futuro *adviene* (lo que se muestra después de nuestras presunciones). Los varios y renovados presentes de la imaginación, parece advertirnos Vieta, dibujan la tierra de lo que verdaderamente *es*.

Con respecto al sueño, ese estado del vivir en el que Vieta confió tanto —alguna vez me contó varios sueños, y tengo la impresión de que lo hacía con la perplejidad y el temor de quien conoce bien las consecuencias de saber que el sueño es aquello donde la voluntad no puede intervenir—, tenemos en *Aquelarre* un relato que reproduce su lógica. Y no la convencional lógica absurda de las imágenes, la representación y las acciones, sino esa lógica *gentil* que se desprende de sucesos donde casi todo está como velado por la distancia y ralentizado por la reflexión. Hablo del sueño cuando es más bien ensueño, quimera, figuración alucinada entre la inconsciencia y la vigilia. Este asunto tenía para Vieta el mayor interés y lo obsesionaba profundamente. Y ahí está el cuento «Velo de sol, velo de luna», que, más que relatarnos una historia, alcanza a graficar —como en un gran lienzo— dos o tres atmósferas o *estados del alma* por medio de veladuras, transparencias e intensidades de color.

La poética de un libro (cuando su unicidad forma parte de su estilo, entonces la poética resulta conjeturable) es ese sistema de tensiones, contrapesos, vectores de fuerza apelativa y marcas lingüoestilísticas específicas que lo distinguen de otros (incluso de otros de su tipo). Una poética se define siempre por *la manera* en que se articulan sus elementos constitutivos. La poética de *Aquelarre*, donde hay páginas de un regocijado atrevimiento formal y situaciones que nos acercan al impresumible mundo incorpóreo del yo, es deudora quizás de la exclusiva familia de los raros literarios, en quienes el vínculo entre la escritura y la personalidad creadora se llena de fenómenos a veces inexplicables, desde *Las noches áticas*, de Aulo Gelio, hasta los *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, o desde el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, del conde Potocki, hasta el *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. O —¿por qué no?— desde la casi inimaginable interlocución Dostoievski-Strindberg-Kafka hasta *Pailock* (1991), la novela que Vieta dio a conocer al final de su vida y que había sido su principal proyecto de creación por más de treinta años.

Dostoievski, Strindberg y Kafka, declarados por Vieta la Trinidad que dio origen a su escritura, están al pie de *Aquelarre* y son ajenos, en principio, a la gran lógica del realismo, porque, observada desde nuestra época, la lógica realista, al menos en términos de poética histórica, se constituiría en un grupo de convenciones perversas que comulgan con eso que se llama *imagen comprensible de lo real*. Vieta sabía que lo real y la realidad eran (¡son!)

gigantescos e infinitos camelos, capaces de anegar el pensamiento del hombre común. Me refiero, como he hecho en otras ocasiones, al *subsuelo esencial* del sujeto en lo concerniente a Dostoievski; a la *naturalidad enfermiza de la conducta en el trastorno*, a juzgar por ciertas prosas de Kafka, y, en lo que toca a Strindberg, a un intercambio *tenso* del sujeto con *el otro*, donde *el enmascaramiento de la expresión* es un signo también del sentido. Muchos de los personajes de estos escritores se apropian del sarcasmo y la bufonada, que marcan profundamente ese paroxismo, esa exacerbación del odio y el amor que sienten por sí mismos, y apenas nos dejan saber, en algunos pasajes de sus obras respectivas, si bromean o los embarga una rara emoción. El concepto de intimidad queda parcialmente abolido, y todo se impregna de una sustancia *indecorosa*, por así nombrarla. El yo abierto, casi impiamente diseccionado, es quizás el origen de esa condición verbosa, casi lenguaraz, de la obra toda de Vieta.

Hace algunos años, en un breve ensayo acerca de la irrupción de *Aquelarre* en el panorama narrativo cubano, me preguntaba cómo leer un libro que desdeñó representar el cosmos sociocultural deudor del realismo al uso y que, en consecuencia, se alimentó de las concreciones imaginarias o, más bien, de reflexiones metamorfoseadas en ficción. Mi respuesta fue una invitación a leerlo con fe. Porque, definitivamente, en el ejercicio de la literatura también se expresa una especie de credo —el de la imaginación— capaz de abolir ciertas esclerosis. De manera que, a sesenta años de su publicación, *Aquelarre* continúa siendo un *problema* literario rodeado de interrogantes. Sin embargo, sí estamos seguros de algo: Vieta reinauguró, con su libro insobornable, ese credo que, en la literatura cubana, solo se había ejercitado antes en algunas zonas de privilegio de la estética modernista. Ahora el credo vuelve a manifestarse en la franquicia verbal de los textos y nos mueve a la relectura y la comprobación de sus verdades.

Ezequiel Vieta o el desafío de la verdad

Ezequiel Vieta murió en 1995, hará veinte años, y ese tiempo me parece que ha transcurrido con una rapidez extraordinaria, como si aquella fecha perteneciera a otra época. Tal vez sea así. Tal vez aquella era otra época, al menos en lo que concierne a mi vida, y por ese motivo el presente se me hace entonces tan distinto del pasado inmediato. Quizás, en efecto, era otra época porque para un escritor el tiempo transcurre de una manera muy extraña. Los referentes escapan de la lógica cotidiana y se adscriben a una genealogía interior cuya pertinencia es un asunto muy íntimo que se escamotea, o se hace público, por medio de la escritura.

Ezequiel Vieta representó para mí, por su poderosa cercanía, la manera más radical posible de asumir la literatura y la existencia. En primer lugar, en él florecía la conciencia de que la vida propia es intransferible y no posee más oportunidades que las que llegan, se asientan o no se asientan, y se esfuman. La irrepetibilidad de los momentos y de las personas. Los grandes trazos de la experiencia y los trazos mínimos y destellantes, pero sin jerarquías de valor. Porque en lo mínimo de la vida él encontraba cosas tan importantes como en lo máximo. Y, en segundo lugar, me mostró de modo práctico que la conciencia de la literatura consiste en saber que ella es, al cabo, un diálogo del yo con el mundo, pero siempre desde la perspectiva de un sistema de elecciones casi inapelables, en relación con la vida literaria y sus miserias. Vieta escapaba de ellas casi como un mago. Recuerdo que, cuando iba a presentarse su gran novela, *Pailock*, un libro esperado por muchas personas, a última hora renunció a asistir. Me dijo que no hacía falta, que ya el libro estaba ahí. Y me aseguró que él añadía muy poco a esa intensa y enérgica presencia.

Un escritor no suele hacer eso. Son muy pocos, o poquísimos, los que renuncian a la justificable vanidad de aparecer, figurar, dar la cara y entenderse con el público, firmar ejemplares, sonreír, y, al final, como un actor, salir del lugar donde ocurrió aquella representación y sentirse satisfecho cuando pone el cuerpo en la cama, a punto ya de dormirse. Lo digo otra vez: son muy pocos. Y él lo hizo. ¿Quién lo hace hoy, ahora? Creo que nadie. Y, sin embargo, es lo que debería hacerse. Uno publica ciertos libros y ya. No

hay que prodigarse. Ni siquiera hay que comparecer. En especial si uno tiene la idea de que un escritor es una persona con ciertos pudores, y la literatura una actividad llena de discreción, incluso a pesar de ese *entregarse potencialmente a todos* que radica en los actos de publicar y ser leído.

Pero este es un tiempo con demasiadas horas de tigre y de cerdo, como decía José Martí, y no podemos hacer otra cosa que, de vez en vez, entrar en los salones y salir de ellos a nuestro aire. Hacerlo aunque sea un poco. Aunque sea un poco y debido a un contaminante movimiento inercial, ya que, después de todo, hay rostros y personas, y hasta almas, que buscan *en serio* al escritor luego de leer su obra, cosa esta tan milagrosa y frágil. El milagro y la lasitud de los pactos de *credulidad*, acordados tácitamente entre quien lee una novela y sucumbe a ella, por ejemplo, y quien la escribe y la hace pública. Así, pues, un escritor se deja ver *algo* de sus lectores y alimenta un mito, un pequeño mito personal, que tendrá la fugacidad o la permanencia que le toque en suerte, y de paso toma un poco de sol, huele las calles, se encuentra con amigos y amigas, acepta incluso una invitación a cenar, y siente el azul del cielo, o la lluvia despiadada y bella de la ciudad. Hay que ser muy valiente, o ser un ermitaño, un misántropo, para actuar como el hombre invisible. Sin embargo, repito, esa opción es encomiable. Subraya una prescindencia muy lúcida que nos pone frente a las cosas reales de la vida, o frente a las dos o tres cosas que nos importan de veras. Saber de qué podemos prescindir puede convertirse en una revelación extraordinaria.

Ejercer la crítica literaria ahora mismo, sería demasiado fácil y demasiado irrelevante, aparte de que también sería, al cabo, una especie de perezosa vanidad. *Aquelarre*, el primer libro de Vieta, está allí, en su sitio, en el grupo de las mejores ficciones dadas a conocer en Cuba en los años cincuenta. *Libro de los epílogos* es otro gesto casi solitario (heroico, diríamos mejor) y de extraordinaria energía a inicios de los años sesenta. *Vivir en Candonga* nos hablará siempre sobre la épica de una pasión individual frente a los casi groseros emparejamientos de la historia y sus hacedores. *Mi llamada es* será el insustituible experimento que es gracias a la pertinacia de su estilo, que constituye un prodigio de simetría entre la calidad dionisiaca del mito continental del Che Guevara y la naturaleza apolínea de una operación estilística de intervención y apropiación. *Baracutey* le hace señalamientos muy precisos a la narrativa de los años ochenta. Y *Pailock*... bueno, ese es un

libro náufrago, un libro megalítico, impávido, totémico, que sobrevive a la época en que debió de aparecer, fenómeno ese que nunca me cansaré de subrayar, escrita como estaba la novela —su primera mitad— ya muy a principios de la década de los sesenta.

Cuando Vieta murió, murieron varias de cosas de mi vida: unas conversaciones densas, sinuosas, limítrofes, absolutamente sinceras, que no he vuelto a sostener con nadie; una atmósfera que no pertenecía a ningún sitio de este mundo salvo al sitio donde el corazón y la mente se hacen una sola víscera, y unas enseñanzas que se apartaban de todo salvo de la idea de que la literatura era lo más importante, y no por ella misma, sino porque allí, en las palabras, estaba una zona donde la vida se constituía en un descubrimiento portentoso. Por ejemplo, cuando él y yo hablábamos de Séneca, era como si Séneca estuviera allí, frente a nosotros, y sus palabras, emitidas desde una época que dejaba de ser remota, llegaron al ámbito que ocupábamos entonces: una habitación de estudio que reproducía, en cierta medida, el aura del escritor y que hacía las funciones de refugio y de guarida.

Cuando yo lo único que tenía para escribir eran hojas de papel gaceta, amarillentas y frágiles, y una máquina Remington con tipos pequeños y gastados, Ezequiel Vieta me brindó, allá por 1983 o 1984, su máquina más moderna —alemana, con una tipografía elegante llama *Crystal*—, que él cuidaba mucho, pues la mantenía dentro de su estuche, como a punto de cargar con ella e irse a un viaje desconocido. Yo llegaba, excediéndome en la puntualidad, alrededor de las ocho de la mañana, y él ya estaba esperándome, con un té al que le añadía hojitas de hierbabuena arrancadas de una planta que estaba en una maceta, junto a la puerta de la calle. Entonces nos sentábamos a fumar y conversar y el tiempo se ausentaba... Después me iba a mis asuntos, le dejaba el texto mecanografiado —un cuento, digamos—, que él leía con mucha atención y del que me hablaba en mi siguiente visita.

Si algo aprendí de aquel hombre, con quien hice una vez, y a petición de él mismo, una carrera, a tramos, desde 10 y 3era, en Miramar, a unos metros de su casa, hasta la Cinemateca —él tendría 61 años, o 62, y yo 23 o 24—, para llegar a tiempo y ver una película española, *Los santos inocentes* —¿o era *Persona*, de Bergman?—, si algo aprendí, digo, fue que la decencia y la sinceridad del escritor son atributos incanjeables o invendibles si realmente han sido sólidos desde el principio. Y aprendí también que

mantener esos atributos tiene un precio, y que es muy difícil pagarlo. Un escritor no lo es —me parece que está diciéndomelo más o menos así, al oído— por la cantidad de libros que publica, ni por el éxito que tiene, ni por el número de personas que figuran en su libreta de teléfonos, y mucho menos por los vínculos que cultiva, directa o indirectamente, consciente de ellos o no, con las instituciones que ejercen la canonización/descanonización de la literatura. Un escritor lo es por la compleja articulación que se produce entre su vida y sus textos, sobre todo después que conoce que ninguna otra ocupación excepto esa — escribir bajo la inevitable pulsión de una verdad, de un sentimiento, una imagen, o una idea— tiene tanta importancia en su vida. Y aunque la fórmula (y odio usar esa palabra) que se origina allí nos confina a una sola pasión forzosa, lo excepcional del caso es que las demás pasiones —el amor, del sexo, la familia, los libros, la música que nos gusta, los pintores que nos estremecen y los amigos auténticos— de repente se metamorfosean para permanecer dentro y fuera de la literatura, no para desaparecer confinadas por ella en un territorio lejano, al que nos resultaría difícil acudir.

Siempre recuerdo, en relación con aquella advertencia de Vieta sobre la decencia y sobre la importancia de la pasión al escribir —y en especial lo que resultaba de articular la decencia con esa pasión—, mi locura tenaz de continuar escribiendo pese a todo, pese a la enfermedad, pese al dolor moral, o pese a la angustia. Uno, entonces, empieza a sentir que el pellejo se le endurece, y descubre algo pasmoso: que la literatura es ese lugar donde podríamos quedar a salvo de casi todas las desgracias, incluidas aquellas que son realmente insoportables, o que podrían conducirlo a uno a la locura y la muerte. Me veo pensando en muchas cosas, y también pensando en Vieta, mientras escribo sobre los arquetipos, la belleza y el sexo frente a un sucio elevador de carga, junto a la puerta de acceso a las salas de terapia intensiva de un hospital de niños, hará más de veinte años. Escribiendo y esperando, entre el furor de ciertas ideas y el sentimiento de orfandad casi total que producen la cercanía del dolor, o el dolor mismo.

Que él me enseñara esas cosas no quiere decir que se hubiera sentado a darme lecciones de ética para escritores recién iniciados ni nada por el estilo. De ninguna manera. Bebíamos té (o alguna otra bebida: ajenjo, por ejemplo, y ya suponen ustedes lo que sería, muy a fines de los años ochenta, beber ajenjo, la absenta de los decadentes, mientras comentábamos un

par de artículos de *Novedades de Moscú*), hablábamos de su madame Schwetsz —que tanto se me parece ahora a una de las adorables chicas lésbicas de Otto Dix—, me contaba cosas sobre la ciudad mágica de Toledo, sobre los bares de Tánger (sin tocar el asunto de Paul Bowles, que yo desconocía entonces), y yo le refería qué estaba escribiendo, o le leía parte de lo ya escrito antes de intercambiar algunas confesiones.

Fue por esos años cuando empecé a redactar, en perfecto orden cronológico, los ensayos que más tarde dieron cuerpo a mi libro acerca de su obra narrativa. Un libro que tuvo, al hacerse, una respiración y un ritmo a los que nunca más he regresado, ignoro si por voluntad propia, o si por pura incapacidad, ante el paso del tiempo —que para mí avanza con una precipitación insólita y desconcertante—, o ante mi disimulada impaciencia. Él iba leyendo los textos con enorme curiosidad y me hacía leves sugerencias que después yo apreciaba en su verdadera dimensión. Y un día nos reunimos tres o cuatro amigos cuando llegué al final, luego de una galopante y deslumbrada lectura de *Pailock*, escrito ya el texto dedicado a esa novela. Recuerdo que llovía con una violencia inusual. Estábamos en el apartamento de Vitalina Alfonso, era 1986, y a la cita asistían, además, Basilia Papastamatíu y Rogelio Rodríguez Coronel. Beatriz Maggi sonreía —mi libro estaba terminado, por fin— y Basilia me decía: *¡pero che, qué facilidad tenés para los títulos!*, refiriéndose a los epígrafes de ese ensayo en particular.

Eran días tremendos. Yo tenía veintiséis años, mi vida estaba a punto de modificarse, Vieta me había regalado hacía unos meses una fantástica edición de la obra completa de William Blake y John Donne, la realidad era en algún sentido más apetecible, o más llevadera, o más sencilla, y mi escepticismo con respecto al mundo todavía no hacía mella en mi relación con el mundo. No había Período Especial, yo empezaba a cultivar algunas creencias que luego abandoné a tiempo, y Vieta estaba allí, a mi lado, custodiando mi pequeña llama creativa, mientras Rodríguez Coronel, el tutor de mi todavía flamante tesis universitaria sobre los cuentos de Jorge Luis Borges, bebía café y se asombraba de que hubiera escrito un libro, mi primer libro, sobre Vieta, y que el libro tuviera doscientas catorce páginas.

¿Qué se hizo de todo aquello? ¿Adónde fue a parar? *Pailock* recién había empezado su brega con los editores y todo parecía muy confuso, o muy exagerado. Pero al final

sabíamos que se trataba de una de las novelas más importantes y restrictivas que se habían escrito en Cuba, y esperábamos contentos su aparición, llenos de fe.

Vieta fue quien me enseñó cómo ciertas imperfecciones del arte, o, para ser más preciso, de las grandes obras de arte, pueden ayudar a comprender su destino frente a la sensibilidad, sobre todo si esas imperfecciones son hijas no del desaliño estético sino de la desesperación y la duda del artista ante un misterio o una idea que lo sobrecogen o lo sobrepasan. Le debo eso a él. Pero también le debo la enseñanza de que *lo que las palabras no pueden hacer, la técnica no lo puede remediar*. Y todo porque un día, al terminar la lectura de un poema mío que tenía algo de Eliot y algo de Saint-John Perse —ya pueden imaginar ustedes qué mezcla era esa—, un poema con dibujos en colores e ideogramas de mi cosecha, me preguntó si no me había dado cuenta de que, *a medida que el poema avanzaba, los dibujos y los ideogramas iban desapareciendo*. El poema lo mandé a un concurso y por suerte los jurados no le hicieron el menor caso.

Todavía hay algo más que le debo a Vieta, esta vez mediante un verso de Blake que pertenece, creo, a los *Cantos de experiencia*. El verso dice «quien no obra engendra pestilencia». Me recordó ese verso varias veces, en varias circunstancias de mi vida. Y aquel verso se endurecía, o se licuaba dentro de mí, o cambiaba de color, o se hacía más brillante, o menos. Era la época en que, con obstinación, y en inglés, yo leía casi todos los días precisamente a Blake, pero también a Keats, y a Shelley, y me sumergía en los cuentos de Poe y Hawthorne. Era la época en que Vieta me ayudaba a pasar un examen de idioma —exigido como parte de una farragosa e inútil categorización científica— y me regalaba su tiempo y conversábamos en esa lengua durante horas, frente al portentoso Cristo de Avignon, para que yo tuviera mi entrenamiento.

¿Cuánto de él hay en mí ahora? No lo sé. Estas cosas que he contado, y otras que guardo en mi memoria —como señales sobre la piedad y la fabricación del yo, sobre el carácter irresoluto que puede poseer la maldad, o sobre la imprecisa naturaleza del bien cuando no crea nada ni conduce a nada ni estremece a nadie—, forman parte de mi diálogo con él, que no ha cesado, porque él fue, ya lo he dicho, mi maestro, realmente el único que tuve. Después que murió, escribí varios ensayos más sobre su obra, y tal vez esos textos sean mejores (o más afinados) que los que figuran en mi libro de 1994. Pero puedo asegurar que

el misterio permanece intacto. He querido resolverlo, pero no he podido, o tal vez mi yo interior no lo ha deseado así, porque un escritor que es un consejero, un maestro y un amigo es una persona desdoblada muchas veces, y esto, aunque nos parezca familiar, no deja de constituirse siempre en una verdad nueva y sobrecogedora, motivo por el cual ese misterio me acompaña como un reto, un sueño, o una advertencia, donde quiera que él se encuentre.

DOS

Fray Servando o la desproporción

Cuando la editorial mexicana Diógenes publicó en 1969 la segunda novela de Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, algo sucedió (o debió de suceder) en el contexto de la narrativa cubana de aquellos años. La aclaración entre paréntesis se funda en una circunstancia ineludible: la lectura de la novela, siempre en ediciones extranjeras (es decir: *no cubanas*) incluso hasta hoy, constituyó un proceso de aplazamientos, de retardos, de encuentros y desencuentros marcados por la suposición y el aislamiento. Usualmente se ha tratado de una recepción (sigo aclarándolo: *en Cuba*) anómala, irregular, agravada luego por la estigmatización de Arenas y de algunos libros suyos dados a conocer con posterioridad a su radicación en los Estados Unidos.

A mi modo de ver, y a causa de su calibre, *El mundo alucinante* debería contrastarse tan solo con las fuerzas desatadas por lo que denominé, en mi libro *El concierto de las fábulas, un triunvirato inexorable: El siglo de las luces, Paradiso y Tres tristes tigres*. Ya Carpentier había sido el responsable —al poner en circulación estructuras novelescas de una lógica impecable— de las nuevas nominaciones dentro del mundo americano, a partir de la Historia y su tenso diálogo con la intrahistoria. Lezama Lima acababa de alcanzar, con *Paradiso*, ciertos límites en la construcción de un estilo marcado por el *sobrecogimiento desde la metáfora*, efecto lleno de astucia poética, sabiduría ritual y poder de sistematización. Por su lado, Cabrera Infante conseguía transformar el aire nocturno de la ciudad —su paraíso, su infierno y su limbo presumibles— en un cosmos sostenido por la articulación sucesiva de las voces y por su propia ilusión de realidad. Lezama fabuló los peligros necesarios y los asombros del yo interior (y poematizable) en el proceso de descubrimiento de la vida y sus significados. Carpentier elaboró teoremas sobre la visión (y sus espejismos) del sujeto abrumado por la Naturaleza y la Historia y lleno, al mismo tiempo, de interrogaciones con respecto a su identidad. Cabrera Infante se acercó a las pulsiones y certezas del caos insular, pero desde la óptica del mundo urbano en tanto espacio central de nuestra época, núcleo de las nuevas mitologías y semilla de los ritos finales de la modernidad.

Sin embargo, Arenas llegó a donde nadie había llegado entonces. *El mundo alucinante*, obra aturdidora, representa la prueba de la imaginación, dibuja la frontera de las hipérboles encadenadas (y desencadenadas) por la Historia, y soluciona la enemistad del *delirio histórico* con la *ponderación realista*, ya que es capaz, en una especie de emulsión prodigiosa, de amistar tradiciones encontradas y distantes. Y todo ello en virtud de un personaje de vida azarosa y rara, un hombre asomado a lo moderno desde el balcón del ideal libertario de los románticos: el mexicano fray Servando Teresa de Mier.

La novelística cubana no conoce aun un texto con la facundia y la capacidad de invención presentes en *El mundo alucinante*. Ambas —facundia, invención— se resuelven dentro de un lenguaje impetuoso, lleno de atolondramientos sincopados que se suscitan en el nivel de los hechos. Los hechos son lo que aquí importa más. Desde los que se sitúan en el nivel de los macroenunciados de la acción —las posturas generales de fray Servando ante la ignorancia, el ejercicio del poder y la manipulación religiosa, por ejemplo— hasta los microenunciados caracterizadores de la impregnación fantástica —el fraile cruzando los Alpes en un vuelo maravilloso, o aherrojado con miles de cadenas en una descripción paroxística y minuciosa— y que nos mueven a preguntar dónde se halla el término de ese abultamiento de sucesos, esa neoplasia de las palabras.

El fraile es un viajero y la tipología del viaje accidentado se desarrolla aquí clásicamente. Después de ser apresado y condenado por su sermón acerca de los orígenes prehispánicos de la virgen de Guadalupe, es trasladado a España en calidad de prisionero peligroso por sus ideas. Y a partir de aquí empieza un sorprendente peregrinar, desde la aventura —no hay que olvidar el subtítulo de este libro: Una novela de aventuras en el barco que lo conduce a España, donde hay un combate con unos piratas casi griegos que a su vez atacan un barco negrero, hasta el desenlace de la escabrosa existencia de fray Servando, cuando el presidente Guadalupe Victoria lo instala, lleno de honores y dueño de una paz relativa, en el excéntrico Palacio de Gobierno, lugar donde conversa y discute con el poeta desterrado José María Heredia.

El odio a España y su opresión, la despreciativa manera en que llama a Europa *la sucia* se verifican a cada paso y de modo muy concreto. El fraile llega a las costas de Cádiz en el lomo de una ballena y es apresado, pero escapa al lanzarse de la ventana de su calabozo con

la ayuda de un paraguas; de ahí va a Valladolid, donde conoce a un cura norteamericano que fornicaba incansable con las mujeres a quienes confiesa, y sale en busca del rey para pedirle justicia en relación con su estado de hombre fugitivo. Es entonces cuando conoce los Jardines del Rey (una sucesión de excesos alrededor de la lascivia cortesana, expuesta en forma de sueño moralizador) y se marcha a Pamplona, bajo la identidad del doctor Maniau, en compañía de clérigos contrabandistas. Allí se pronuncia contra la estrecha noción del hombre americano, hasta ese momento (y mucho después) considerado una criatura mágica cuyos guías son el instinto y la pasión y que vive entre el sol y el agua, en ambientes paradisíacos, siempre descubierto por ojos ajenos, desconocidos.

De enormidad en enormidad transcurre *El mundo alucinante*, un texto a punto de ser agreste y ruidoso si no fuera por su encanto de espectáculo visual bien armonizado, como una extensa sinfonía sobre la libertad, la necesidad de poesía, el carácter asombroso del mundo, la intolerancia, la sumisión humana y la índole universal del alma romántica siempre inconforme. Para lograr eso Arenas aglutinó las elocuentes y flexibles estructuras de la ficción de origen árabe con el orden de la novela picaresca (sin forzar sus estereotipos), y asimismo bebió del lenguaje de los cronistas de la historia de América, desde el descubrimiento hasta la época virreinal. Esas tres grandes tradiciones se hallan ensambladas por la tendencia constante del fraile a la *iluminación* y la verbosidad, lo que nos hace recordar las actitudes abiertas (a lo extraño, a lo sobrenatural) de William Blake, las visiones de Swedenborg, las invectivas (no así las ideas) de Joseph de Maistre, la prosa de Quevedo, la acuciosidad de Humboldt, o las ricas ensoñaciones laberínticas del aristócrata polaco Jan Potocki.

Servando evita el sexo y ve sexo por todas partes, como una incitación que le habla del fin de los tiempos. Al escribir en un español rumboso, pero alígero, del desfogue, Arenas queda sutilmente preso dentro de un orbe cuya encarnadura se origina en un léxico exultante, gozoso, gestualizado por ese sinfonismo al que he hecho alusión. En la novela es usual el ofrecimiento de dos versiones de los episodios fundamentales: la primera, por completo dependiente de lo fantástico, subraya el heroísmo épico del fraile, tan contrario y tan parecido al del dieciochesco barón de Münchhausen; la segunda, donde el tono se rebaja un poco y las situaciones se aproximan a lo verosímil, coloca el énfasis en una

sinuosa autenticidad que se gana por contraste. Este recurso pone en marcha una suerte de extrañamiento con el que Arenas pretende dar a conocer los desvaríos deducibles de su personaje (no los ocurridos, sino los que pudieron haber sobrevenido en la mente de los testigos, para conformar el mito de la persona) y puntualizar, además, el sendero extraordinario por el que toma su historia.

Pero esa historia, como se sabe, alcanza a ser vertiginosa. El fraile va a Bayona desde Pamplona (donde tiene lugar el episodio de Raquel, la judía ninfómana que lo reserva para sí), y después a Burdeos (con el conde Gijón, un millonario procedente del Perú) y a París. Esta ciudad es para Arenas un escenario *de la literariedad*. Fray Servando encuentra allí a Simón Rodríguez, junto al cual traduce *Atala*, de Chateaubriand, a quien ambos frecuentan; Rodríguez, cuyo pretérito Arenas reinventa con profusión, le presenta nada menos que a Bolívar, su discípulo; traba amistad con madame Récamier, expulsada por Napoleón a causa de su lealtad a la monarquía; tiene largas conversaciones científicas con Humboldt en su castillo, y se entretiene con las agudezas de madame de Stäel en su salón. Y todos estos encuentros, repetidos y atomizados entre bambalinas, se producen mayormente en la residencia de Fanny, al parecer la misma cortesana británica que inmortalizó John Cleland en *Memorias de Fanny Hill*, un notorio texto de la literatura erótica europea.

El tejido de Arenas es intrincado y va armándose a gran velocidad, con el propósito de abarcar una vida y transformarla en una especie de *fuera natural del espíritu*. Pero la transmutación del fraile es paulatina, y así lo vemos urdir una conspiración en Sicilia para derrocar al Papa, y más tarde irse a Génova, a Barcelona, y de nuevo a Madrid, para entonces visitar Lisboa y Londres, donde se relaciona ambiguamente con lady Orlando (el personaje transgenérico de Virginia Woolf) y le cuenta a una emocionada y llorosa lady Hamilton (Servando ha presenciado la batalla de Trafalgar) cómo ha sido la muerte del almirante Nelson, su marido. Con el guerrillero español Francisco Javier Mina embarca rumbo a los Estados Unidos (ambos quieren invadir México), pero deben pagar el impuesto de aduana y trabajan en una plantación de algodón para recaudar fondos; allí encuentran a un rico viudo que les facilita el dinero. Pisan suelo mexicano. Estamos en 1817. El último gran periplo del fraile, después de salir de la cárcel de Veracruz, lo lleva a La Habana, en cuyas callejuelas, embozado dentro de un coche, atropella a la perra de las condesas de

Aguasclaras. Las autoridades lo persiguen por este acontecimiento —la perra es poco menos que una personalidad y las campanas de la catedral habanera tocan a rebato cuando la noticia se divulga— y otra vez huye el fraile. Llega a nado a las costas de la Florida, regresa a México, se enfrenta al pomposo emperador Iturbide (Agustín I) y condena la política hipócritamente federalista de Santa Anna.

El último gran personaje con quien tropieza Fray Servando es, como dije, el poeta Heredia, curioso polemista lleno aquí de una sintomática impavidez. Son dos identidades fuertes en oposición: el yo del fraile, superlativo y a punto de ser soberbio, y el yo de Heredia, que es también el de la emancipación humana, pero sin apartarse de su origen en la belleza y la poesía. Servando es ya en ese momento un hombre viejo y está cansado. Sus alucinaciones adoptan la forma de revelaciones. Cuando poco después muere, no es muy consciente de la muerte. Acaso por ese motivo no hay reposo para él: momificado, su cuerpo alimenta la avidez de extrañeza de un célebre circo en Bélgica, donde es exhibido como una víctima de la Santa Inquisición.

Heredero parcial del Novás Calvo de *El negrero* (1933) y precursor, en algún sentido, de determinados procedimientos estilísticos del Fernando del Paso de *Palinuro de México* (1977), del Miguel Otero Silva de *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979), del Carpentier de *El arpa y la sombra* (1979), y del Denzil Romero de *La tragedia del Generalísimo* (1983), Reinaldo Arenas añadió novedad al panorama narrativo hispanoamericano a fines de los años sesenta. Asoció y ajustó —en una maquinaria verbal chisporroteante, nutrida por la demasía, la búsqueda de toda emancipación y el caos del corazón humano— los ritmos y aciertos de los sistemas de fabulación que le precedieron, y escribió la que sin dudas es unas de las mejores novelas del ámbito de nuestra lengua.

Gótico profundo

Mi primer contacto con los relatos de María Elena Llana se produjo meses después de la publicación de *Casas del Vedado* (1983), su segundo libro, uno de los más afortunados entre los que aparecieron en Cuba durante la década de los ochenta y acaso el más emblemático de la trayectoria de su autora. Recuerdo que leí los cuentos de un tirón, deponiendo mi costumbre de trastornar, por curiosidad y por recelo, el orden original de los textos. Entonces yo estaba entregándome a la ambiciosa faena de entender qué había pasado *en realidad* dentro de la narrativa cubana contemporánea, y en medio de numerosas lecturas descubrí el primer libro de Llana, *La reja* (1965), con el cual sube de tono la querella, bastante obvia en la década del sesenta, entre el realismo social y el imaginario fantástico. La razón es simple: *La reja* no representó tan solo una reverencia a la literatura que explora los límites de lo real, sino que también suministró a los lectores —los de aquella época y los que han visitado ese libro entre el figoneo y la pasión a lo largo de los años— la cartografía de una estética muy deliberada y con la que Llana ha sostenido un compromiso creativo cuya estructura se mantiene intacta hasta hoy, independientemente de sus mutaciones.

La reja propuso en su día tres maneras de enunciar el mundo inmediato por medio de tres conjuntos o secciones: «Los divertimentos», «Las narraciones» y «Los hechos». Más allá de lo que estos rótulos anhelaron o anhelan significar, resulta muy claro que Llana fue consciente, desde el principio, de que su prosa iba a tomar por varios caminos. Y cuando un escritor de cuentos declara de modo semejante, en sus inicios, poseer un *logos* de sí mismo, y lo esquematiza o racionaliza sin mayores remordimientos, la lectura tiene entonces que tomar en consideración un deseo posible del escritor: el de reunir alguna vez *todas* sus inquietudes en un texto capaz de articularlas bajo la sola regencia del estilo.

Algo de esto sucedió en *Casas del Vedado*, una colección separada significativamente de los textos de *La reja* por casi veinte años. Sin embargo, no es menos cierto que en el sabor de aquella hay una emulsión de los aciertos y proposiciones del primer libro, donde ya aparecían relatos de atrayente facturación, como el que le da título —allí la lucha

clandestina y sus tipologías avanzan hacia lo desconocido en el mundo del peligro y la alucinación—, y como «Nosotras», una historia fantástica —sobre la identidad desdoblada o fracturada— que, con el paso del tiempo, se ha convertido en uno de los distintivos de Llana para disímiles públicos.

Lo que pretendo indicar con el fenómeno de la emulsión es que *Casas del Vedado* diversifica o complejiza, casi como en una primera gran maniobra metabólica, los tópicos presentados y desarrollados en *La reja*. En rigor, cabe decir que son dos los territorios visitados por Llana. En primer lugar, el espacio fantástico, con sus habituales corrimientos de percepción en escenografías generalmente cerradas. En segundo lugar, el espacio —de carácter mental, aunque las historias lo disimulen— de la persistencia de un mundo (sobrepasado o abolido por la Historia) dentro de otro mundo que la Historia instaura y levanta. El resultado más provechoso de esas visitas de Llana podemos verlo, creo, en la propia naturaleza de *Casas del Vedado*, detectable en un relieve narrativo peculiar que se extiende al resto de sus libros, contaminándolos provechosamente, y que nos invita al examen de una especie de palimpsesto. Una *escritura de base*, tapada con mayor o menor intensidad por otra, intenta referenciar la crisis socio—emocional de un universo que subsiste en virtud de sus apelaciones fantasmáticas. Esas apelaciones se encuentran como reconfiguradas dentro de una *escritura de superficie*, cuyos referentes son los gestos e indicios de la alucinación y la *resistencia* espectral de los objetos y las voces.

Lo que acabo de explicar tal vez sea un bosquejo de la poética de la obra narrativa de María Elena Llana, compendiada ahora, en el presente volumen,⁴ desde la perspectiva que el tiempo aporta. Sin embargo, vale la pena añadir que los replanteamientos estéticos observables en *Casas del Vedado* y enriquecidos luego, en los tres libros que le siguen — *Castillos de naipes* (1998), *Ronda en el malecón* (2004) y *Apenas murmullos* (2004) —, aspiran novelescamente a esa unicidad a la que hice alusión cuando advertí que la articulación de un conjunto de inquietudes en apariencia dispar ocurriría siempre bajo la regencia de cierto estilo. En definitiva, el reto artístico de una cuentista como Llana, cuyos textos están gobernados por dos o tres obsesiones que se reiteran con energía, consiste en hallar un *punto dramático de reunión* al cual se llega —o que se concreciona— por medio del *relato total*, o al que no se llega jamás, o no se hace visible en tanto texto, porque el

escritor ha decidido confiar en la densa semiosis de esa misma articulación y entregarse a la intensidad unificadora de lo fragmentario, que es donde se funda la compactación temática cuando esas obsesiones permanecen en activo, y de modo proteico, en el conjunto de las historias.

De manera que el juego, la posposición dramaturgica y la intermediación histórica —o los que serían sus respectivos correlatos en la semejanza de funciones: «Los divertimentos», «Las narraciones» y «Los hechos», para volver a los epígrafes de *La reja*— conforman, en su condición de operatorias, una suerte de triángulo de poder, energizado por la imaginación y encarnado en el lenguaje. Y, por otra parte, tenemos el palimpsesto, o la estructura tipológica de un palimpsesto: una historia familiar en una casona de familia de amplios espacios, donde hay muchos recuerdos, pasiones irresolutas, personajes transidos por la vejez (y aplicados a la conservación de la memoria), y objetos que subrayan la calidad atmosférica de sus vínculos con el pasado, y sombras que aluden a la expiración y la tenacidad de las reminiscencias. Una historia en la cual existe, por lo general, una quiebra financiera axiomática, incuestionable, que da origen a situaciones tragicómicas en un espectro de matices: desde el humor sencillo hasta la intrusión de lo sobrenatural, y desde lo patético hasta lo tenebroso. Como ya indiqué, por encima de esa tipología en forma de *texto hipotético* topamos con la pulsión de lo fantasmagórico, mientras que por debajo nos encontramos con la matizada agonía de una clase o grupo social. Ejemplos mayores de esa dialéctica de lo aparential y lo esencial se encuentran en «El gobelino» —un texto por momentos terrorífico—, «En familia» —que debemos adscribir a la respetable nómina de la literatura fantástica que tiene su centro dramático en los espejos—, «Claudina» —una especie de teoría de los fantasmas, pero en la línea del Henry James gótico— y «Un abanico chino», donde la pulsión erótica y el juego abrupto de la sensualidad son fuerzas explosivas que están como reprimidas bajo el grueso eufemismo de las costumbres sociales aristocratizantes y ciertos recuerdos innombrables.

Hay una tercera cuestión que añade sentido al diálogo de Llana con la inmediatez de las circunstancias cubanas, o con *lo cubano* explicado en tanto drama o aventura de la identidad: la fábula costumbrista. En términos genéricos, y en relación con lo que puede observarse, a simple vista, en los orígenes de la narrativa cubana, ya sabemos de qué forma

un *cuadro de costumbres* se desenvuelve entre la descripción de hechos y el relato de hechos, hasta quedar, modernamente examinado, como un tipo de referenciación que se subordina a la historia (relato), o a su *narratividad*. Entre esa historia (el eje narrativo) y su discurso, casi diríamos que la referenciación costumbrista se pone, a medida que *deviene*, del lado del discurso, y es eso lo que ocurre esencialmente en los cuentos escritos durante el lapso (y después de él) que corre entre la publicación de *Casas del Vedado* y *Castillos de naipes*. Para decirlo de otra manera: la célula costumbrista, un acreditado componente estructural siempre en activo, se implanta y crece para enriquecer el diálogo de Llana — ríspido y en ocasiones traspasado por un ingenioso sarcasmo— con una realidad social que asiste al reacomodo de sus pautas éticas, sus modelos y denominadores culturales y sus tipologías emocionales.

Casi todos los personajes de María Elena Llana practican alguna vez en sus vidas, o tienen como divisa, una especie de vertiginoso e instantáneo desenfado que se conecta muy coherentemente con el humor y su pugnacidad. Por su parte, la referenciación costumbrista se articula con ese desenfado que no deja de ser trágico y que a ratos se inscribe en la órbita del absurdo y la ambigüedad. Así, pongamos por caso, en la zona más reciente de la escritura de Llana encontramos piezas como «Tríptico actual», «Arroz con mango», «La gran visita» y «Ronda en el malecón», narraciones de cierto modo emblemáticas con respecto al corrimiento o reajuste de los paradigmas éticos. El primer cuento nos habla de un singular caso de prostitución (el *jineterismo* cubano), cuyo esclarecimiento se separa de lo habitual de un modo que podría avvicinarse a lo grotesco, pero que al mismo tiempo nos invita a pensar en una especie de amalgama del espíritu práctico con la pasión *romántica*. El segundo cuento explora, con un ímpetu que se aparta de lo quejumbroso, el asunto del arraigo identitario y el desarraigo material, y relata una historia ligada al desembarazo — amargo o no— que proporcionan las situaciones absurdas. El tercero reproduce una serie de equívocos —en el fondo, de índole moral— relacionados con la visita del papa Juan Pablo II a Cuba. El cuarto, un auténtico juego de afinidades electivas, también alude a los corrimientos de la ética sobre el trasfondo de circunstancias sociales y económicas difíciles, pero en un escenario familiar lleno de contrastes y donde el cinismo alcanza a ser una nota muy definida en el concierto de los sentimientos.

El espacio dramático común, lo mismo en estos relatos que en otros donde hay encabalgamientos de épocas en conflicto —con sus superposiciones de actitudes, algunas emergentes y otras en liquidación—, es el de la familia cubana. La familia cubana de clase media, antes de la irrupción de la época revolucionaria, en los primeros años sesenta —años transitivos y en suspenso, saturados de espejismos—, pero también la familia cubana en las décadas del setenta y el ochenta, y, sobre todo, en la atomizada región de los años noventa, donde la intensidad de los deslizamientos morales y las autorregulaciones del equilibrio ético—social llegan a poseer un peso muy significativo y, por eso mismo, peligroso para la *representación* literaria. Y, aun así, no hay riesgo, porque me refiero a textos que soportan ese peso y que eluden con garbo —en la caracterización impresionista de los personajes— y con destreza —en la ajustada configuración linguoestilística de los planos de acción— la natural tendencia a la testificación social, que es, sin lugar a dudas, el inconveniente mayor de la narrativa cubana en estos años.

Sin embargo, todo hay que decirlo. En lo que a mí concierne, prefiero los relatos de María Elena Llana en los cuales se modulan, en sabia conjugación, lo fantasmático y la naturaleza crepuscular del yo en tanto *yo social*, en ese palimpsesto narrativo al que ya hice alusión y que nos habla del fracaso, o del dolor y la indignidad del fracaso en circunstancias, a veces, de pura descolocación perceptiva ante la realidad. O aquellos cuentos que se adscriben de modo bastante ortodoxo al orbe de lo fantástico y que tienen su centro temático en el amor, o el deseo amoroso inconcluso.

Ambos grupos representan una modalidad de la dimensión gótica que me gusta denominar *gótico profundo*, ya que en sí no corteja las tipologías históricas que la literatura gótica creó dentro del Romanticismo, sino que las metamorfosea y extiende hasta hoy —de acuerdo con ciertas zonas de la literatura fantástica cultivada a lo largo del siglo XX— en una derivación capaz de renegociar la noción de misterio y de seguir envolviendo ciertas cosas —dilemas recónditos y aptos para sobrevivir bajo el disfraz y la argucia— en lo fantasmagórico y lo sobrenatural. Así, por ejemplo, historias del talante de «Alondra pasa», «Ojos de ayer» y «Cuestión de tiempos» conforman un universo apremiante y arriesgado, que por lo general se fuga hacia la disolución de algunas certezas debido a la rica fragilidad —una paradoja perfectamente explicable— de sus convenciones internas y de las

convenciones que el lector va conformando para sí a medida que se apropia de los dramas que dichos textos presentan. El primero de ellos está lleno de un fervor numinoso y bordea el asunto de la reencarnación de los muertos desde la perspectiva del arte como signo del presagio. El segundo, escrito con una prosa que revela muy bien lo ominoso, insiste en la fatalidad de los fantasmas y los recuerdos acuciantes, que penden sobre la conciencia de un personaje capaz de sobrevivir en la intangibilidad de lo ya ido, en una época que ya no existe. El tercero, una pequeña obra maestra sobre los límites del amor, nos habla del espectáculo ritualístico de la muerte, el simbolismo terrible del mar y sus muertos, y el pavor —de origen platónico— que la belleza podría ocasionar cuando se constituye en el origen del deseo.

Más allá de la variedad de sus asuntos y de sus verdades esenciales, los relatos de María Elena Llana ostentan una *actitud* narrativa radical que se transforma en artimaña de comunicación y cuyo brío hace que ejercitemos nuestra confianza. Me refiero a esa confianza que sentimos ante una voz en la cual se manifiesta un atrevimiento mayor: el de reclamar nuestro esmero cauteloso y advertirnos, o anunciarnos, que sus solicitudes son legítimas. Por eso no hay reflexión más incitadora, cuando examinamos un conjunto narrativo como este —con cierto grado de completitud y que nos estimula de diversos modos—, que la que nos mueve a averiguar cuál es su marca, qué lo define, dónde se encuentra su cabal distinción, o cómo podríamos precisar el saldo de sus heterogéneas enunciaciones. En principio, las respuestas a esas preguntas se hallan, creo, en el compromiso ficcional con los textos, en el proceso de nuestra entrega a ellos por medio de una lectura inclusiva, depositaria del conocimiento y la vibración que las narraciones favorecen al erigir un mundo poroso, de lasitud bella y de ondulante perceptibilidad, pero que al mismo tiempo, al saturarse de grandes gestos inscritos cotidianamente en lo inmediato, muestra su terca y nítida brillantez con la resistencia propia del gran arte.

El sueño de Endymion

(después de una relectura de *La caja está cerrada*)

Tuve una abuela germánica —mujer de empresas y negocios durante los años cuarenta y cincuenta— que conservó hasta su muerte un escaparate oloroso y secreto. Dentro, en el fondo de las gavetas, en el interior de los entrepaños, había objetos extraordinarios. Recuerdo una sortija de plata con un rubí falso, un abanico con varillaje de ébano y marfil, un rosario afiligranado, una arquilla de paja mexicana llena de botones antiguos, una pulsera hecha con monedas de varios países, una Biblia marcada con la invitación a la boda de mis padres, unas castañuelas, un frasco (vacío) de la colonia inglesa que usaba mi padre cuando estudiaba en la Escuela de Comercio, un espejo de mano, el silbato de bronce de un policía y otras formas y colores que hoy se me escapan, o que duermen en el inconsciente de mi memoria.

Se trataba de un mero escaparate, y sin embargo allí estaba el pasado entero, o sus aromas principales, o acaso sus objetos náufragos macerándose en una atmósfera preservada de los ojos del fisgón (yo lo era, pero en secreto). Muchas veces toqué y contemplé esos objetos. Largamente. Como quien sabe de la rendición a que ellos acceden cuando se los somete al escrutinio de la curiosidad y la mirada del conocimiento. Por ellos supe de la vida que mi abuela germánica añoró hasta el fin, la vida que recordó siempre en sus detalles, fijada en el olor de sus comidas españolas —mi abuela había venido de Luarca en 1916; le temía a la guerra, odiaba la pobreza—, y en las voces de sus amigos franquistas, y en la algazara de las putas a quienes les vendió con cierta rabia, por un tiempo, los perfumes y la ropa interior que llegaban a su tienda de Vapor y Marina, antes de huir a un moderno apartamento de la calle Ayestarán donde el establecimiento cobró nuevos aires.

En la misma calle se encuentra la breve capilla San José. He vuelto a ver las fotos de mi bautizo en ese lugar, donde mi abuela se yergue bajo una pamelita y un velo negro —entonces ya mi abuelo había muerto—, y he reconocido el sitio y las personas, congelados todos por el deseo de viajar hacia atrás para reconocer algo impreciso, o para regresar a una

especie de útero protector. Las fotos fueron los últimos objetos que llegaron al escaparate para quedar aprisionadas en un grueso álbum de fabricación norteamericana.

Mis recuerdos de mi abuela en estas páginas son una evocación que sale de la reminiscencia enunciativa y se transforma en lenguaje. Qué misterio ese del lenguaje como ceniza y origen. De pronto, al terminar de leer cierto libro, recordé la voz autoritaria pero dulce de mi abuela. Recordé su escaparate, que era al cabo *lo real* en ella. Los objetos de mi abuela la trascendían hasta convertirla en un fantasma. Acaso su alma esté en las cuentas de su rosario, en el abanico, en la arquilla de paja.

Vencida la página final del libro al que hago alusión, he vuelto a notar su significativo grosor. *La caja está cerrada* (1984) es una novela extensa, grande, y conserva un aire de peso inalterable si recordamos el panorama narrativo de la Isla en unos años que, de pronto, resultan más lejanos de lo que en verdad son. En aquella *época* (que lo era, vamos) comenzaría a hablarse de la novela de los ochenta, ese invento categorial y provinciano que pronto también iba a olvidarse con el advenimiento sigiloso de una sombra: la del Período Especial, la de la entrada en el mundo inexorable. El proceso, para la literatura cubana, trajo salud: se pasó de la autofagia complacida y complaciente al rigor de las escrituras contrastadas con el mercado y con la *literariedad* real, por más irresoluta e indeterminante que ella sea en tanto noción de los estudios de poética.

Yo tenía veinticuatro años cuando Antón Arrufat publicó *La caja está cerrada*. Él, casi cincuenta. Leí el texto y sucumbí a su morosidad. Si uno no huele el discernido aroma del arroz en sus páginas, si no ve los muebles de los Ibarra, si no imagina las guayaberas de Rogelio o los pezones de Lucinda, si no escucha el timbre dramático de los diálogos domésticos, si no ve el gesto con que Gregorio instauro lo sagrado al poner pequeños objetos en su caja de vidrio azulado, no podrá apreciar cómo la lentitud de esta historia alcanza a convertirse en el *mood* de un ceremonial voluptuoso: el de los hechos cotidianos prendidos en un tapiz. Para la gramática de este insólito relato, para el desenvolvimiento de sus intensidades de sentido, la lentitud hecha *mood* nos invita a la apreciación de lo simultáneo, un acto que funda en el lector competente la sensación de asistir a una concertación polifónica. El nivel donde dicha sensación se hace más evidente es el lexical. Allí Arrufat suele asaltar al lector con locuciones y formas verbales que tienen sabores muy

variados, los mismos que rearticulan el proceso de la memoria y lo hacen coincidir con ese modelo de máquina analogizante que es la propia narración contenida en *La caja está cerrada*.

Me explico. Hay un instante del proceso de verbalización que llega a la etapa de la reminiscencia, donde un escritor puede topar, sin mucha dificultad, con esa rareza que llamamos lo inefable. Si en la reminiscencia que se subordina a un plan novelesco, a una enunciación de actos y estados que busca serenamente la condición del rizoma, aparecen lexicalizaciones capaces de aludir a sensaciones no explicadas en el texto, a matices y detalles que un escritor desea comunicar mediante una operación casi osmótica, puede ocurrir que la verbalización de la escritura continúe por un sendero no verbal.

Mi abuela germánica usaba una frase que quiero escribir aquí a propósito de la identidad que se produce entre la escritura y su percepción: *yo conozco eso*. La frase era dicha por ella —una mujer que no leía libros— en momentos donde una súbita complicidad empataba una situación ajena y la experiencia personal. De esta tensión polar surge una especie de misterio: el decir sin decir. Al casi pertenecer a la estirpe de las narraciones totales, al ser casi tiránica a causa de su fluencia autocrática, *La caja está cerrada* busca su lector en esa manera de asentir. *Yo conozco eso*. Y entonces podemos leer el texto invisible que a ratos escapa de la escritura dictatorial, un espécimen cuyo origen se halla, creo, en la predilección por los tejidos y las superficies de la existencia, y que la modernidad de la novela como género situó a partir de Marcel Proust, de quien la sensibilidad *estragada* de Samuel Beckett, hecha de astringencias y renunciaciones cruciales, ha dicho que reveló en toda superficie un envés profundo y *presentido*.

Arrufat, lo he insinuado, *somete* su lector ideal a un régimen vecino del espectáculo dramaturgico. Aunque su lenguaje se articula en torno a muchas operaciones narrativas, desde las más densas hasta las más ligeras —desde las que sustentan centralmente la movilidad diegética de las tramas hasta aquellas que nos sumergen en un acontecer digresivo, desacelerado, de textura próxima a la del ensimismamiento—, hay allí una experiencia de comunicación en cuyas formas es habitual la presencia de las máscaras. Entramos en los aplazamientos que Arrufat nos invita a saborear, esas saturaciones llenas

de deseo (de múltiples deseos), y los personajes, excepción hecha de algunos pocos, hablan y organizan su hablar como correlato inmediato de la acción.

El ejercicio de lectura de *La caja está cerrada* es similar al que nos exigen ciertas novelas inglesas aparecidas entre fines del siglo XVIII y principios del XIX. *La caja está cerrada* constituye un ejercicio plausible de las convenciones modernas sobre la novela y lo novelesco, pero sabemos que su tenebrismo visual es hijo de las poderosas subjetivaciones a que se ha venido sometiendo la expresión verbal de la vida durante la posvanguardia. Rumiar así la vida, en la marcha pendular desde el hecho directo hasta su relato en la memoria —del acontecer desnudo a su imagen en la recurrencia del recuerdo que *transforma* y *modela* una y otra vez—, equivale a organizar la escritura en ese movimiento browniano de las partículas dentro de la masa coloidal de su existir más primario, un existir que Arrufat alcanza a disgregar en una atomización compleja, de gran riqueza. Así, pues, lo que he llamado su tenebrismo visual —esos grandes contrastes de luz y sombra que, en la novela, alimentan la expectativa en torno a un deseo, o acaso un misterio relacionado con el sentido de vivir, de vigilar el crecimiento de una existencia, de imaginar sus pasos por el mundo— escapa de la fijeza que poseen las grandes representaciones pictóricas donde las focalizaciones son auténticos enunciados sobre el dinamismo presencia/ausencia, y añade (el tenebrismo) un tipo de movimiento de aparentes molicies, de falsas irresoluciones. Porque si bien *La caja está cerrada* encierra una escritura en suspenso, abierta, claramente concentrativa, su plan imaginable (su programa de ires y venires por el espacio interior de los personajes y por el espacio físico) se encuentra ahí mismo, ante nuestros ojos, trazado por un designio que me parece sustancial: el de colmar la curiosidad por lo real desde la perspectiva de un personaje centrípeto —Gregorio— que descubre la naturaleza proteica del conocimiento y el deseo.

Para mí, nieto de una abuela germánica acostumbrada a las superficies esenciales del mundo, resulta claro que Antón Arrufat no es un geómetra de la apariencia ni un hacedor de genealogías del ámbito doméstico, con todo y ser este un reducto donde puede caber la verdad toda del yo redefiniéndose de continuo frente a los otros y frente a la extrañeza de sí. Hablando en términos provisorios, *La caja está cerrada* es hija del movimiento que los físicos de la partícula llaman, lo he dicho ya, browniano —que tiene mucho de no

deliberación y que exige a la larga un modelo de cálculos fractales—, pero también se funda en un equilibrio de pesos y contrapesos, colores fríos y cálidos, susurros y estridencias. El sofá donde está echado la Felo, con su gordura, su placer y su gran boca para las felaciones seriadas en el baño del cine, *remedia* (es como una corrección, una suerte de enmienda) la casi irreal visión del mundo inferior, de los muebles por dentro, cuando Lucinda y Gregorio descienden a lo oculto de una mesa y descubren, abajo, algunas figuras en las vetas de la madera. Proporción y armonía.

La condición traslaticia de la lectura crea modelos de percepción que tienden a romper cualquier automatismo. Cuando, a determinada altura de un relato, pasamos de lo visual a lo auditivo, y de lo auditivo a lo olfativo, y de allí a lo táctil, podemos creer en la eficacia de una lengua maleable, de buen temple, y osada (Arrufat desdeña decir *cortar el pan* y en su lugar escribe siempre *picar el pan*, lo que equivale a trascender las tontas supersticiones y alarmas del escribano en favor de las convicciones del escritor), al tiempo que algo nos invita a calcular la índole de un sinfonismo en el sentido moderno. Luego de tasar en principio la extensión (o más bien la *extensibilidad*) de *La caja está cerrada*, soy capaz de ceder al estímulo, estos juicios mediante, de pensar en los espacios polifónicos de Bruckner. El *finale* es *maestoso*: Regina prepara la casa antes del sueño, sabe que su hijo está a punto de dormirse, torna a reparar en el marido ausente, en su soledad, y ocupa su sitio en la cama mientras todo entra en la penumbra. Afuera, en las calles, se oye al viento chocar contra las esquinas. Es un arrullo para los durmientes.

La profesora universitaria que una tarde de 1984, en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, comentó conmigo la novela y subrayó, con un pobre hablar, la condición decadente del texto (en el sentido utopista y político que pudo adquirir dicha condición entre nosotros), no pudo ver en él la robusta y estimulante voracidad que sus personajes representan, ni el estado latente en que se encuentra aun hoy el mundo (la solidez esencial de ese mundo en tanto *cosa mentale*) que Antón Arrufat nos enseña en su novela. Entonces, en 1984, la novelística cubana se hallaba (o estaba a punto de hallarse) apresada externamente, en el curso mismo de su hechura, dentro del corsé de una especie de tonto narcisismo crítico, y entrar *así* en el pasado, con delectación, era un signo de decadencia para aquella apoderada de la academia militante. Samito con sus fotografías

pornográficas, la cinta de Lucinda como un fetiche que ata el sexo empinado de Gregorio, la abundancia agresiva de los pezones de Zaida, ese exhibirse, ese deseo de polución, esa intrusión espléndida del pretérito, terminaron asustando a una lectora mediocre e infeliz que no podía reparar en la aristocracia espiritual de la ceremonia del pru, ni en la belleza del aquel pasaje supremo donde el tío Rogelio le da una mandarina a Gregorio y le dice: *cómela despacio*.

He ahí tal vez la maniobra básica de la escritura como vehículo de una representación progresiva: *cómela despacio*. Una escritura que pinta y repinta insistiendo en la precisión de los trazos y otorgándoles a las transparencias, a las veladuras, un tono de memorial ficticio. *Cómela despacio* es una orden y deviene una divisa no tanto de lo exacto como de la verdad que brota de cualquier auténtico asedio. Detalles hay, en efecto. Y muchos. *La caja está cerrada* es un río de detalles. Pero Arrufat sabe, creo, que las nociones aspirantes a la certidumbre por medio de los detalles terminan constituyéndose en modalidades inferiores de la verdad. Tal es la razón por la cual su espléndido relato, lejos de cebarse en los detalles (situados en una mera fase de la intelección del texto), asienta su corpulencia en eso que los detalles producen cuando se acompañan de la enunciación persistente (por irresoluta) de una sensación, un anhelo, una duda, o la forma de un trastorno: el sobresalto. Sobresalto ante un mundo capaz de ser un *corpus* legitimable en tanto atmósfera, sustancia e intensidad de atributos.

La caja está cerrada viene a ser un sistema de resonancias y sus narradores, si los concertamos momentáneamente para practicar una axiología del tono y el relieve de la escritura, velan por la integridad del espacio. Al terminar de leer la novela he experimentado la sensación de que Arrufat nos acerca a esa conquista suya, el espacio novelesco, pero también nos aleja de él como quien conoce el valor apelativo del *segundo grado* de la representación, que es, precisamente, el resguardo del facsímil de una poética cuyo documento *visible* es ese, el texto de la obra. Sé que dicha sensación, así explicada, presupone la existencia de una paradoja, o acaso de una anomalía argumentativa, pero de todas maneras el trasunto de la contumacia autoral se encuentra allí, en el resguardo, en un metarrelato posible, en la representación de la representación. Y la caja de Gregorio, de donde sale toda la escritura y a donde ella misma vuelve, luego de su existir en la

sensibilidad del lector, ¿no entraña toda una microfísica de la educación sentimental, un metarrelato del micromundo que al cabo se nos vuelve imagen esencial del mundo?

Cuando la caja se cierre de veras la realidad habrá llegado, para Gregorio, a un instante después del cual tendría él que explorar los meandros de su propia vigilia (el espejo ante sí) y colocar en sus sitios respectivos los trofeos de su aventura durante la primera etapa de su conocimiento del mundo. Será entonces el adolescente a punto de realizar sus elecciones de acuerdo con esos trofeos de notable espesor semántico que entonces ya se podrían haber convertido en los objetos de un culto a aquello que, sin remedio, se nos escurre perdiéndose en el pasado: la experiencia del tiempo en su transcurrir como lenguaje e imagen tributaria de ese lenguaje. Gregorio va a entrar en el sueño de la noche, recordará ese momento para siempre, o las palabras en que el momento se hace real. Y aunque el tiempo pase y devaste, poco a poco, la superficie de las cosas, como el de Endymion permanecerá intacto su cuerpo, e intacta quedará la galaxia de sus estimulaciones. Porque en el sueño de Endymion la realidad no cambia salvo para parecerse al sujeto desde donde se produce eso que llamamos lo real y que no es sino la más poderosa construcción del pensamiento.

Las fábulas de Humberto Arenal

Obtenida ya una especie de consagración que evade con fuerza todas las formas de la mezquindad y que, por cierto, se tiñe cada vez más de un recelo muy lúcido —porque de eso se trata la vida de un escritor: de su intimidad protegida y de su escritura a salvo—, Humberto Arenal pudo exhibir en vida una trayectoria que se asienta en la complejidad del estatuto del personaje-problema, ese personaje en cuyo desenvolvimiento es posible notar expansiones dramáticas de gran riqueza. Arenal, hombre del teatro y cultivador de la imaginación novelesca, se aferró siempre a la breña psicológica y a la dialéctica del *decir* frente al *hacer* en lo que concierne a los pobladores del espacio de la ficción.

A mí, como crítico literario, las verdades se me dan muchas veces como revelaciones provenientes de la reminiscencia de mis lecturas, y por el trato personal que establezco con los textos. No podría olvidar la primera novela de Arenal que cayó en mis manos. Yo tendría 18 años y comenzaba mis estudios en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. De pronto un día, en medio de lecturas muy dispersas, tuve delante aquel título raro, casi antropológico, *Los animales sagrados*, y sospeché de inmediato, al comprender que me hallaba manoseando una novela, que leerla iba a ser toda una experiencia.

A esa edad hay ciertas cosas de un libro (su trato con lo sensual, por ejemplo) que importan de un modo gráfico, inmediato, ocultando otras donde se asienta un aprendizaje de mayor alcance y que, a la larga, podría constituirse en lo mejor de él. Yo, entonces, me fijé más en el revoloteo casi desustanciado de la sexualidad de Alberto —entre Sara, su esposa, y Susana, su amante— y el drama humano no alcanzaba a revelármese. Un drama de una violencia desesperada y poseedor de unos tintes próximos a lo que vemos en algunas criaturas de Dostoievski, *pero a la cubana*. O mejor dicho: no alcanzaba a ver cómo esa sexualidad enmascaradora era el efímero y triste oasis de un personaje que llega o descende, en la noche habanera, al alcohol, los vómitos y los golpes, para darse cuenta de que su vida ha tocado fondo y que su imagen en el espejo no es más que el retrato moral de un extravió monstruoso.

Eso lo comprendí después, cuando supe o acepté que, en una novela breve, una prosa enjuta, casi descarnada, es aquella donde no hay un intercambio jovial y mucho menos exhibicionista con la metáfora, y es capaz, así, de presentarnos todo un mundo con agobiante sencillez. De hecho me llamó y continúa llamándome la atención un rasgo del estilo de Arenal: su proclividad hacia lo magro. Su predilección por un sistema verbal que es tanto más parco y más lleno de abstinencias cuanto más se acerca a lo preciso y lo eficaz.

Siempre me ha parecido que el estilo de Arenal, en lo tocante a su geografía inmediata, o al proceso de su materialización en el acto mismo de la escritura, se granjea los afectos del lector común. Esto, que es el resultado de un proceso a primera vista invisible, se refiere sin embargo a un proyecto de creación donde casi todas las operaciones van a supeditarse a la comunicabilidad presumible de grandes experiencias y dilemas. Arenal, que siempre pensó mucho en sus lectores —cosa bastante rara, pues hoy quienes están por lo general en la cabeza de los escritores son los editores y los agentes—, causa en nosotros una sensación de llaneza estilística, de serenidad explicativa, y estos efectos de su artesanía tienen un origen bastante claro en el propósito de hacer contacto rápido y directo con el lector. Creo que Arenal, sin olvidar las convenciones (las de la novela, pongamos por caso), tiene la capacidad de romper por momentos (momentos dramáticamente bien establecidos) la distancia ilusoria que cualquier ficción establece entre quien la perpetra y quien la asume. Hago referencia a un estilo de omisiones (el oropel inútil de lo literario, aunque hay oropeles útiles, *necesarios*) que se empeña en circularizar la repetición y en evadir la variedad lexicográfica. Me refiero al envés de una oralidad que *no se ocupa de la belleza, sino de la declaración*.

Fue así, pues, que supe de Humberto Arenal, hasta que, transcurridos los años, conocí su primera novela, *El sol a plomo*, que tiene como sustentación un hecho histórico traducido a otros hechos ya no solo de la historia, sino también de la ficción. Ese doble y oscilante estado —donde nace el milagro cotidiano de que la vida sea al final un conjunto de palabras y que el lenguaje se convierta, al cabo, en lo único que queda de la experiencia— tiende a desaparecer en *Los animales sagrados*, una obra intimista, de una leve y perspicaz propensión al sondeo psicológico, y donde Arenal cultiva una especie de minimalismo de la

intrahistoria, referido al realismo clásico de los *personajes típicos en circunstancias típicas*, como decía Federico Engels, si no recuerdo mal las clases de estética marxista que recibí.

Al buscar el claroscuro de los nexos humanos y aposentarse en las probabilidades de un ámbito inexorablemente dramático, *casi* teatral, Arenal escribió los relatos incluidos en *La vuelta en redondo* y *El tiempo ha descendido*, dos colecciones dadas a conocer en los años sesenta. A pesar del tiempo transcurrido, me gustaría recordar uno de sus mejores cuentos, «El caballero Charles», texto que después devino pieza dramática. En él somos testigos de una peroración casi monológica. Charles, el gran hombre de antaño, mundano, internacional, rico y dadivoso, es el referente que marca la presencia de un mundo ido, transcurrido con el advenimiento de la Revolución, pero que insiste, fantasmático, en demorar su estancia en la sensibilidad de Jacinto, excofer del caballero Charles. Jacinto, un negro bonachón y sentimental, visita los domingos a doña Clarita. Ella ha sido amante del caballero, lo ha acompañado durante una parte de su vida, pero sus recuerdos no son buenos. No descrea de la memoria de aquel hombre que la exhibió consigo hasta donde podía, de acuerdo con las apariencias y conveniencias sociales, y sin embargo, aunque el retrato de Charles continúa allí, en el estrecho lugar donde vive doña Clarita, ella no le perdona ciertas cosas.

¿Cuán aburrido puede ser Jacinto, con su monomanía de referirse una y otra vez al caballero Charles, buscando en la mujer una interlocución capaz de revivir instantáneamente el pasado? Jacinto desea que ella evoque con él no al caballero, sino *sus circunstancias*. Una especie de tiempo humilde, pero de cierta manera, glorioso, se le escapa a Jacinto con la muerte de Charles. Y, testarudo, o con una desesperación congruente con su locuacidad, vuelve él semana tras semana a encontrarse con una sobreviviente, una prueba viva de que ese tiempo existió, o de que fue parte de su vida, o de su felicidad. Pero doña Clarita tiene que salir y Jacinto no repara en la impertinencia de su asedio. Incluso le propone una comunicación con el muerto, le dice que vaya a una sesión espiritista. A ella esto le parece una insensatez, pero aun puede evitar herir a Jacinto. Sabe que en la vejez el mundo, para Jacinto, es el caballero Charles, el hombre a quien sirvió durante veinte o treinta años.

Esta breve pieza maestra, donde la debilidad humana por lo que ya no existe es el centro de una vida, o lo que queda de una vida, me parece un paradigma entre nosotros de las virtudes apelativas de la literatura con respecto a la identidad moral del sujeto, y pone el acento en el infrecuente tema de la piedad, en el sentido en que lo abordaron escritores cubanos tan distintos (y tan secretamente conectados en la muerte) como Ezequiel Vieta, Miguel Collazo, Ángel Escobar o Guillermo Vidal.

Sin embargo, al repasar las ficciones de Arenal, encuentro que mis preferencias actuales se concentran en tres estructuras novelescas que el tiempo ha sabido conjugar: la pesquisa lúdica de *¿Quién mató a Iván Ivánovich?*, examen de la fascinación erótica en *A Tarzán, con seducción y engaño*, y la intervención en un mito prestigioso, desde la ficción y la historia testificada, que Arenal practica en *Delirio de habaneras*. Que un escritor cubano haya tenido la posibilidad de escribir estos libros, significa que es un hombre despierto no solo a la vida, sino también a las tradiciones culturales que ha asumido como suyas.

El tipo de relato policial que, en las condiciones de la posvanguardia, emprendió Arenal en *¿Quién mató a Iván Ivánovich?*, nos coloca de frente a lo que él llama un *divertimento novador*, un experimento hijo, tal vez, de Kafka, del Nabokov de *Cosas transparentes*, del teatro del absurdo y de cierto James Thurber. Un experimento que parecería impensable o descolocado en una poética como la de Arenal, pero que está ahí, sonriente, burlón e interrogador. Una noveleta cuya forma es la de la narración aglutinante, quimérica y cosmopolita, que se asienta en la impostura y en guiños irónicos de la más exquisita estirpe, se nos presenta como un rompecabezas articulado por medio de la derivación, y viola —es obvio— las convenciones de todo un género. Si nos atenemos a su fluencia, a su manera de desenvolverse, veremos que no hay crimen, ni cuerpo del delito, ni asesino, ni detectives. Tan solo un espacio *cultural* que busca, en medio de sospechas *sistemáticamente culturales*, el sujeto perpetuador de nuestra fruición: el lenguaje.

A Tarzán, con seducción y engaño es un libro escrito con deliberación, para que el lector no quiera escapar de él y tampoco necesite las pausas, salvo aquellas que el autor dosifica y prescribe. Su estilo es de una llaneza muy difícil de lograr en una historia de amor donde conviven una filosofía de la existencia, una sicología de los contactos humanos, y una concepción de ese mundo habitual que pervive en el tejido de la murmuración, la

maledicencia, el instinto y la búsqueda de la felicidad. Arenal regula el volumen de la narración, controla su voz, sabe dónde disminuir y dónde amplificar la energía de esa voz. El nexo de la joven —medio morena, medio gitana— con el profesor de filosofía se avecina a lo experimental porque fabrica su propio contexto, su propio mundo de referencias, y porque generalmente prospera en las honduras de lo sincrónico como si ellas fueran un conjunto de estratificaciones. Esta novela es una obra de excepción, pues actualiza algo que, en tanto meta, alcanza a ser inusitado entre nosotros: escribir, desde una óptica casi rousseauiana, una historia de amor. Pero nada más que la historia de ese amor.

Sin embargo —y ahora voy a acudir a un lugar común— la cultura *pesa* en los usos amorosos y suele transformarlos en sentimientos que se difunden por medio de pulsiones instintivas y figuraciones convencionales. Hace pocos años Arenal dio a conocer *Delirio de habaneras*, un libro cuya estructura se encuentra muy lejos de ser inocente y cuyo argumento es una suerte de prueba ficcional de que los mitos salen de lo real, entran en la fantasía de la ilusión y regresan a lo real. Tengo la hipótesis de que Arenal reescribió un mito nacional, el de Cecilia Valdés, al tiempo que también pudo reescribir, me parece, el núcleo de la novela homónima de Cirilo Villaverde, solo que desde la perspectiva (y aquí insistiré en dos cosas: la deliberación con que la novela propone una estructura, y su *culpabilidad* al poseer un sentido *muy claro*) de la historia nacional, de algunos de sus documentos, de ciertas testimonios sobresalientes. Arenal incluyó, de principio a fin, citas extraídas de ellos, fragmentos que van respunteando la narración en una alternancia desasosegadora. Los personajes son un español de buenas maneras, una mulata clara y una dama culta, blanca, que cierra un triángulo amoroso en el que se vuelve a construir una tipología básica, una tragedia emocional que se levanta frente al lector como esos sincronismos, en forma de espiral, a los que aludía Alejo Carpentier.

¿Qué nos quiso decir Arenal con este experimento cuyo riesgo, bien asumido, es el de regresar a un arquetipo, traerlo de regreso e insertarlo en una realidad inmediata que conocemos demasiado bien, porque muchas veces sacude nuestro sentido de la ética y moviliza nuestras expectativas sociales, por así llamarlas?

No responderé ahora esa pregunta. Tan solo diré que el pasado, arroja luz sobre el presente, pero el presente, acumulativo y decantador, ilumina ciertas zonas del pasado como si

tuviera la intención de confirmar, en la distancia, que un destino repetible, o una expresión típica o regular de la realidad, son fenómenos de la vida, pero también de la cultura y de la historia.

Miguel Collazo: por una literatura en los límites

Cualquier intento académico de definir la *galaxia* Miguel Collazo, uno de los fenómenos más raros de la literatura cubana contemporánea, tendrá siempre el insalvable y obvio defecto de no alcanzar la multiplicidad simultánea de perspectivas. Realismo simbólico, lírica filosófica, fantasía humorística, imaginación distópica, realismo sucio, ficción súbita y fabulación gótica son algunas de ellas. Y, al final, un solo Collazo. O, para decirlo con cierta precisión, *una sola actitud ante la literatura*.

Hace algún tiempo, mientras examinaba una película de carácter documental sobre el imaginario de lo bizarro y de la muerte en varias culturas —incluido el espacio urbano-centralizador de lo que se denomina Occidente—, vi algo que me dejó sin habla: la autoinmolación *real* de un monje budista, por medio del fuego, seguida de la imagen sobrecogedora y casi fantástica de un flamenco blanco en pleno vuelo.⁵ Las dos imágenes son muy fuertes y apelan a zonas distintas de nuestra sensibilidad y nuestra experiencia, pero más intenso aun, por misterioso y revelador, es el lazo que las une, la contigüidad metafórica con que se manifiestan.

Algo así ocurre con las mutaciones de Collazo, para quien el paso del monje en llamas al vuelo del flamenco blanco se adueñaría de una violenta sencillez. El autor de *El hilo del ovillo*, novela hiperrealista y de sesgo alegórico, parcialmente anclada en la ensoñación del suicidio y dada a conocer en 1998, comenzó su trayectoria como narrador con un texto experimental de ciencia ficción *El libro fantástico de Oaj*, de 1966, al que le siguió *El viaje* (1968), que es, bien leída, una novela psicofilosófica. Una aventura ambientada en un planeta lejano y donde, en última instancia, lo que percibimos es una grave meditación sobre la verdad, en un espacio más bien mental y de búsquedas extremadas.

Entre ese planeta iniciático y la bruma sombría (y, al mismo tiempo, *vitalista*) que rodea al protagonista del libro de 1998, Collazo desarrolló una obra autorregulada, restrictiva y en cuyas páginas la mutación linguoestilística es la piedra de toque de una poética absolutamente extraña, sin parangón de ninguna clase en el concierto de las fábulas de la Isla.⁶ Particular relieve detentan, en ese lapso que abarca treinta años de escritura recoleta,

tres libros: *Onoloria* (1971), *El arco de Belén* (1975) y *Estancias* (1985). El primero es un relato de cierta extensión, cuya corpulencia simbólica, enraizada en las aventuras de ciertos libros de caballerías, ha contribuido a que se lo juzgue una novela corta. El segundo contiene un singular conjunto de piezas narrativas muy breves que dibujan, por medio de personajes-iconos —un retablo animado—, una especie de ucronía de aspecto medievalizante. En el tercero hay un grupo de visiones de índole metafísica, pero que tienen su origen en el fluir confesional de reflexiones cuya finalidad es la de recolocar la pequeñez del sujeto en la inmensidad relativa del cosmos.

Onoloria pone al descubierto una historia acerca de la psicología del *pathos* sentimental, y en ella nos cuenta Collazo cómo la imposibilidad de *transferir* la vivencia del amor (no así de *expresarla* o *experimentarla* por medio de los sentidos) podría convertirse en una red de suposiciones donde el otro se metamorfosea en *espejo* y *misterio*. Como en el planeta de *El viaje*, en la mansión de Lisuarte y *Onoloria* todo lo que se mueve está bañado por la lluvia de símbolos, por los emblemas del intelecto, por ciertas paradojas del goce y por imágenes de pequeñas revelaciones que son un retrato *complejo*, mas no *complicado*, del mundo. Porque en *Onoloria* eso que denominamos mundo no es sino la progresión del conocimiento, de forma que mundo y sujeto, realidad exterior e individuo, intercambian sus atributos para que todo sea leve y aprehensible.

Este Collazo gótico (lo es, aunque más bien como si fuera un pintor influido por la Escuela de Siena, Gentile da Fabriano y Fra Angélico) urde una historia sobre el deseo —de conocimiento, de articulación erótica— signada por el tumulto de las alegorías. Una historia de fenómenos esenciales, de cosas y personas que *acontecen* en lo legendario y se entregan a la prescindencia del habla, del lenguaje. Una historia, en fin, acerca de la densidad de los pequeños gestos y que nos enseña cómo el arte, magnificado por eso que se llama la *aristocracia del espíritu*, no es más que un instrumento para explicar y enriquecer la vida.

Muy fácil (y también engorroso) sería emprender la detección de alusiones a un contexto, a una sensibilidad, dentro de una secuencia de episodios en los cuales tiene lugar *cierta experiencia visual del oído*. Collazo nos advierte, por medio de *Onoloria*, que el lenguaje es la gran barrera y la gran herramienta. Una historia semejante tiende a enunciarse en la

graficación visual y en la auditiva. Por eso el relato sobre Lisuarte y Onoloria, un matrimonio tan alquímico como cotidiano, se configura y discurre en una peculiar forma de lo musical resuelta en la *ausencia* de palabras, o en la *tendencia* a la oscura abolición del lenguaje. La Esposa y el Esposo dramatizan sus vidas a tal punto que la escritura no puede menos que ser *sinestésica*.⁷ Así, pues, más provechoso será que intentemos imaginar el frágil equilibrio de ese discurrir, o, acaso, establecer un modelo de correlaciones para después ir en busca de lo que Collazo tramó en su narración: el diagrama de una utopía en torno a la felicidad.

Un hombre escoge a una mujer sin saber que ha elegido a su doble por exclusión, a su sombra inquisitiva y rebelde, a sus instintos en el sexo y en el reino del espíritu. Ama a esa mujer tan llena de evasiones y máscaras, y ella le devuelve un amor de voluta barroca, que es un arma de la levedad (y también del ejercicio *seminal* y primario de ese amor) contra fórmulas harto cerebrales. He aquí al *magister* Collazo, empeñado en entender el temperamento de la gracia mediante un conflicto universal.

Prometido a la Belleza, el personaje de Lisuarte, adorador y coleccionista de lo bello, incluye entre sus objetos a Onoloria. Pero la casa donde viven deviene La Casa, lugar por excelencia para que en él demos con una ontología del conocimiento a través del amor. Esta frase, que en vano aspira a ser una definición irreducible, involucra al juego de los discernimientos y celos alrededor de la psique. El relato ansía convertirse en metarrelato al transformarse aquel en la testificación de un vínculo complejo entre dos criaturas que, como ya dije, procuran aniquilar el lenguaje. El lenguaje, sin embargo, está siempre ahí. Me refiero al lenguaje como posibilidad de escritura. Lo demás es rito y enigma.

Ya en *El viaje* Collazo había insinuado que la soledad real, uno de sus grandes temas, constituye a veces una manifestación de lo sagrado. Habría que agregar, por otra parte, que la *conciencia de la soledad* determina la aparición, en los personajes, de una idea capaz de presidir sus actos: *la experiencia del ser es intransferible*. La identificación suprema de los amantes siempre se encontrará mediatizada por el lenguaje. El símbolo de las palabras es quizás, en *Onoloria*, ese hilo de plata incrustado por la mujer en el tapiz que ella teje en el curso del relato. El tapiz al que ella se entrega representa pues, de algún modo, la voluntad de renunciar al lenguaje, la posibilidad de *decir sin decir*. Toda articulación deviene aquí

silencio, y Lisuarte y Onoloria se involucran en artificios comunicativos que se excluyen e imantan. Durante algún tiempo ambos moran en el laberinto de cierta continencia, atentos a amenazas y peligros que puedan derogar (por medio del conocimiento, que es una especie de término, o de muerte) lo misterioso. La ternura de la mujer es impugnación del orden, mientras que la del hombre posee una raíz teorémica, patriarcal. Para ser quienes son, y para encarnar lo que encarnan, los dos personajes *necesitan* el misterio, los dos *dependen* del laberinto.

La creación artística, nos induce a pensar Collazo, es un acto de amor constructivo. Pero en presencia de su mujer la vida de Lisuarte se escinde en dos opciones: o contiene su febrilidad creativa y posee de verdad —somáticamente— a Onoloria, o echa paredes en torno suyo y se aísla de la tentación que ella personifica *en tanto objeto bello, tantalizador e intocable*. Hay una tercera alternativa que se esboza en el desenlace del relato y que, sin dudas, se constituye en su base misma: trenzar carne e intelecto, soma y espíritu, sensorialidad y *logos* en una fluencia única. Si lograra hacerlo, el artista entraría en el coto de la divinidad. No creará, entonces, hacia *afuera*, con palabras. Diríase que va a crearse otra vez a sí mismo, pero en los sucedáneos del silencio y sobre un cuerpo asumido.⁸

Me he detenido con largueza en *Onoloria* porque Collazo descubre en esa narración, creo, un ejercicio de lenguaje a cuyo alrededor girará una zona de su obra posterior. Esta idea — una presunción, naturalmente— equivale a sostener que *Onoloria* es una suerte de semilla con respecto a una totalidad.

En *El arco de Belén* hay una contextualización que en modo alguno contradice lo ucrónico. Se trata de prosas habaneras, de la vieja Habana, de los ámbitos y las calles que tienen, en el famoso arco, un centro de bruma y claridad. Episodios semejantes a leyendas encapsuladas, muy parecidos a los cuadros de un pintor fabuloso, dado a la miniatura, y que, por reconocer en los objetos y los hombres la repetición sutil de lo ya transcurrido, o el aire de lo viejo que se renueva, tuviera la pretensión de *hallar la impronta de la ecumenicidad*. Collazo, de quien es útil saber que había hecho estudios de pintura en la Academia San Alejandro, también lo consigue al elegir, con sumo cuidado, la forma de sus diez historias.

El asunto de la forma elegida posee aquí una importancia de primer orden, ya que es en su búsqueda y fijación donde reside la posibilidad de sustraer, del aliento habitualmente visible de la crónica —verdad, veracidad, certidumbre de lo real—, un *estado de lírica* cuya concreción narrativa no entra en querella alguna con los hechos probables de un imaginario, ni se opone a esas *tareas de salvamento* que la fantasía ejecuta sin alterar el crédito merecido por un universo cuyos sustentos son la realidad y el recuerdo que desea sublimarse. Resulta significativo, así, que cada historia exhiba un título denotativo y un subtítulo connotativo. Pero estas denominaciones son al cabo inexactas y, además, esquemáticas. Para decirlo con relativa ponderación: cada historia tiene dos *insignias* que aluden respectivamente, desde dos niveles, a *arquetipos humanos* y a *conflictos de fuerte trascendencia ecuménica*. Es como si Collazo hubiera deseado revelar las virtudes generalizadoras de lo simple —«Historia del rabino y Elisena», «Historia del viejito Belianís», «Historia de Oriana y Eloísa», por ejemplo— y, al mismo tiempo, ambicionara declarar la proyección sentenciosa de estas narraciones en sus análogos posibles: «Entre cardos y begonias», «Una ligera vibración del éter» y «Del espíritu y la carne», respectivamente. Estos paradigmas del texto que incorpora funcionalmente una parte ínfima de su axiología, y en general todas las piezas que componen el volumen, trazan rostros diversos del alma (rostros móviles dentro del espacio y la atmósfera *habaneros*, pero también del hombre en todas las épocas, desde el Medioevo hasta el presente) y configuran un paisaje gozosamente abrumado por su carga de tangibilidad e inexistencia.

Collazo es uno de los primeros narradores cubanos que descubren, con el don de una lengua estereoscópica, la magia de cierto entorno. Y logra evadir algo que debió de representar, con toda seguridad, un peligro para sus intenciones: el espectro casi inamovible del costumbrismo literario. Sin embargo, en *El arco de Belén* hay costumbres, hay una luz habanera, una especie de judería de la ciudad colonial, unos muros y unas casas que están como bordados. Un fragmento de historia tejida en el palimpsesto de las fábulas. Solo que ellas se asimilan unas a otras por medio del color, el gesto, la textura, la forma y la simétrica tipicidad/atipicidad de la persona. Costumbres y actos humanos de la más lejana estirpe, donde un rabino *podría* conversar, en íntimo y permisivo barajamiento, con los pájaros de Gavarte, y este con las abstracciones de Oriana, cuya espiritualidad promueve un

diálogo de signos con el mendigo Elías, en quien perviven, revueltas, las contradicciones de la caridad.

Todos estos nexos se dejan presumir en virtud de un hecho que transforma a ciertos libros en materializaciones de nuestro asombro y nuestra esperanzada inquietud acerca del mundo. Ese hecho es de naturaleza estructural y provoca la aparición de algunos arcanos, de preguntas inevitables cuyas formas se resumen en lo parabólico. ¡*El arco de Belén* es una especie de tarot! Me refiero a composiciones *compactadas en imágenes*. La naturaleza, la sensualidad del movimiento, el carácter perfectivo de ciertas acciones humanas, y los objetos que edifican el *tono* de un ámbito, se *articulan* en una especie de crónica *cantabile*, ajena —y he aquí la paradoja— a la necesidad de escritura. Sus personajes hablan de un pasado verificable, de una gran recámara en la que los personajes se arremolinan y donde los objetos nos miran con desafío y perplejidad. Y también *dialogan* sobre un futuro en lontananza —he aquí lo profético— cuya garantía de existencia se funda en la condición adherente del idioma de los cantares, más allá del estupor con que a veces miramos al porvenir.

En las *Estancias* se halla el Miguel Collazo definitivo: el que desarrolla —sin miedo a beber en fuentes que podrían, siguiendo a José Lezama Lima, conformar toda una *era imaginaria*— el estilo de la indeterminación y del fragmento. Estoy aludiendo a algo semejante a las *Iluminaciones*, pero sin la inflamada zozobra de Rimbaud. O las intempestivas de Nietzsche —juicios y confidencias de raíz filosófica que cifran todo su alcance en la intuición y la revelación súbita— sin la brusca pugnacidad que ellas detentan en el autor de *El origen de la tragedia*. Según Gastón Bachelard, la poesía equivale a una *metafísica instantánea*, y es ese fagonazo, luego escriturado, por el que creemos entender algo del mundo. Pues bien: *Estancias* encierra una *metafísica instantánea* y se arma, ante los lectores, del modo en que podría armarse un manojo de textos cristalinos, severos y simples que vienen a subrayar las certezas del inicio y el final de la vida, en conexión directa con las fuerzas elementales y mágicas que rigen el cosmos.

Dos órdenes filosóficos hay, me parece, en la literatura. Uno es, en rigor, *parafilosófico*, colindante. El otro es *posfilosófico*, sucesor, limítrofe, a juzgar por la forma que adoptan ciertas indagaciones antiguas y recientes, en las cuales los géneros literarios se confunden

hasta espesarse en una sola masa coloidal. Hablo de un orden prístino, un orden de los inicios, cuyos ejemplos clásicos se encuentran en los libros y escritos de Aulo Gelio, Leonardo da Vinci, John Bunyan, Dante Alighieri, Robert Burton, Emanuel Swedenborg, Nietzsche y otros. *Estancias* pertenece a los dos órdenes, me atrevería a decir. Para imaginar esa doble pertenencia no estaría de más recordar cómo se leen o deberían leerse hoy *El sepulcro sin sosiego* (1945), de Cyril Connolly, y *Claros del bosque* (1977), de María Zambrano.

Miguel Collazo esgrimió una lengua que carece de formulaciones categoriales y confía, por otra parte, en los encantamientos de la naturaleza, el arte y la poesía. El punto de unión, la zona neutral (y no por ello menos ígnea) se encuentra en el sujeto, las palabras del hombre que se desnuda con el fin de reverenciar no solo las concatenaciones explicables e inexplicables del mundo, sino también la belleza de su caos. Las *Estancias* son una suerte de testamento literario anticipado, al par que regalan al lector atento una hondísima (y lúdica) meditación sobre la armonía del hombre con respecto a su fragilidad y su conocimiento de la muerte. El compromiso con la belleza es el único capaz de redimir, nos induce a creer Collazo. Es preciso recobrar la sabiduría interior, que nos avisa acerca de un hecho: toda sensación de verdad es siempre primordial, así como toda fugacidad es un extraño signo de perduración.

¿Por qué la vida es un milagro?, se preguntó este hombre extraordinario en el inicio mismo de *Estancias*. Está refiriéndose a su propia vida, la de quien escribe. El asunto es, así, *él mismo*. Esa interrogación surge velada. Dice exactamente: *Tengo algunas razones para considerar que mi vida es un milagro: pero, ya comienzo a entrar en un tiempo en que esto no me asombra*. Y, a manera de conclusión, escribe: *Doy [...] estas meditaciones extravagantes en torno al milagro de mi vida, semejante a la materia orgánica que muere y renace de sí misma*.

Hay que saborear por mucho tiempo la soberbia, o conocerse muy bien uno mismo (aludo a un conocimiento que estaría al amparo de los grandes hallazgos y dudas que nos suministran el Caos y el Orden del mundo), para que el yo de un escritor coincida, por decisión propia, con el sujeto de su escritura.⁹ Las *Estancias* magnifican, como desde un estilo infinito y suprarromántico, la integración del autor-persona en lo literario cuando el

yo se libera de sus antifaces y resuelve autoexplorar su sustancia. El fenómeno en que va a constituirse da fin a un ciclo cuyo inicio está vinculado a las interrogaciones sobre aquello que se encuentra fuera del yo. El ciclo acaba en el retorno de la mirada al cuerpo que la emite. Por ese motivo cabría decir que *Estancias*, un libro austero hasta el ascetismo, llega a ser metaficcional, virtud que se justifica en sus maneras de inspeccionar y vigilar una trayectoria literaria. Se trata, pues, de una colección de textos recapituladores, compendiadores de momentos sagrados. Sin embargo, como hombre sabio que fue, Miguel Collazo soslaya la *summa* y accede a la transfiguración.

Porque la lengua de estos breviarios del yo, hija también de las nupcias del Hölderlin de *Hiperión* con el Rilke de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, aprehende lo vital desde todas las perspectivas posibles. Ejecuta la *aletheia*, la develación de la verdad, y, de igual modo, sirve de *máscara* porque contribuye a la invención. La voluntad que desea ser austera en lo confesional, rebasa y perturba ese anhelo porque es tan solo el lenguaje el instrumento que le sirve. Para un escritor de autenticidad inexorable, el *milagro de la vida* radica, por consiguiente, en esa perturbación, esa maravillosa imposibilidad de que el pensar y las palabras edifiquen un nexo unívoco. En este sentido, y nada más que en este, los dones y prodigios de la existencia son sempiternos a causa de una lengua que los incorpora y acerca a nosotros aplazándolos en tanto vivencias. Ellas perviven en la morada donde *alma* y *espíritu* se confunden (si es cierto que, al referirnos a tan ilustres figuras del pensamiento, distinguimos *dos* regiones y no *una*).

Al final, todos estos comentarios se concentran en la pregunta sobre la dimensión literaria de un hombre. Él, individualidad de tantos rostros, discreto hacedor de mundos, arqueólogo de su cotidianidad urbana, fue como un escoliasta del naufragio (y la salvación) a que se exponen lo incierto, lo dudoso y lo vacilante. Y sobrevivió a esos asedios y venció, por desgracia, la tentación de vivir. Leyéndolo tenemos la impresión de que para Collazo apenas existe un Creador metafísico, y que la resurrección del cuerpo es un mero deseo del ensueño y la piedad.

Onoloria, *El arco de Belén* y *Estancias* son piezas definitivas e imprescindibles para calibrar su huella en la literatura cubana contemporánea. Libros que nos permiten comprender por qué Miguel Collazo se ha transustanciado en un mentor cuyas lecciones

esenciales son el acendramiento de las formas, la mirada plural del hombre despierto ante sus dioses y sus sueños, y la ética insobornable del escritor que abre sus ojos, sin miedo, ante la descomposición y la impiedad de nuestra época.

En el nombre del padre, del hijo y de todos los infelices

Después de publicar *La saga del perseguido*, un texto cuya tesitura es la de los oratorios, Guillermo Vidal se puso a la cabeza de la novelística cubana. Este juicio, obviamente arriesgado y perentorio, podría fundarse en varios aciertos que han venido dándole forma, de manera intermitente, a su trayectoria novelística desde *Matarile* hasta su muerte. Me refiero al Vidal que hace del infortunio y la impiedad un territorio por el que se pasean ciertos personajes suyos confinados —por el destino, el azar o la reunión ímproba de ciertas circunstancias— al sufrimiento como ritual formativo del yo.

Las ficciones de la Isla, generalmente definibles en tanto compuestos inestables de vivir cotidiano, realismo factográfico, imaginación barroquizante y *microfisuras* (o mejor aun: *micromutaciones*) de esa tipología llamada identidad nacional, prodigan con algún impudor el vínculo tantálico entre lo real y la escritura. Unas veces desde la testificación sociológica y otras desde un tipo de referenciación que analogiza determinadas porciones del suceder inmediato, dichas ficciones quedan apesadas en una órbita que la realidad suele trascender con el simple transcurso del tiempo y con el reordenamiento de aquellos índices donde un narrador (me refiero a un narrador conjetural, pero representativo de esos gestos de escritura) veía el desplazamiento crucial de la vida hacia uno o varios de sus límites.

Hablo de límites (y fronteras) que al cabo iban (y van) mostrando una provisoriedad despampanante, casi burlona, puesto que, en lo relativo a la expresión *doméstica* (liosa, intrahistórica) de la realidad cubana de hoy, los llamados momentos decisivos son muy corredizos y establecen proporciones de validez muy transitoria. Suelen desplazarse con desenvoltura dentro de un anómalo sistema de interinfluencias y solicitudes cuya velocidad ese narrador conjetural (que hace el ridículo con facilidad) no alcanza todavía a igualar, en caso de que anhele hacerlo sin comprender aún que su aspiración no es un *deber ser* de las ficciones realistas, sino un malentendido del llamado realismo social en condiciones históricas *de excepción*. (La Isla, ya se sabe, ama la constancia de lo épico, tiende a la grandilocuencia y anhela vivir siempre, o de hecho vive, en esa agitada *excepcionalidad* donde casi todo es provisorio.)

Colocarse en la médula misma de los grandes temas de la literatura es una frase equívoca que merece o necesita explicaciones. A estas alturas los grandes temas de la ficción son todos los temas posibles, por así decir, y entonces nos quedaríamos con nada en las manos. La enmienda real ocurre cuando aludimos a grandes temas del sujeto, o grandes temas —el amor, la muerte, el sexo, la infelicidad— donde se pone a prueba, o se tensa, la identidad humana. Temas, preciso es repetirlo, en los que el sujeto representa una entidad tan universal como diaria, tan arquetípica como puntual.

La saga del perseguido es una reflexión sobre el arte de la novela, sobre la condición humana en momentos extremos y sobre el lenguaje como insuficiencia cultural en relación con la verdad del yo. Vidal, que ya desde antes se había ocupado en resolver ecuaciones inexactas en torno al destino individual, o en evaluar las marcas de la desventura como anticipos de la disolución, completa ahora esas inclementes pesquisas por medio de una historia que presumimos real a causa de su pesantez y su disposición para enfrentarnos a los correlatos de lo real y lo verosímil.

En un momento impreciso de los años cincuenta, el conductor de un camión atropella a un niño y lo mata. Lleno de horror, espantado por una casualidad inevitable, se da a la fuga; abandona todo y a todos. Empieza a hacer una vida nómada, semejante a la del gran paria que cree ser o que de hecho es. Después del triunfo de la Revolución su huida continúa tan intensa como antes, tan despojada de la futilidad histórica como antes, y entonces se une a una mujer con quien tiene descendencia y a quien le confiesa su secreto. Ella lo desprecia lastimosamente y él vuelve a irse. En un instante de ese tiempo suyo que fluye inabarcable e infinito dentro de la culpa, lo confunden con un violador y lo encarcelan. Poco después, aun en la cárcel, se reencuentra con el hijo a quien había dejado, y con la madre de este. Más tarde el hombre es declarado inocente y queda libre.

Pero la libertad es una noción que, desde Kafka, se somete al tribunal de la voluntad, la conciencia y el lenguaje. Al par que el hombre escapa de los otros y de sí mismo, una historia se desgrana paralela: su hijo va creciendo, va recordando confusamente a su padre el perseguido, y él mismo, ya un adolescente taciturno, nos va contando su historia. En el servicio militar y en la universidad los descubrimientos vitales han estado entrañablemente rubricados por la ausencia del padre, por el cero misterioso de un individuo del que

proviene una parte de sí. Hasta que el padre es una realidad comprobable y, sin embargo, nada o casi nada parece modificarse ante el recuerdo contumaz de un hecho remoto y sólido, o ante la inmensidad cósmica de un dolor que persiste hasta la muerte, cubriéndolo todo después de una fagocitación bíblica. Somos testigos de un diálogo con Job y, de cierta manera, con Judas. Un diálogo con el hombre puesto a prueba y con el hombre que traiciona lo humano y se convierte en el gran excluido. Aquí ambos hombres están encerrados en uno.

Vidal lleva a su prosa el tono de los profetas del Antiguo Testamento. Con trazos tenues de la prosa de Mario Vargas Llosa, gestos de Ernesto Sábato, toques de la *nouveau roman* francesa, y sin desligarse de un estilo torrencial, encrespado, que no concede prácticamente nada a la falsedad de un lirismo más o menos hipócrita, más o menos ineficiente, Vidal embrida sus dos historias hasta conseguir un contrapunto que incrementa el desconuelo y subraya el carácter taciturno de ambos personajes, el padre que huye y el hijo que se da a la vida real sin salirse de una especie de cubil donde rumia una pena hosca, rigurosa. Es el hijo quien nos cuenta todo: todo sobre su padre, todo sobre sí mismo. Una voz que nos depara, por un lado, la profundidad de la aflicción, mientras que por el otro nos revela la urdimbre de su artificio.

Es a partir de entonces que Vidal, pocos antes de morir, se convierte en el mejor novelista vivo entre nosotros, si es que esa distinción —acaso una mera frase— tiene algún sentido dentro de su escepticismo ante las glorias humanas. Él practicó una inmersión hondísima en la desconsoladora orfandad del alma y, al mismo tiempo, hizo que semejante inmersión fuera una experiencia efable desde el magma de una novela cuyas evidencias mayores, en términos argumentales, se afinan en la articulación vocálica de lo posible con lo real, la presunción hija del deseo (y la congoja) con la testarudez de los sucesos.

El plexo de una figura filosófica tupida como la del padre va fabricando un gozne de donde se agarra con fuerza (pero supositivamente) la voz fantasmática del hijo que cuenta. Él nos dice: «todas estas ideas son posteriores a los hechos, porque se sabe que no estuve advertido, lo cual es una forma de que las cosas no hayan ocurrido para uno y pudieron mantenerse así para el resto de mi vida», una declaración que insinúa y tal vez corrobora lo que ya indicaba el tono del libro: el talante deseoso de aquella voz, naturaleza suya que la

hace proclive a la edificación de un mundo de sensaciones *incorporables*, prestas a ser vividas. La irrealidad del padre es, hasta cierto punto, lo real dentro del hijo gracias a esa voz, y asimismo se podría decir que, entre el azar y lo inexorable, entre lo accidental y lo que no se puede borrar, lo real viene a ser, en este caso, esa permanente segregación de lo que pudo haber sido contra lo que fue, o de lo que sucede de veras en el interior del sujeto contra esa engañosa libertad oficial.

Es así que el hijo aprende cómo el mundo posee dos o tres cosas firmes y grandiosas — porque son horribles o porque son bellas— en medio de un océano de quimeras e ilusión. Vidal se ha atrevido, incluso, a interponer en la densa corriente de su historia un diario erótico o sentimental, el del hijo, cuyos hechos están bañados por una pátina de júbilo angustiado, de gozo que se encuentra medido paso a paso por un mirar fuertemente interrogativo, que está como de regreso de toda la experiencia humana y que, al mismo tiempo, se halla en el umbral de la vida, a punto de enfrentarse ambos (la mirada y quien la ejerce) a los años por venir.

Y allí, en la duda del péndulo —en el cansancio que por adelantado le concede al hijo la perspectiva de vivir doblemente, entre la suposición y la realidad— termina *La saga del perseguido*, una novela donde el hombre que huye es tan irreal como una metáfora (o como una convención cultural que se nos hubiera revelado en un sistema de adivinación propio de nuestro tristísimo tiempo) y tan real como quien visita varias veces un prostíbulo de nombre obscuro —La Descremadora— y se enamora de una mujer que se gasta sexualmente y que se llama como una ópera famosa, Aída, Aída L., impersonal y tangible al modo de Sandra M., la novia del hijo durante los años universitarios, el tiempo a ratos feliz que de pronto queda ya detrás, a la zaga del presente novelesco desde donde alguien, atrapado en el ensombrecimiento de su espíritu, ha empezado a relatarnos, con la debida distancia y con la extraña pasión fisiológica de quien conoce su destino, la historia de una adversidad que nunca se apaga.

Quien escribió este libro se puso a la altura del padecimiento humano, una de las poquísimas cosas que existen de veras. Y supo hacerlo sin dejar de expandir una novela (iba a escribir *mera* novela) hacia las demarcaciones de una época donde el universo de un

hombre puede ser la expresión del macromundo doloroso y atormentado que nos toca en suerte.

Bruma del susurro

Un libro perfecto es una entelequia de dudosa utilidad axiológica. Rebasas las explicaciones sin acogerse a ninguna, y, al mismo tiempo, proviene de un puñado de argumentaciones conexas, pero que tienden a lo subjetivo. Un libro perfecto es también, acaso, la interlocución evanescente que hallamos —murmullos, susurros provenientes de la bruma de los textos— cuando los personajes dialogan en sordina, de modo lateral, y los ambientes empiezan a fundirse hasta que surge, ante nuestros ojos, un paisaje de extrañas refracciones.

María Liliana Celorrio ha escrito ese libro; ha juntado —¿magia alquímica, o intuición de aquellos espíritus que se entregan a la Diosa Madre?— historias diversas, personajes contrastantes y lenguajes que van desde la convocatoria de la suciedad hasta la convocatoria de lo bello y lo horrible. *Mujeres en la cervecera* —título húmedo, entristecido, oloroso a alcohol y vaginas tibias— es, en sí mismo, la tipología que podría llamarse *estado de articulación compleja*, solo que dicha condición se produce no en el nivel de varios libros perorantes, que se lanzan predicaciones (y signos y preguntas) unos a otros, al margen de las cronografías historicistas de la literatura, sino en el nivel que él mismo, en soledad, conforma. *Mujeres en la cervecera* se constituye, con respecto a los temas y los misterios que pone en evidencia, en un libro *separado*, un cargamento de *materia ficcional irresoluta* donde la escritura va y viene sin fijarse.

Para un plegable destinado a promover el Premio de la Crítica, escribí que *Mujeres en la cervecera* trasciende las expectativas del relato en prosa —las presumibles y las que no lo son tanto— de un modo excepcional y lleno de misterio. Aseguré que Celorrio había escrito un libro de talante nervioso, temerario, absorto y casi extraterritorial, enclavado en el difícil borde del mito. Subrayé que las voces de ese libro se fijan en lo mínimo, pero de pronto acceden a lo panorámico. Porque son voces de mujeres en distintos estados y con distintas marcas —de lo tremendo, lo habitual y lo mágico—, y en esas voces se origina un estilo polifónico cuyo sonido, sin embargo, no se entrega a ciertas derivaciones barroquizantes que distraen de los hechos al lector.

Me gustaría repetir que María Liliana Celorrio es una escritora entre la pincelada impresionista y ese realismo crucial que tiene su éxito en los detalles. Sus cuentos de, con y para mujeres alcanzan a producir un tono que va del sueño a la vigilia ensoñada, de la espectralización de lo inmediato a los rugosos volúmenes de la vida de todos los días. Pero siempre dentro de una luz tamizada, trabajada por un propósito, porque la acreditación realista de *Mujeres en la cervecera* se disloca, por ejemplo, ante una fiera que lame los muslos de una mujer, o en presencia de un diablo juguetero y un asesino metafísico que vive en el hartazgo del crimen, acariciando su navaja y observando pacientemente a una niña. María Liliana Celorrio es acumulativa, novelesca y hasta gótica. A veces habla como si nada y aun así lo dice todo. Desdramatiza la pasión, la muerte, el hedor y la aflicción, y busca su lirismo para regresar a las venturas y las desventuras de vivir.

¿Qué quiere decir todo esto? Quiere decir que *Mujeres en la cervecera* funciona, dentro de una lectura modélica —o que promedia las capacidades del crítico más las capacidades de un lector común—, casi como un diapasón musical. Al final de la lectura el libro se comporta como un regulador de voces, o como una caja de resonancias. Y, a los efectos de una colección de cuentos, donde las progresiones épicas deberían importar más que las progresiones líricas, casi debería afirmar que *Mujeres en la cervecera* tiene su célula constitutiva básica (la célula que garantiza la calidad maleable de una estructura, su elasticidad al formar los estratos del significado) en ese nexo de subordinación que se produce entre las *descripciones activas* (elementos regentes) y las *narraciones pasivas* (elementos regidos).

Enseguida me explico, ya que la heterodoxia de ese juicio es harto pugnaz. Resulta que, en términos de poética, en el libro de María Liliana Celorrio la producción del conjunto más grueso de las articulaciones (de cualquier índole) *depende siempre de la actividad de un personaje femenino enfrentado a un problema sentimental que suele escapar de la lógica cotidiana*. (Frente a la criatura masculina, los sujetos femeninos de la autora detentan una capacidad perceptual notablemente refinada.) Esa actividad engendra hechos, desarrolla acciones, y no es menos cierto que se trata de hechos y acciones propios del relato en prosa, *aun cuando estos sucedan en el territorio de la imaginación*. Porque la peculiaridad del relieve lingüístico de *Mujeres en la cervecera* tiene mucho que ver con la revocación

del pacto de realidad. La convención en virtud de la cual se organiza cualquier lectura, y donde se define qué es lo real y qué no lo es dentro de la realidad convencional del relato, tiende a abolirse en la sustancia general de estos cuentos. Los actos de los personajes quedan en el interior o fuera (indistintamente) de esa realidad convencional, y así se crea una suerte de *semiosis de segundo grado*, como si la impregnación realista (o casi realista) del grueso de los cuentos se abriera hacia ámbitos más recónditos y esenciales donde los personajes resuelven la mayor parte de sus dilemas: el de la vigilia ensoñada —a la que ya aludí— y el del deseo vehemente, que busca materializarse en su fantástica y enérgica enunciación.

Sin embargo, la *tonicidad* y el *relieve* de la escritura no se origina allí, sino más bien en el surtido más *fino* de las articulaciones, que revelan sus grañas en momentos donde la descripción se transforma, casi siempre líricamente, en un tipo de acción interior, en un tipo de progresión dramática interna. O sea, el énfasis —acaso inconsciente— de *Mujeres en la cervecera* se encuentra en la imagen narrativa y no tanto en la imagen poética. Indicarlo así puede parecer una perogrullada. Sin embargo, vale recordar que la primera florece en la significación metafórica de determinados actos de los personajes, mientras que la segunda es una condición impuesta al estilo lingüístico (o determinada por él) para crear determinados efectos congruentes con el sentido de las acciones.

Un texto tan breve como «La niña y el asesino» obliga al lector a ser testigo de esos equilibrios con que trabaja la autora. Al ser la suya una prosa no cartesiana, sin premeditaciones, debemos suponer que *Mujeres en la cervecera* es de esos libros que se arman solos, en la espontaneidad del bosque de la literatura, al amparo de la luz y la sombra volátiles, bajo el polen de la primavera o las nieves del invierno, recibiendo lluvias diversas y sin el cuidado consciente y gravoso que se evidencia en los cálculos. En términos generales, los textos que integran el volumen han salido, *a la larga*, de una sensibilidad puesta al servicio de lo poemático y cuya tendencia final es hacia el relato. Pudo haber sido al revés, pero el resultado habría sido otro.

«La niña y el asesino» es un cuento —iba a decir un cuadro, una pintura— perfecto, y con él se inicia el libro, que siempre ondula entre la solvencia diegética (en condiciones de narratividad, como es lógico) y la mimesis del sentimiento y de las imágenes que *devastan*

a los personajes. Frente a esa pieza —como labrada en humo y cristal de roca— tenemos «Cuatro tenedores y una mujer», donde el acontecer se dispersa. La mujer-cuchara busca saciar el ansia sentimental (y erótica) que la domina, y va probando cada una de las opciones que tiene delante. Y después podemos leer un texto como «La mesa maldita», construido sobre la base del clásico fluir de conciencia. Un texto con cierto poder de desborde, que contrasta, en términos de caudal y edificación, con «Mujer cómica mirando fotos de hombres», narración en la que el personaje está evaluando, en medio de un juego erótico sin destino posible, las fotos de una revista pornográfica donde hay hombres desnudos y muy excitados. El juego consiste en escoger *para nada*. En escoger para marcar *la lucidez del deseo*. Al final del texto la mujer que hojea la revista se queda con «un hombre tierno de ojos verdes tan dulces», pero poseedor, además, de una cintura «rodeada de fuego» y un «pene desafiante». Ella quiere un hombre así, donde la lírica del deseo se equilibre con la épica conjeturable de su desempeño.

Cuentos como «Mierda» y «Los ojos de Elizabeth Green» repiten las contrastaciones, especialmente enriquecidas si añadimos otro estupendo fluir de conciencia: «Mujer sola bajo la lluvia». O sea: vamos de lo fantasioso (una mujer *vive* su libertad, *pero por dentro*) a la vivencia ensoñada, casi lírica, y de esta a la recordación tragicómica de una experiencia tragicómica. Pero si nos sumergimos en una cuarta atmósfera, la que revela el drama contado en «Lenguas rojas», se tendrá una idea de por qué el relieve estético y los regustos estilísticos de *Mujeres en la cervecera* escapan de la *mainstream* narrativa de la Isla y hacen de ese libro un mundo aparte, hecho que se confirma, asimismo, en un relato de decidida filiación expresionista —«Los hombres de pálido»— y en otros que, como «El hachazo» y «La mujer y el diablo», autorizan a aseverar que María Liliana Celorrio es dueña de una voz inquietante y de gran alcance. ¿De qué modo, si no, habría podido ella escribir «Sueño con serpientes», «Las hijas de Sade», o «Palabras de amor para una pantera negra», ficciones que inducen, a cualquier lector competente, al fisgoneo especulativo en relación con la personalidad que se halla tras la escritura?

Comencé esta reflexión diciendo que un libro perfecto es una entelequia de dudosa utilidad axiológica. Es cierto. Por esa razón me gustaría añadir que, a pesar de semejante duda, un libro perfecto quizás pueda ser aquel donde la Dama Imaginación *continúa* explicándole a

la Dama Literatura los turbios, secretos y casi inefables altibajos de la vida, hasta conformar un objeto artístico de naturaleza previsiblemente autonómica. Pero con una pasión próxima a lo fatal y en la que, por imperiosa necesidad, las palabras (y el lenguaje todo) se entregan a la experiencia sensible como un cuerpo saturado de deseo y aprestado a la demolición de sus expectativas.

La espada caligráfica

(a pesar de las palabras)

Hay dos maneras lógicas —es decir, clásicas o que exhiben la presunción de lo clásico— de escribir una novela. La primera va *liberando* los hechos morosamente¹⁰ al ampliar o ensanchar el *espacio de salida* del discurso. El novelista discierne más la sincronía que la diacronía, cuenta más con la una que con la otra, y ese saber, si de veras lo posee —si de veras es él un *usufructuario sagaz* de ese saber—, habría de auxiliarlo en una simultaneidad que avanzará a una velocidad precisa, sin atrasos ni anticipaciones. La segunda manera *coloniza* una especie de afecto por ciertas tipologías del cuento, evade los pasos del paquidermo filosófico y reduce —al estrecharlo— el espacio de salida.¹¹ Asistimos a la veneración de lo secuencial y lo diacrónico, al recelo por lo discontinuo. El truco más ostentoso de *Bailar contigo el último cuplé*, la novela con que Rogelio Riverón ganó el premio Italo Calvino 2008, consiste en hacernos creer que ha escrito el libro luego de entregarse a la segunda manera, cuando en realidad ha pactado con la primera.

Valedor, entre los narradores cubanos de hoy, de un estilo donde asoma un menosprecio medio retórico y medio cínico y una voluptuosidad disfrazada de ponderación metafórica, Riverón venera, además, algunos esguinces —repetiré eso— de la prosa de Jorge Luis Borges. Y ahora que he *visto* y *oído* de nuevo, con más sosiego que en otra época, algo de Mijaíl Bulgákov y sus deliciosas y afiladas escenografías, me atrevería a decir que el también autor de *Mi mujer manchada de rojo* dialoga con ese fantasma (y con algunos otros que lo visitan), y crea e invade, en tanto escritor, un espacio acaso más restringido, pues ha acertado a encontrar —por medio de una suerte de fineza que mucho se parece al movimiento de la espada como caligrafía de ideogramas— la forma de sintonizar los caminos fundamentales de su tradición con la índole de su estilo.

El arcano de una espada con la que se da un golpe preciso e inexcusable podrá comprenderse mejor en la medida en que lo asociemos a un dibujo, por necesidad liso o tupido, donde nace un ideograma. Si, propensa al símbolo, hay una escritura que expresa ese golpe, o que lo anuncia y lo explica, entonces golpe, escritura y espada llegarían a ser lo

mismo en algún punto del tiempo. La lectura emulsionante de la tradición de un escritor — me refiero a una lectura que él mismo va a hacer, *cueste lo que le cueste*— es la faena que lo libra, si tiene éxito, de la especulación estéril. No hay un abrevadero más conspirador e insidioso que el de los espejos.

Hace un minuto demoré frente a la alternativa (y la tentación) de subtítular así este texto: «Notas acerca de una justificable altanería». O mejor: «Sobre las razones de una insolencia». Hay modos opacos de escribir, o que exhiben un brillo discreto, o que son resistentes a todo lo que no sea la recreación/devolución de un mundo específico (el proceso de metabolizarlo y proponerlo en tanto *paisaje con voces*). Y ahí se quedan, en esa frontera de la Dama Incapacidad, cortejada por la Dama Prudencia. Pero hay otros modos de escritura que, *además*, dejan ver cuánta autoconciencia hay de su prestancia y su poderío. Y este es el caso. Y no es para menos.

Reparemos, por ejemplo, en una sencilla cuestión que, al menos a mí, me produce un intenso estado de suspicacia al examinar, en términos generales, la narrativa cubana actual. Cuando se trata de textos cubanos, novelas y cuentos cubanos —es decir, cubanía por contexto, voces y personajes—, algo tiende a fallar. O falla el contexto, que no se articula bien con determinado nivel lexical (y hasta morfosintáctico) de la escritura, o falla la escritura, que *ignora o no reconoce* la *literariedad* de las ramificaciones del habla en sus diferentes paisajes. El primer dilema se constituye en una exigencia poco menos que neurótica, pero el segundo, que sí es algo a tomar en cuenta, no rebasaría la mera enunciación si por lo menos no rozara el carácter semifantástico del primero. Pues bien: la prosa de Riverón en *Bailar contigo el último cuplé* obra la astucia de *resbalar*, si es que esta metáfora no añade imprecisión a lo impreciso, por una cuenca capaz de demarcar el centro de la distancia que separa a ambas disyunciones. Dos procederes, creo, justificarían a medias este arbitrio: el enraizamiento parcial de la narración en hechos y circunstancias de la literatura, y la calidad descolocadora e hipnótica de los nombres —Rítzar, la Bella Repatriada, Anazabel, la Cupletista, Azazelo, Halid—, congruentes, así, con algo que me parece decisivo: la entrega que nos hace el escritor de un mundo hechizante y desplazado.

Los nombres presuntivos y casi misteriosos de esta novela querrían indicar acaso un encuentro anómalo entre el norte y el sur, para usar dos convenciones que nos remiten —

convencionalmente, claro está— a las nupcias del orden con la pasión. Ignoro qué podrá extraerse de semejante trato,¹² pero sí sé que este libro ha sido escrito con minuciosidad ordenada al esconder —sin ánimo de ocultar, empero— una borrasca pasional que no es sino una manera de celebrar la supremacía de lo vital por encima de las aparentes supremacías del arte, la literatura y el mito —atragantado de una petulancia que roza lo grotesco— del autor.

La voz central de la escritura es tan contaminante, tan adherente, que le pone una suerte de *pleito estético*, diríamos, a las voces de los personajes, o a la necesaria diversidad de voces que traman la historia. Me refiero a una voz medular que, a semejanza de la enredadera que serpea intrusa, *pareciera desdoblarse* en otras, como si estas no fueran autónomas (o no hallaran modelos en la realidad real) y todo —el fluir acendrado de la novela, la historia que ella nos relata— se debiera, en cuanto a origen e interrogaciones preliminares, más a una dramática pesquisa sobre la literatura, el escritor y el lenguaje, que a un entusiasmo de la imaginación frente a los espejismos y mitos de la vida diaria. Y, aun así, Riverón nos advierte que cualquiera, al no prevenirse, puede caer víctima de sus propias ficciones. (A propósito de ese singular *extasiarse* en la vigilia, hay dos momentos del libro, entre otros muchos, que el lector no debería pasar por alto: el inefable encuentro sexual de la Bella Repatriada con Yamilé, y la visión que Rítzar tiene en el baño de un bar, donde ve a un sujeto *característico* que contempla deslumbrado a un mulato *very naughty* mientras este orina despacioso y *se toca*.)

Lo más sobrecogedor de esta novela, y lo digo pensando en otras, es la idea, hasta cierto punto compartible, de que lo literario es algo ajeno a la estetización que el lenguaje inflige a la existencia. De alguna manera Riverón ha incrementado la porosidad de su estilo: menos masa, más impregnación, más microtúneles. Si estos apuntes que acabo de hacer resultaran incomprensibles, agregaría que tenemos el goce de lidiar con una escritura de opulencia algo magra, prudentemente desaforada, donde los diálogos revelan, sin agobio, un plan, un régimen, una notación musical exclusiva y que Riverón ha cifrado, por así hablar, con la parsimonia y el recelo de las buenas partituras. Una partitura donde, por cierto, queda subrayada una digitación tan precisa (me refiero, y voy a poner un ejemplo extremo, a lo que *hace* Glenn Gould cuando toca las *Variaciones Goldberg*) que parece

minimalista. Cuando esto ocurre, sabemos que el texto donde hemos *caído* es una elaboración que padece (para su bien, ¡siempre para su bien!) de anamorfosis.

Bailar contigo el último cuplé destila un sortilegio que consiste en la *disipación* simétrica de un dilema trenzado: 1: la identidad del escritor, 2: el peligro de escribir y 3: la finalidad *real* de la escritura. Toda esa *disipación* sucede entre el desdén paranoico del estilo y la gestualidad ¿de cine negro? que a ratos, como una pátina corrediza, recubre a los personajes. Y si no fuera porque conoce el valor simbólico de los sentimientos (que, contrariamente a lo que se cree, no pertenecen por entero a lo terrestre, sino que andan a medio camino entre el orbe de la manifestación y el orbe de lo celestial y lo infernal), afirmaría que Rogelio Riverón escribe con una escrupulosidad lexical que roza la afectación. De todas maneras, si así fuera no habría ningún problema. La afectación es hija legítima de la ficción y del padecimiento.¹³

Los personajes, ¿no dan fe de una fe? Personajes martirizados, abocados al martirio tragicómico. Mártir quiere decir *testigo*.

Vivimos en una época tan desengañada, tan llena de utopías provincianas, mezquindad y pequeños ídolos, que cualquier alusión a la trascendencia nos parece, de entrada, digna de una sonrisa socarrona. Rítzar, negro literario al servicio de otros que *sí quieren manifestarse*, lo sabe, y ese es uno de los motivos que tiene para renunciar a ser autor, en favor de una tejeduría de palabras —la escritura, la solvencia del escritor— tan inevitable como peligrosa, puesto que ella determina la *resistencia* del edificio de la identidad personal y el *timbre* de la relación, más o menos lógica, que establecemos precariamente con el mundo, en especial con la imagen de la realidad. Por eso, y porque solo queda, para la práctica de ese desengaño, la objetividad de la muerte, en la novela de Riverón tenemos sus lectores el encomio de una idea justísima (y de una utilidad casi desconcertante) que me gustaría citar, en contra de mi costumbre de traer, al cuerpo del ensayo, zonas del texto que no son sino fragmentos suyos. Dice así: *Y le dio risa admitir que a solas frente a eso que llamamos amor ninguna palabra es prohibitiva, ninguna exageración lo es en realidad; nada nos impide validar aquellas ideas: tragedia, congoja, resurrección.*

Uno bien podría admitir, con y sin el riesgo de entrar en la mixtificación, que *Bailar contigo el último cuplé* narra aventuras callejeras vigiladas estrechamente por Dios, entidad difusa a través de la cual, como es conocido, se hace ostensible un demiurgo consciente del valor imperial de las palabras. Pero esto no es más que una mera afirmación tentativa. Acaso debiera decir, tras recordar que siempre nos queda la opción de entregarnos al credo del lenguaje, que este libro es una brillante demostración de cómo las mejores explicaciones de la literariedad y sus asuntos adyacentes se hallan en las ficciones y no en las teorías.

El agua, la tierra (y el cielo)

Tengo la impresión, o quiero fantasear con la idea, de que Jesús David Curbelo, J. D., Julio Dámaso Cabrera, John Donne y J. D. Curbelo son una misma esencia. Bien por él, por Curbelo. Su ambición literaria (que no codicia) es legítima: por ancha y por extensa. Detrás de ella hay una cordura fundamental que se refiere a la incertidumbre sobre la trascendencia. Aun cuando es un escritor con notoriedad entre nosotros, Curbelo se mantiene cuerdo y ecuánime. Y duda. No es, como dirían los chicos de hoy, un *creyente*. Y, sin embargo, su fe es sólida.

Hace ya algún tiempo, en medio de una docta discusión teológica, alguien me aseguró que el número de almas es limitado. También supe que, al parecer, ya las almas se acabaron, ya no se fabrican más, quienquiera que haya estado haciéndolo con singular eficacia y enorme esfuerzo, durante algún tiempo, para dotar a la naturaleza, demasiado perfecta, de algunas imperfecciones. Como decía Balzac del desierto: es la perfección de Dios sin la humanidad.

Pues bien, J. D. Curbelo, o Jesús David Curbelo, publicó hace unos años una novela que le debe mucho a esa alma plural que lo habita, y a otras como la de Dante, la de Burton, la de Kundera y algunos otros escritores. *Cuestiones de agua y tierra*, 2008, es un libro italiano que se hace franco desde la perspectiva de la reflexión ficcional sobre la literatura, pero que también nos interpela al subrayar la calidad imaginativa o imaginaria de nuestras vidas y la naturaleza íntimamente vital (y hasta material) de nuestro trato con el pensamiento y la escritura. Uno entra en los espejos y sale de ellos como si tal cosa, pero ya sabemos que el acto de *ver*, como conquista de la mirada, es paulatino. No vemos de inmediato. Hay una especie de lentitud en eso de ver al otro que nos habita, unas veces con cierta fuerza y otras veces con una energía que nos sobrepasa y nos confina.

También quiero fantasear con el hecho de que, si bien Curbelo tiene una flamante novela italiana, yo tengo una novela inglesa, solo que él es más atrevido, más voraz, más dado al engolosinamiento intelectual... Por ejemplo, no tiene reparos en colocar otra vez su imagen —corrediza, indeterminada y hasta sazónada por la ambigüedad— sobre el contorno del narrador-protagonista, y, para colmo de bienes, se da a ensartar perlas de muy alta

condición —Dante, Petrarca, Miguel Ángel, Boccaccio— con el hilo de una experiencia literaria: la presentación, en varias ciudades italianas, de una antología de cuentos cubanos.

Este libro es una de esas amables y gratas excepciones que confirman la solidez de la novela como género histórico. Me explico. En tanto excepción, confirma la regla. Y su excepcionalidad es esta: *Cuestiones de agua y tierra* puede leerse como un ensayo (trufado de ficciones) en torno a los orígenes de la literatura italiana moderna (o los orígenes de ciertas tipologías modernas del amor, que nacen allí, al itálico modo, en esa literatura, a partir de Dante), al par que admite una legibilidad de húmeda ficción ensayística, pues su eje —cinemático, acaso pasoliniano— es un periplo erótico, sexual y sentimental donde esas mismas tipologías asaltan la ya sobresaltada sensibilidad del personaje, un sujeto que se relame con intensidad pareja, lo mismo frente a un clítoris que frente a un soneto fundacional. (Y hace bien.)

El rigor del clítoris que nos acorrala y encarcela es el mismo del soneto que nos penetra —una estocada perfecta— y nos deja como desalentados gracias a un efecto estético que se diluye en la sangre. ¿Estará bien articular un buen clítoris con un buen soneto, un clítoris perfecto —corredizo, visible, debidamente húmedo y transgresor— con un soneto donde el aliento y la metáfora sean correlatos de una simetría centenaria e infalible? Supongo que sí. Supongo que J. D. diría que sí.

He calificado este libro de amable y grato. Él expresa una exultación por *los descubrimientos cotidianos del otro*, propone un vitalismo que no carece de sensatez, un vitalismo que sabe cuán útil, para vivir y comprender la existencia, son el arte y en particular la poesía... y cuán importante resulta vivir con intensidad las expresiones de lo bello para entender e incorporar lo sublime —algo tan *viejo* y, sin embargo, tan del hoy y del mañana, en especial si pensamos en los numerosos desastres que vapulean al mundo—, y para comprender y asumir las disidencias del arte y la escritura literaria.

Porque el tiempo marcha, inexorable —J. D. lo sabe muy bien—, y la bella Dama sin Piedad nos aguarda en la ladera fría, como escribe John Keats en un poema que nos habla de la caducidad, tema que de cierto modo Curbelo asedia en *Cuestiones de agua y tierra*. He aquí un libro que, en son de picaresca culta, va de la más pura literariedad a las

presunciones del orgasmo y de la vulva —o de los abismos del cuerpo femenino a los abismos dantescos y las correrías de las jornadas de Boccaccio. Un libro que torna a confirmar la andadura de Curbelo como una de las más firmes dentro del panorama narrativo cubano de nuestros días.

Del otro lado, o la distinción del espacio

Rafael de Águila es un escritor que cuenta historias —estados, historias— atmósferas donde el diálogo directo, anclado en la sencillez de un hablar *en los límites*, va aludiendo a lo que ocurre dentro de la acción, al par que revela la identidad de los personajes y el conflicto ético y emocional en que se hallan. Rafael de Águila escribe relatos que son situaciones-experimentos. No es un narrador clásico ni por asomo, y el momento más importante de esas historias suyas no se halla en lo que acontece, sino en una forma peculiar de acontecer que solo se percibe cuando comprendemos que *entender y vivir* ese acontecer depende por completo de las palabras.

Acabo de describir una zona de la poética de sus cuentos, próxima, por cierto, a una extrañeza sentimental que me interesa mucho como lector. Nunca está de más, ni estaría mal, empezar a calificar un libro por medio de referencias a algo más grande y amplio que lo domina, algo que en todo caso sería capaz de sostenerlo, porque en definitiva los escritores tenemos cada uno una genealogía de la que se alimenta el figoneo de los críticos y la curiosidad de algunos lectores inteligentes, y la genealogía sirve, al menos, para demarcar territorios que van subrayando nuestra identidad. Por ejemplo, Rafael de Águila, lector de Kafka, Borges, Cortázar y Virgilio Piñera (un cuarteto hartamente previsible, me temo,) publicó su primer libro —un envidiable primer libro titulado *Último viaje con Ariadna*— pronto hará veinte años, y todavía allí se puede distinguir los embriones de algunas piezas reunidas en *Del otro lado*; desplazándose (lo diré así, para que se me entienda un poco mejor) desde el asedio experimental de la lógica narrativa, al estacionamiento más cotidiano, más inmediato, más de los compuestos orgánicos presentes en esa misma lógica.

Hay un concepto, en forma de pregunta, que vuelve a levantarse después de la lectura de este libro. La pregunta es múltiple, versátil, y tiene que ver con el lector: para quién escribimos, por qué lo hacemos, y, sobre todo, cuán útil es eso que inventamos o creemos inventar mientras dejamos que la ficción tome su curso y se inocule en nosotros hasta que, llegado el momento, nos apoderamos de la destreza y la competencia necesarias para convertirla en escritura.

Uno de los temas principales de *Del otro lado* es esa sorda tristeza, ya irreparable, que queda dentro del sujeto, al cabo del tiempo, cuando el sujeto no ha hecho lo que debía hacer con su vida, no ha hecho lo que la vida le indicaba o le sugería, o no ha tomado por el camino de una felicidad arriesgada —porque para buscar la felicidad hay que tener valentía— debido a la cobardía moral, la confusión, la tozudez o los prejuicios. Es cierto, nos dicen estos cuentos, que los imposibles existen, pero también es cierto que algunos imposibles prosperan y florecen fatídicamente *a posteriori*, en el castigo que nos sobreviene cuando abandonamos ciertas oportunidades que no regresan jamás. Uno no puede renunciar, sin riesgo para la vida, a ciertas dádivas imprevistas.

«Wagner y los cabrones» apunta hacia la fuerza ritual del arte frente a la inminencia de la muerte, en especial cuando el arte dibuja una línea de sucesos paralela a la línea de la vida, o paralela a algo crucial que de pronto es o se convierte en el sentido de la vida. «El viento y el polvo» nos dice, entre otras cosas, que la abdicación ante el sentimiento del dolor es una salida demasiado fácil (y a la larga costosa) frente al dolor mismo, que por lo general, en el interior del sujeto, expresa la intensidad de eso que llamamos vivir. Si se evita el dolor, o uno se retira de él, algo se pierde. Por su parte, «Un perro y Mozart» al parecer indica que el amor puede ocultarse mucho tiempo, pero cuando el padecimiento es extremo, surgen circunstancias que lo favorecen (especialmente para ser enunciado) y lo transforman en algo contrario a la muerte, o al deseo de morir, o la tentación de morir.

Si la literatura es la densidad y la movilidad trémula de aquello que únicamente podemos expresar por medio de un poema o un cuento o una novela, entonces vale la pena entrar en este libro, una colección de narraciones que esclarecen algo casi impalpable, algo que tal vez podríamos explicar o comunicar echando mano de la filosofía, la clínica y el mundo de nuestras emociones. Pero el hecho cierto es que estos cuentos son literarios (la literatura cubana, como toda literatura que se respete, está llena de cuentos que no son literarios) porque solo articulándonos con sus palabras, sus personajes y sus hechos sabremos entender y comprender qué ocurre en ellos que no podía ni podría, solventemente, ser explicado, o dicho, o comunicado de otra manera. *¿Qué quiso decir usted con su novela Malone muere?*, le preguntaron una vez a Samuel Beckett. *Exactamente lo que he dicho*, contestó.

Si he acudido al principio de todo, a sus bases que es donde hallaremos, sin duda, nuestra condición de escritores (o donde la perderemos si nos dejamos enredar en ciertos peligros), es porque nunca resulta del todo ocioso visitar una y otra vez los fundamentos de la escritura literaria. Son esos fundamentos los que permiten explorar, en una fase muy tensa de la emoción —un *pathos* de doble valor o con una doble pugnacidad—, lo que le sucede al abuelo de Beny, expolicía batistiano que cierta vez asesinó a un hombre moribundo en una cárcel y que ahora yace, moribundo él también, entre la náusea y el dolor, víctima del cáncer. En el trasfondo, un joven, el nieto, y una chica que ha sido su novia y que ahora acepta volver a él, acto que sí pueden ejecutar desde la voluntad porque solo la muerte es irremediable. Lo demás pertenece, para bien o para mal, al reino de la esperanza.

Este libro se entiende muy bien con textos episódicos como «Hit and run», que declara la afligida persistencia del amor en medio de una despedida crucial, o como «Las amantes», que también indaga en esa persistencia, pero desde el ángulo del deseo —cuando el deseo es la otra cara del rechazo—, o como «El cielo gris de Asimov», que ensambla lo patético con lo risible y nos recuerda que la disolución de la mente es la disolución del cuerpo.

De pronto me ha parecido, aunque quizás se trate de un espejismo, que Rafael de Águila tiene dos maneras de contar. Una, ostensible en los relatos de más empaque conceptual, donde alcanza a inquirir con audacia dentro de la emoción, de acuerdo con lo que sucede, por ejemplo, en «Wagner y los cabrones». La otra está como bordada por la locuacidad de los personajes y el narrador, y se expresa en una escritura dialogante y que se entrega a cierto automatismo que no deja de subrayar, sin embargo, la prestancia extraña de ciertos contactos humanos, como ocurre en «Escarabajos en un terrario», un relato que termina justo cuando cierta fiesta de cumpleaños empieza a metamorfosearse en algo más.

Todos estos personajes quedan seducidos por la visión o la entrevisión de una libertad personal que tienen a su alcance y que les resulta problemática. Sin embargo, ¿cuándo no es la libertad un asunto problemático? Y si ellos la entienden así, en situaciones decisivas, ¿cuándo no es ella, además, una cuestión de las palabras y su posibilidad de discernimiento y captura del mundo interior, el propio y el ajeno? Así pasa, de cierta manera, en un relato expansivo a despecho de su claustrofobia factual, «Generales y doctores», donde hay un elevador que se traba y donde el pensamiento vuela.

Me gustaría añadir que Rafael de Águila cultiva con sobriedad el ingenio de sus personajes, vale decir, su propio ingenio. Porque para escribir historias que deben mucho a un estado narrativo, ficcional, de la enumeración caótica (que es un recurso minimalista, más próximo al poema que a la épica de los hechos), hay que tener ingenio.

«*Carpe diem*» es un cuento que podría articularse muy bien con «Un perro y Mozart». Los dos tolerarían una acreditada calificación: son cuentos de amor. A pesar de la fealdad del mundo, de la estrechez del paisaje humano, del padecimiento social, de la esclerosis de las utopías, de las penurias morales, la belleza y el amor y la densidad del sentimiento están al alcance de la mano, y si una chica sugestiva te invita, ahora que ya no eres tan joven, a acariciar su sexo e irte con ella a la playa a esperar la salida del sol, a cambio de que la enseñes a escribir, lo mejor, si estás cuerdo, es que te vayas con ella sin pensarlo mucho, aunque de pronto aparezcan los guardafronteras y te digan que no puedes estar ahí, echado en la arena, pensando en tu destino.

El libro de Rafael de Águila termina con un *allegro vivace* —lo que él denomina coda, titulada «Inicio de viaje»—. No sé si fue Jorge Luis Borges quien dijo que todo hombre tenía la responsabilidad de ser feliz, o de construir algo parecido a su felicidad. Los personajes de este último cuento se entregan precisamente a eso, construyen la ficción de un viaje por la Isla, una ficción más o menos verosímil, más o menos hacedera, y la imaginan mientras tienen un sexo cálido y encrespado por medio del cual aplazan, sin embargo, el viaje. Y, como en casi todas las demás historias que Rafael de Águila ha incluido en *Del otro lado*, una quimera interior, un deseo imaginable en la vigilia de una búsqueda, o una tendencia instintiva hacia la elaboración de cosas que restauren la noción de felicidad o el sentido del *acto de vivir*, se constituyen en la marca de sus personajes, el eje que los atraviesa y sostiene en ese libro placentero y estimulante.

La utopía del sabio

(desde la «luna llena» del yo)

Cuando levanta el vuelo desde el asentamiento de las grandes metáforas, el ejercicio de la novela le reserva al escritor (no a cualquier escritor, sino al escritor *desconcertado por lo agónico*) la posibilidad de ajustar la lógica de las acciones a la maleabilidad y estratificación de un mundo que, por lo general, se encuentra suspendido por encima de la realidad cuantificable. La metáfora es como un sueño impreciso que va adquiriendo forma en su alusividad. Al irse llenando de esa carne activa que solemos palpar en una novela, la metáfora se transforma en ritual.

En la narrativa cubana de hoy (menos mal que por momentos nuestra actual pobreza no es tan absoluta) aparecen ciertos libros que se apartan de la norma —un realismo que desea aprender a ser flexible y que ambiciona sumergirse en la experiencia lingüística lateral— al proponerles a los lectores y los críticos un sistema de emplazamientos donde el relato ya no alude a la convención moderna de lo real. Tal es el caso de *El fundidor de espadas*, la primera novela del poeta Pedro Llanes: un ofrecimiento linguoestilístico de lo más raro y violento que se haya escrito en Cuba.

Ya sabemos que Llanes es un escritor absorto (mas no perdido) en el laberinto de la cultura. En él se pueden intuir, por ejemplo, lecturas heterodoxas, si es que esa noción mantiene alguna vigencia hoy; lecturas que reconstruyen conocimientos perdidos, ignorados, o que los inventan cuando ponen al descubierto, para asombro de la historia y la razón, determinados caminos que arruinan el saber aceptado, o la estructura habitual de varias disciplinas, desde la geología y la física cuántica, hasta la arqueología y la lingüística. Pedro Llanes ha sido testigo de la atomización de esas disciplinas, un proceso que se torna impalpable en el registro de sus referentes y que acaba por situarse en el plano de los discursos imaginarios. Lo imaginario —y ya podemos comprender cuán importante es esa noción para Llanes— no es lo que no existe, sino lo que termina por existir después de ciertas presiones ejercidas por la presunción en el territorio de lo posible y sobre la base del magma de esas inquisiciones que son capaces de configurar el lado oscurecido del

conocimiento (de la física cuántica, la arqueología, la lingüística o la geología, como ya dije, entre otros reinos).

Pedro Llanes es uno de los pocos escritores cubanos que manipula el lenguaje como quien tiene pruebas de su rendimiento paradójico (del más alto al más insignificante y viceversa); diríamos que agoniza, o tiembla de gozo, ante una verdad improbada e improbable: el lenguaje lo es todo y es nada, es origen y final de toda la experiencia. Hay fuertes razones para creer en esa específica singularidad de Llanes. Razones que se encuentran allí, en su impávida novela.

El fundidor de espadas nos cuenta la historia del último viaje *verosímil* del profesor Helmut Rostbach, y el segmento crucial de ese viaje lo ocupa la totalidad del relato, cuyo inicio está marcado por la llegada del personaje al extraño Hotel Sartorio, en la no menos extraña y tropical Ciudad de Todos los Santos, donde hay un Palacio Stefanía, una Plaza de los Alcázares, una Torre Escarlata y otros edificios insólitos. La primera experiencia del profesor, mientras viaja en taxi hacia el hotel, es la de presenciar la persecución y suicidio de un extremista escandaloso. Después de su hospedaje, la vida allí se torna monótona. Pero ella posee el toque de unas negligentes extrañezas que van causando, en el personaje, cierta desazón. El profesor Helmut Rostbach hilvana la rutina de su vida en el Hotel Sartorio porque es un hombre que cultiva el detalle y la conjetura en torno a los otros; observa con intensidad el engranaje social del servicio, escudriña los dobleces de quienes discurren a su alrededor y se entrega, además, a la aventura de la figuración amorosa, como si él no fuera él, sino un desprendimiento de sí, una prolongación de sí mismo en una suerte de viaje astral por el territorio de la simpatía y las novedades sentimentales.

El libro de Llanes tiene la positiva e interiorista morosidad de ciertas piezas de otras literaturas, europeas por más señas, y no precisamente aquellas que mejor podría conocer (aunque esa palabra, *conocer*, resulte un exceso) el lector cubano. Sin embargo, el efecto que causa en nosotros el tejido verbal de la novela no se constituye en ese tipo de pasmo o sugestión que suele ser congruente con el levantamiento de un mundo distinto, separado de la sensibilidad actual, o de nuestras expectativas con respecto a un texto novelesco al que, aun así, le concedemos un crédito como *texto incómodo*.

Pero la aventura del profesor Helmut Rostbach no termina allí. Un día, después de una equivocación, se pierde en los sótanos del hotel; su sentido de la orientación es vago, no reconoce bien la compleja eficiencia de los elevadores y se enreda en la imprecisión. Es entonces cuando el profesor empieza a someterse a la prueba del laberinto y, de sospecha en sospecha, se adentra de lleno en una red de túneles que lo confinan a una indeterminación espacial perniciosa. El profesor, enajenado de su propio yo físico, queda atrapado en un sólido régimen de ilusiones y se transforma (o cree que se transforma) en una partícula.

Lo que sucede a partir de aquí pertenece al ámbito de lo fantástico, o acaso a la demarcación de las peripecias simbólicas. El profesor Helmut Rostbach, arqueólogo de gran experiencia, desciende al encuentro de un mundo subatómico en el que el conocimiento, galvanizado por la eficacia de ciertas palabras con las cuales se expresa, adquiere una materialidad aberrante, precaria, pero al mismo tiempo tan diáfana como consistente. Su yo parece que se aleja hasta la disolución, pero logra dividirse y sobrevivir. Por un lado tenemos su nueva identidad, ese ser que ahora le pertenece y en el cual se integra: el Fundidor de Espadas. Por otro lado, el intrépido viajero guarda el recuerdo laborioso de su identidad humana, en especial cuando logra remitirse no a sus trabajos, ni a la ciencia, ni a sus descubrimientos, sino a Constance, su esposa, la mujer que lo aguarda.

En un texto sobre el sistema mitológico de H. P. Lovecraft y el temperamento de sus creaciones, el maravilloso Colin Wilson ha sugerido que *la personalidad total se podría concebir como un círculo, como la luna llena. Pero una persona que desarrollara su personalidad total sería casi un dios. Muchos de nosotros quedamos bastante más restringidos. Somos supercautos y estamos supertensos. Incluso la personalidad más vital y abierta no es probablemente mayor que una simple cuarta parte de la luna.* Wilson, autor de la novela *Los parásitos de la mente*, indica que las entidades vivas capaces de poblar otras dimensiones, sienten una especial predilección por el examen de determinadas zonas vacías que existen entre nuestras más sólidas percepciones de lo real, entendidas como intensas cargas de energía electroquímica. En su estudio sobre las motivaciones de Lovecraft y su carácter onírico o ritualístico, Wilson deja abierta la posibilidad de que el mundo infinitesimal sea ese reducto donde se abren los portales que dan paso a dichas

entidades y que, al mismo tiempo, *fluidifican* la conciencia hasta hacerla llegar a esos predios.

¿Es posible que el profesor Rostbach haya hecho, en la novela de Llanes, un viaje parecido? Sí, es posible. Pero también es posible, debido a la naturaleza simbólica y cultural de esa zona donde la aventura del profesor se hace agonía e irresolución, que Llanes haya querido dibujar el espectro completo de su yo, la personalidad total de que habla Colin Wilson. La conciencia del profesor llega a su masa crítica (o se masifica, simplemente) y una realidad desconocida se abre a sus pies y se lo traga entero. Allí, en el paisaje que lo acoge (un paisaje que es también emanación de su hiperconciencia), Helmut Rostbach es y no es el mismo de antes. Saturada de paradojas cuánticas su actual condición, el personaje se metamorfosea en el Fundidor de Espadas y lleva un diario de sus singulares vivencias. Tanto él como algunas otras entidades se desenvuelven bajo nominaciones de sesgo simbólico. El nuevo espacio trae una *doxa* nueva. Y, sin embargo, esa *doxa* no deja de ser fonocéntrica, no abandona las palabras. Necesita de ellas porque Llanes ha colocado al profesor en el territorio de su propia cultura, la cultura del Hombre Despierto que se ha alejado de la vida real. Lo hace desaparecer en esa misteriosa extraterritorialidad del conocimiento porque, sin saberlo a derechas, Helmut Rostbach ha roto de manera violenta un equilibrio de fuerzas (en él como sujeto, como particularidad) entre la naturaleza y el pensamiento.

¿Es la proposición artística de Pedro Llanes una excentricidad, o estamos ante una novela que se sostiene en el poderío de su apelación a la fábula, por muy descentrada que esté en apariencia? Las dos cosas. (Y sin que esa posición redunde en favor de la comodidad salomónica.) Llanes objetiviza el espacio de la cultura y lo sitúa en un punto invisible. Su acontecer reverencia lo trágico desde la región del trastorno. Y ese trastorno es, ni más ni menos, una explicación acerca del origen y el fin de lo real. La identidad acrónica del sujeto cultural, una utopía entre tantas, es también un modo de enunciar el espacio adonde el profesor va a parar. Se trata de un espacio fantástico, contaminado por la filosofía y la querrela gnoseológica. Por ejemplo, una rata sabia dialoga con el Fundidor de Espadas. La rata cita a Camus. Los pensadores Habermas y Lyotard son meros legajos que esperan ser

devueltos a una coherencia general del universo. ¿O es que no hay coherencia, sino tan solo el vaivén de la entropía de las ideas y las cosas?

La heteróclita novela de Pedro Llanes, en Cuba solo superada en extrañeza por *Pailock* (1991), de Ezequiel Vieta, viaja de su integración a su fragmentación para volver luego a su integración, y es ese viaje el que le otorga firmeza a un drama tanto más volátil (en sus grafías) cuanto más se atiene al sentido del relato. Casi en la última página, el profesor Helmut Rostbach logra comunicarse con Constance y le explica que se encuentra atrapado. Las Grandes Máquinas del Espacio y el Tiempo acceden a corporizarlo pasajeramente, le dan una especie de permiso, y entonces se produce su último diálogo con Constance. Y le dice a ella: *Ahora comienzo otra vida en espíritu*. Han transcurrido tres años, un tiempo muy largo para su esposa, pero imperceptible para él. Y como Wakefield —el protagonista del cuento homónimo de Nathaniel Hawthorne—, pero bajo otras motivaciones, el profesor Helmut Rostbach se convierte en el Gran Paria del universo: lejos de la Vida a causa de la encantadora prisión de la Cultura, y lejos de la Cultura a causa de la trivialidad (hartamente entrañable, sin duda) de la Vida.

La llegada de los trombocitos

El 28 de agosto de 2003, en el Radio City Music Hall de Nueva York, durante la apertura de los MTV Video Music Awards, se produjo un hecho tan baladí como importante: Madonna besó, con algo más que los labios, la boca de Britney Spears frente a Justin Timberlake, el novio de esta última. Algunas personas dicen que el efecto de ese beso, reconstruido como una *freakish fancy*, trazó una línea divisoria en la superficie de *algo*, es decir, la superficie de una *materia* que no acaba de definirse. Otras personas aclaran que lo sucedido allí forma parte de las leyendas urbanas, y que, como muchas de esas leyendas, el beso de Madonna se repite todos los días, a toda hora, en la ficciones de cualquier transeúnte, como un hecho que pendula entre el deseo y la experiencia, o como un *sudden whim*. Y hay quienes, sobresaltados por el entusiasmo y contaminados por la exageración, piensan que ese 28 de agosto de 2003 marca (o debería marcar), con frivolidad o sin ella, la verdadera fecha de arrancada del siglo XXI.

El color de la sangre diluida, de Jorge Enrique Lage, hereda de un modo indirecto, despreocupado y hasta con displicencia antilírica algunos cambios que marcaron la narrativa cubana de los años noventa en Cuba. Sin embargo, esa manera de heredar no emulsiona ninguna tradición concreta, sino que crea su propia expectativa y convoca su propio margen de referencias. En suma, lo que deseo indicar es que, si bien la narrativa de los noventa era el fin del siglo XX literario en Cuba, o el inicio del XXI, de cierto modo *El color de la sangre diluida* representa, con otros libros (muy pocos, en verdad), el espesamiento y la hipervisibilidad de ese final o ese principio, pero observadas ambas posibilidades desde la perspectiva que inevitablemente pone a este libro (a su poética) en relación con MTV, Madonna, Britney Spears, y, para seguir con la lista, los videoclips, los fetiches pop, los *zombies*, las armas bellas (los sables japoneses, por ejemplo), los vampiros, las películas de Paris Hilton, las entidades biológicas extraterrestres, las pantallas planas, las cámaras de vigilancia, las biomasas dudosas, los objetos metálicos poseedores de artísticidad, las tomografías de órganos, los tigres (una tigresa llamada Demi Moore, por ejemplo), los fantasmas de escritores, los dinosaurios (un estegosaurio bebé llamado Daína Chaviano, otro ejemplo), los chorros de pintura iridiscente, el *anime*, la sangre (cuajada, o

líquida, o caliente, o congelada, o aromatizada con químicas raras), las artes marciales, y una mirada donde el sexo y la desnudez del cuerpo quieren apartarse de su realidad somática no para desentenderse de ella, sino para re—ordenarla, para aislarla de su caos presumible, o para independizarla dentro y fuera del lenguaje.

Con la ambición de caracterizar, en una medida razonable, lo que este libro es, yo empezaría por decir que se trata de un conjunto muy coherente de ficciones-espectáculos. La coherencia que aquí se manifiesta es la de una escritura más o menos escéptica, más o menos apolínea, y que, con alguna dosis de paranoia, ordena el mundo y lo atomiza y lo obliga a las simetrías en una especie de progresión geométrica. Esa coherencia es la del orden que permite contabilizar, orden que, a su vez, produce metaliteratura. ¿Por qué? Bueno, supongo que la razón se encuentre en un hecho que me parece singular: estos relatos evitan la literariedad moderna, basada en la regencia de la metáfora, y al conducirse así crean un efecto de suspensión. Como si lo que leemos no fuera aun (en cierto estado antecesor) el texto real, una fase extrañamente autónoma que, sin embargo, no se resiste a la *argumentación* de las ficciones y que *remeda* muy bien las funciones de un relato clásico. Y ese efecto causado en nosotros se debe a otro hecho: sin poder evitarlo leemos *modernamente*, es decir, nuestra percepción de los textos literarios podría estar (y de hecho está) intervenida por un automatismo de índole moderna, un grupo de hábitos que, ahora mismo, van detrás (a la zaga: rezagados) de un proceso de textualización como el que Lage emprende en su libro.

El color de la sangre diluida exhibe (con discreción, pero también con una dosis acertada de exhibicionismo) un conjunto de visiones domésticamente apocalípticas, condición esta que equivale a una suerte de contradestastre, de anticatástrofe, pero también de postdestastre, postcatástrofe. No me refiero al hipergastado pesimismo, al que se opondría aburridamente un hipergastado optimismo, sino más bien a un sentido común que habla desde una sinceridad parca (estos cuentos son parcos: ni barroquizan ni se extienden en el placer dionisiaco de la textualización). Una sinceridad casi cínica. Pero es mejor así, para poder ver las cenizas de Paris Hilton en lo alto de la Torre Eiffel, y escuchar el diálogo presumible de Stephen King con un escritor cubano empeñado en hacerlo aterrizar en La Habana para participar en un congreso literario.

Hay un futurismo cercano, o una futuridad aproximable (diría mejor) en *El color de la sangre diluida*, y se basa, me parece, en la adulteración del tiempo interior de los personajes, no así en la convención de ese *make-believe* de las ficciones no realistas que aluden al tiempo físico contabilizable. Si agregamos relatos por momentos se podría decir que intentan sacar la literatura del interior del texto y del lenguaje, para reinstalarla en (devolverla a) la experiencia, tendremos entonces una noción aproximada del fenómeno. ¿Cómo evadir la convención hasta reconfigurarlo literario en forma de experiencia vital? Aboliendo el lenguaje. O relatando (por medio de una ficción prototípica) cómo es esa abolición. Salir del lenguaje, simular que el lenguaje empieza a desaparecer, y entonces regresar al lenguaje... Estas son las circunstancias en las que algunas narraciones de Jorge Enrique Lage, sin pretenderlo (porque él es un reconvertidor de ficciones, no un crítico), derivan hacia lo paródico, o tienden a la parodia. En este libro hay parodias de la artísticidad pop que subrayan, de cierta manera, la indeterminación de lo real, la ilusoriedad del lenguaje en tanto *signo de poder*. Al final, o estamos en el juego, o fuera de él.

El color de la sangre diluida es una extensión novelesca y estereoscópica que deberíamos leer (o escuchar leer) mientras vemos *Kill Bill*, mientras oímos a *The Gathering*, o mientras vemos fotos de Gian Paolo Barbieri mezcladas con algunas de Tracy Nakayama, o mientras visitamos una instalación de Duane Hanson. La imaginación intervencionista más la experiencia del deseo (o el deseo de experiencia), más la golpiza que nos propina la condición residual del arte cuando pasa por nuestros sentidos.

Debo indicar que determinadas ficciones, vecinas de esa futuridad aproximable a la que he hecho alusión, nos hacen pensar en lo fantástico y la ciencia ficción. Bien. Pero habría que señalar que esto no es la consecuencia de un pacto con la convención moderna de la literatura de género, sino que brota del juego en el que el lenguaje y los personajes de ese lenguaje se obligan a *permanecer* cuando tropiezan con *lo otro*. Parece en extremo sencillo, pero no lo es tanto. Porque ellos —ese lenguaje y esos personajes— pertenecen ya a la *otredad*, y cuando se encuentran con las *alternativas desconocidas de la otredad*, o se desesperan, o fingen que se desesperan, o no hacen el menor caso y se exilian dentro de sí mismos, o producen un microdiscurso *disyuntivo*, capaz de erosionar cualquier esquema.

Si la ficción es experiencia más deseo, como se deja leer en el epígrafe de Ronald Sukenick que preside estas páginas, estamos, desde hace muchísimo tiempo, o más bien desde siempre, sumidos en la ficción. *Pure fiction days before fiction as writing*. Días de pura ficción antes de la ficción como escritura. Antes de la escritura como gesto con fijador, con toxicidad permanente. Porque volvemos al artificio, volvemos a bailar el vals celebratorio del artificio, y regresamos (sin habernos ido, claro) a la paranoia sobre el contenido de las pizzas (según ocurre en uno de estos cuentos, pero también en la realidad real, por así llamarla, donde las pizzas son como agujeros negros de la presunción culinaria).

¿Por qué un tigre hembra (y fíjense que no digo *tigresa*) debería llamarse Demi Moore? ¿Un gesto así tendrá que ver con las imágenes hiperpilosas de la desnudez de Demi Moore? ¿Cómo es eso de que, en una *boutique* de la Torre Eiffel, se subastan las cenizas de Paris Hilton? ¿Deberemos asociar aquella pilosidad con las cosas que hace, *atigradamente*, Paris Hilton en sus películas? Y cuando Gilles Deleuze aparece en un relato donde también aparecen Michel Encinosa y los agentes de Ofidia, todos moviéndose por el Barrio Chino, todos después de una vuelta de tuerca, ¿por qué deberíamos regresar al valor del principio activo de la escritura automática, a cuyo clasicismo ciertas historias de este libro le deben un par de cosas, en especial dentro del nivel de los posibles narrativos? Elementos que por sí mismos no son nada, adquieren un singular resplandor al relacionarse brutalmente con otros, casi desde el principio de determinados cuentos. Y ese resplandor fluye. Y se convierte en ficción, en densidad referencial —como ya insinué—, o en perversión del sentido. Y entonces Gilles Deleuze se suicida otra vez, en caída libre hacia las nanocallecitas del lenguaje. Ilusiones y artefactos, como el título de un cuento que Jorge Enrique Lage incluye en este libro alusivo, donde la sangre, al diluirse, se metamorfosea en una suerte de agua regia de los alquimistas, apta lo mismo para emplearse en las aguadas de hipotéticos *shungas* de hoy, que para lavar el cabello de los vampiros. Estos relatos tienden, en efecto, a la coagulación, pero por suerte no acceden definitivamente a ella. La llegada de los trombocitos no trae como consecuencia que los textos queden consolidados. Se trata de textos que se aprestan a la modulación, primero dentro de sí mismos y después con respecto a los demás.

Me gustaría terminar con una indicación que no se aparta de lo que acabo de decir. *El color de la sangre diluida* posee a ratos esa condición que los físicos anglosajones, cuando se refieren a los fractales, llaman *self-similarity*. Ciertos fragmentos del libro, con todo y ser él una colección de cuentos, alcanzan a poseer la estructura, el sabor y la textura de la totalidad. Historias y situaciones diferentes, pero dentro de un espacio común cuyas cualidades lo transforman en atmósfera, refugio y trasfondo. Nada menos que todo un mundo.

Para escapar al vértigo del tiempo

(desde la esquina del martillo alegre)

La Habana profunda es una construcción a ratos muy palpable y expresa, en sus pulsiones, las magnitudes en verdad sólidas de ese universo *contraído* que se opone a aquel donde María Zambrano vio, hace muchos años, una Cuba secreta, una Cuba afortunada (así, etimológicamente hablando) y llena de gemas ignotas. Esa Cuba fue, en cierto sentido, la de la revista *Orígenes* y la del grupo homónimo, mientras que aquella Habana, incrustada en el hoy de una ciudad tan áspera como cordial, podría establecer, aunque la distancia temporal y la atmósfera social han cambiado mucho, una congruencia razonable con el mundo de otra revista, *Ciclón*, que, al no hacer fácil la creación de un grupo, creó individualidades.

La Habana profunda es un concepto y, al mismo tiempo, una realidad comprobable; el concepto, suerte de validación que se auxilia de una puesta en escena, no ha tardado mucho en transformarse en sistema; la realidad comprobable, puestos de acuerdo quienes observamos la metastásica urbe y vivimos dentro de ella, podría resultar, al cabo, menos una invocación que un *estado* de la vida allí referenciada. En cualquier caso, siempre se produce una cisura mediática: la de la ficción y el lenguaje.

La socióloga holandesa Saskia Sassen se ha referido, en una entrevista, a las ciudadanías transnacionales en tanto grupos globalizables desde la óptica de una heterogeneidad cultural (y política y económica) más o menos periférica, y gracias a una experiencia alternativa (y también periférica, como es de suponer) con respecto al común denominador de las prácticas urbanas hoy; aunque su tesis incluye y certifica ciertas nuevas formas de poder (formas lateralizadas) en las llamadas *democracias del primer mundo*, al cabo se trata de una construcción encontrable ya en cualquier parte y susceptible de ser intervenida por el juego y las analogías auxiliares, es decir, por estructuras de índole fictiva que sobreviven como posibles lógicos (en la realidad real) debido al hecho de que aluden a conductas *separadas* de la vida social general y capaces (ellas, las conductas) de *producir* un entorno que, sin desbordar lo nacional, se metamorfosea en un orbe *otro*.

La cómoda elasticidad de esa nominación de Saskia Sassen me permite hacer referencia a determinadas vacuolas de la vida cotidiana (en Cuba, en la Habana profunda). Vacuolas que, más allá del laberinto étnico y las tradiciones culturales diferenciadas (por origen, por educación, etcétera), arman un espacio opositivo, muy inestable, unificador (o proveedor del contacto múltiple y el rizoma) y que sobrevive en virtud de necesidades comunes. Por ejemplo, la necesidad de vivienda, de trabajo (un buen trabajo), de eso que abstrusamente se suele llamar *realización social*, o la necesidad de un intercambio humano lo suficientemente satisfactorio como para que el escape del vértigo del tiempo se convierta en una operación posible.

Topar con ese término: ciudadanías transnacionales, y después imaginar una especie de *aleph* bautizado como la Esquina del Martillo Alegre, son acciones confluyentes. Es posible colocarlas en una línea de causa-efecto reversible. Hay una vecindad temporal (y acaso conceptual) en el conocimiento del término, por una parte, y, por otra parte, un acceso a la representación de esa (aun así) tópica esquina urdida por Ena Lucía Portela en su novela *Cien botellas en una pared*.

«Para escapar al vértigo del tiempo» es el título del capítulo final, el número doce; y aunque es posible decir, con idéntica corrección, lo mismo escapar *al* que escapar *del*, de pronto podemos acogernos al supuesto de que se escapa por sustracción *de* ese vértigo al alejarnos *de* él, al salirnos *de* su corriente. Pero en secreto, y casi sin que nos demos cuenta, el escape es *hacia* otro vértigo porque regresamos *al* torbellino diferente de otra existencia: aquella en la cual se filtra el espejismo de un remanso tan repentino como ignoto. «Escapar *al*» y/o «Escapar *del*».

Así le ocurre a la cuasi gordita Zeta, la voz de mayor impregnación narrativa en *Cien botellas en una pared*. Zeta cultiva su vértigo con amor y desconcierto entre tres personajes—vectores que la absorben: Linda Roth, una exitosa escritora que se ha convertido en su mejor amiga y, en alguna medida, en su consejera y preceptora; Moisés, su amante, un violento y sensual *outcast* del género humano (Moisés vive con ella en la Esquina del Martillo Alegre; posee la ira de un profeta del Antiguo Testamento), y Alix, una escuálida joven casi renuente al lenguaje (apenas habla, o no habla), asimilada al amor y al sufrimiento del mundo y que viene a ser, creo, el alma gemela de aquel rocalloso y

lirico Heathcliff, el personaje de Emily Brontë. Cuando la historia empieza, Zeta recién conoce de su embarazo. Ni muerta se lo diría al fiero Moisés, ese déspota seminífero que la acostumbra a los golpes y a los insultos. Sin embargo, *algo pequeño ha decidido vivir dentro de ella*, como dice Anna Ajmátova en las palabras que sirven de epígrafe o lema a la novela, y en ese nuevo destino cifra Zeta su esperanza de escapar al vértigo del tiempo, o al no-tiempo de una vida tan atropellada y volátil en sus hechos y sorpresas como estática ha sido, hasta ese momento, en su esencial viaje a ninguna parte.

Metida en el embrollo de su pasado y sus recuerdos, en la armadura anómala de su educación sentimental, en las apariencias cartesianas y muy prácticas de la vida de Linda Roth, en los líos de algunos vecinos de la Esquina del Martillo Alegre y en otros problemas de parecido talante, hasta entonces Zeta ha girado sobre sí misma, dándose a los demás y arropándose, a la vez, en su aspiración de escribir una novela que se titula así: *Cien botellas en una pared*.

Aquella frase (escapar al vértigo del tiempo) y los actos mismos que convoca pertenecen a un poema en prosa de Charles Baudelaire. La traducción que he consultado dice así:

EMBRIAGAOS

Hay que estar siempre borracho. Todo consiste en eso: es la única cuestión. Para no sentir la carga horrible del Tiempo, que os rompe los hombros y os inclina hacia el suelo, tenéis que embriagaros sin tregua. Pero ¿de qué? De vino, de poesía o de virtud, de lo que queráis. Pero embriagaos. Y si alguna vez, en las gradas de un palacio, sobre la hierba verde de un foso, en la tristona soledad de vuestro cuarto, os despertáis, disminuida ya o disipada la embriaguez, preguntad al viento, a la ola, a la estrella, al ave, al reloj, a todo lo que huye, a todo lo que gime, a todo lo que rueda, a todo lo que canta, a todo lo que habla, preguntadle la hora que es; y el viento, la ola, la estrella, el ave, el reloj, os contestarán: «¡Es hora de emborracharse! Para no ser esclavos y mártires del Tiempo, embriagaos, embriagaos sin cesar. De vino, de poesía o de virtud; de lo que queráis».

Zeta busca, de forma inconsciente, un tipo de embriaguez (¿beberse el infinito del ron, aturdirse con la perdidiza Dama Literatura, emplearse a fondo en la dignidad personal y de otros?) que la descoloque y la extraiga del fácil torbellino —tan atractivo por su colorido pantagruélico y tan vital por la naturaleza de sus peripecias— en que siempre ha vivido; en el ahora del texto, con una novela en las manos, o en la cabeza, y un hijo por venir, siente que su vida cambiará. El exiguo espacio donde vive con Moisés (uno de los personajes más rotundos de Ena Lucía Portela, además de Linda Roth y esta memorable Zeta) posee sus incongruencias. Goza, por ejemplo, de una amplia y muy baja ventana. A Moisés le molestan la claridad, el sol, la luz, y mantiene la ventana cerrada y a cubierto detrás de una gruesa cortina. Alix, suerte de animal desprotegido, de instintos fáciles, sin origen ni destino y llena de deseo por Linda (la Roth y ella formaban pareja; cuando el lazo se rompe al fin, la Roth, judía impávida, despide a Alix luego de un singular combate, y la joven-ruente-a-las-palabras viene a recalar en el agujero donde vive Zeta), duerme junto a la gordita sin molestarla. Moisés se acostumbra a pernoctar en el interior de una bañera. Más bien le da igual. Pero un día él se levantará soñoliento, caminará en medio de las tinieblas del alcohol y de la casa (situada en altos), y chocará contra la cortina. La ventana estará tapada, pero por completo abierta. Y Moisés se precipitará.

El suceso, accidental o no, llega a poseer el encanto de las encrucijadas, la energía de los agentes catalizadores y la extraña luminosidad de una salida al final del túnel; preparada por Alix (es evidente que entonces ella no es tan solo, de máscara en máscara, un ser basto y oscuro, sino también de una criatura que cultiva o se *enreda* en la perspicacia del silencio), la muerte de Moisés es el último gran hecho de la novela. Zeta está allí, en la página final, y aguarda por la próxima estación de su destino.

Feminista (en el buen sentido, vamos) o no, filosófica o no (por lo que deja suponer acerca del único compromiso posible del sujeto: con la autoelaboración del yo y con la vida más inmediata), e irónica (eso sí) desde una corrosividad que no le concede prácticamente nada a las irritantes tonterías de la fe (cualquier fe), *Cien botellas en una pared* mueve a interrogaciones sobre el sentido profundo de eso que llamamos *mero existir*. Y va más allá. El texto, por ejemplo, es un ejercicio novelesco de primera magnitud porque demuestra poseer un sabio control de las entradas y salidas a escena, porque hurga con distinguida

perentoriedad (una inmersión ardua) dentro de lo singular de esas vidas *separadas* que pueblan y animan el relato, y porque ata y desata, con el rigor de los cronogramas bien estudiados, los hilos de las tramas. Los puentes que las unen son como esas estructuras móviles que deben accionarse en un momento y no en otro. Y todo, absolutamente todo, adquiere un tono que rebasa la testificación en tanto simple *calibramiento* y *tanteo de superficies*. La escritura sobrevive en una norma cubana del español afincada en el *slide show* de la sinonimia y las frases lexicales, así como en un pulimento que garantiza la expulsión radical de lo accesorio. Ena Lucía Portela no cree para nada en las boberías ñoñas del estilo.

Cien botellas en una pared es un relato (lo que se cuenta, o sea: lo que les pasa a Zeta y a otros personajes) poseedor de una poco común libido del detalle, un tropismo casi paranoico que desea poner en práctica una enunciación (lo que un escritor anhela decir desde el *modus operandi* de los hechos materiales e ideales en los que sus personajes incurren) llena de claridad y ajena al carácter irresoluto de ese pacto entre la historia y el discurso, un carácter que parece una moda de los textos actuales, especialmente cuando dicha moda se esconde detrás de programas o metas —qué horror— y renuncia a ser una emanación natural de las palabras. Ena Lucía Portela narra con sencillez. Quiere decir exactamente lo que dice aun cuando el relato avance o se mueva en medio de un grupo de pendulaciones simultáneas, ya que nos encontramos en un punto crucial (Zeta parándose en mitad de su vida) y se nos remite al pretérito de los conflictos, o regresamos a ese mismo punto, o la acción se extiende lateralmente, o se entrega a las metalepsis y teje así, por consiguiente, una red *clásica* en la lógica de las acciones.

A propósito de esa red deberíamos subrayar el hecho de que, con el centro ubicado en la Esquina del Martillo Alegre y su irregular circunferencia pautada por el resto de los personajes, la composición de la trama se desenvuelve con una ligereza capaz de garantizar no solo la definida y sosegada orientación de los acontecimientos, sino también un diálogo aplazador y minucioso (que se enhebra dentro de cierta reflexión multicultural salpicada por el humor) con algunos tics de la vida cubana de nuestros días. He escuchado decir que por esos motivos, o por razones que, al parecer, se acercan bastante a ellos, con este libro (escoltado por dos premios importantes) Ena Lucía Portela se ha rendido poco más o menos

ante un mercado editorial que abriga y le da pábulo al *bestseller* en español. ¿Acaso no ocurre, sin embargo, que, independientemente de la marrullería de los negociantes y el calculismo financiero de los editores, el *bestseller* suele nutrirse de una tradición estructural afincada en la legibilidad inmediata de sus signos y el rendimiento dramático de la ilusión de lo real, tópicos estos que han venido cociéndose, en el horno de la ficción, desde los mismos orígenes históricos de la novela como género y que se niegan a espectralizar, en nombre de esa tradición y sus ilustres creadores, los impactos de una fábula en sus lectores?

Ena Lucía Portela enseña hoy las rasgadas de lo carnal y los rechinamientos del alma por encima, incluso, de una discreción teñida por dos sustancias prestas a densificar cualquier emulsión del estilo: el carácter instintivo de buena parte de los personajes, sumidos en una dramática y rara libertad, y el raciocinio de una sintaxis que ansía expresar con franqueza casi helada, y con transparencia perversa, lo pasmoso de existir. Ni más ni menos que un admirable designio de escritura en el territorio de ese *realismo* que, iluminado o ensombrecido por el dilema estético de la representación y su prestigiosa genealogía, resulta cada vez más equívoco y pendenciero.

Darle vueltas a *La noria*

Voy a introducir algo de sarcasmo: tengo la esperanza, cuando a Ahmel Echevarría le corresponda recibir el Premio Nacional de Literatura, de que él publique, en esas ediciones de festividad y ceremonia, la versión final de *La noria*, esta novela de novelas, al incorporar en ella una nota de testificación correspondiente al debate final sobre el libro —el debate sobre su calidad, su pertinencia, su carácter sedicioso, su equívoca importancia documental, o su peculiar calibre literario antes de obtener el premio Italo Calvino 2012—. Le propongo esta idea a Ahmel por dos razones: estuve en el jurado que le concedió el premio a su *máquina narrativa*, como a él le gusta denominarla, y fui testigo de ese extraño ritual conclusivo, un día de junio de 2012, cuando su libro fue acusado de malévolo y ofensivo, por decir poco. Se trata de una modesta proposición que Ahmel, hombre sensato pero voluptuoso, tomará o no en cuenta. Claro, ya para entonces, como Ahmel es bastante más joven que yo, si me da por escribir unas memorias lo más seguro es que ese episodio figure allí detalladamente.

Señalo estas cosas con toda intención: el regreso a la historia, barajando identidades, entreverando nombres y difuminando estilos, no es solo un ejercicio voluptuoso —un ejercicio casi de mirón, de gozador divertido y preciso—, sino también algo donde, sin mucho esfuerzo, puedo ver un poco de mortificación y un poco de pudor. De cualquier manera, al ser *La noria* una novela cuyo título nos advierte sobre el acto de insistir y persistir y hasta de resistir, no está de más indicar de entrada dos cosas: primero, que los hechos que alimentan su trama corren una y otra vez el peligro de diluirse en la historia cultural cubana (y, sobre todo, en sus tipologías) entre fines de los años sesenta e inicios de los ochenta. Y segundo: que saber eso, y saberlo de modo *consciente*, en el umbral de una escritura, transforma a Ahmel Echevarría en un escritor valeroso.

Lo que ocurre con las tipologías centradas en el intelectual cubano *de esa época* es que acaban por elaborar una ficción llena de zonas no relatadas, de espacios que la memoria podría rellenar, pero de forma ambivalente y lateral. Estamos en el territorio de la anécdota privada, del dato histórico, de la ficción, de la intimidad más o menos íntima, del

comentario, y de las cartas, los informes, los diarios, las confidencias y hasta los documentos audiovisuales (lo ya vistos y los que seguramente se hallan bien guardados, en caso de que existan).

Varias veces, leyendo *La noria*, me he preguntado cuán legítimo resultaría preguntar por la Historia desde el territorio de la imaginación —así, como quien le da libre curso a un experimento en apariencia inocente—; cuán legítimo y eficaz resultaría hacerlo, si es que la Historia nos compromete o nos duele o nos embarga (y nos absorbe y nos abruma) en una medida tan grande como para dirimir públicamente nuestras compulsiones y nuestros sentimientos. La verdad es que no lo sé. Y supongo que la indecisión o la vacilación de cualquier respuesta tienen que ver no con la *probabilidad* (o *improbabilidad*) de los hechos, sino con la verdad o el grado de verdad (la verdad del arte, quiero decir) que ellos admiten cuando los examinamos, o cuando sus protagonistas los examinan.

Supongo que todo esto tiene que ver con la eficacia de una *máquina narrativa* de índole novelesca. Por otro lado, un hecho (si existe) es verdadero como fenómeno de la historia, pero no siempre contiene la verdad de sí mismo, excepto la verdad de la constancia, que es siempre primaria y a veces cae en el ámbito forense. ¿Cómo contarlos? Esa es la pregunta. *Cómo contar eso*. Cómo escribir el relato o armar el artilugio capaz de producir la escritura e impulsarla. Y con esto ya voy indicando, de paso, que *La noria* puede ser leída como preludio, como vestíbulo —en forma de documento ficcional— de la novela que los lectores armarán en sus mentes.

Porque quien lea este libro se dará cuenta de dos cosas. En primer lugar, de cuán ambigua —y cruel e indignante y triste— es la suerte final de ese personaje llamado El Maestro. Y, en segundo lugar, de que el pasado no está tan lejos, ni tan muerto, ni tan superado. El pasado está ahí mismo.

La noria es un texto muy atendible porque se constituye, a mi modo de ver, en un acierto de construcción literaria. No solo viene a ser un libro de restitución de texturas ambientales (en este caso, de inmersión en los sabores y las atmósferas psicológicas de una época), sino que además subraya un asunto importantísimo: el problema de la personalidad del escritor y su identidad (literaria, vital) en función de eso que se llama trascendencia, frente a la

caducidad, frente a sus coetáneos, y frente a sí mismo como sujeto. En *La noria* el centro de ese problema lo ocupan ese escritor llamado El Maestro, y David, su misterioso amante-celador-aprendiz.

El asunto de la escritura como forma de vivir, como forma de testificar indirectamente la vida, y como forma de configurar la identidad personal en un mundo convulsionado, es un tópico fundamental aquí. Creo que este libro, además de constituirse en un juego literario de significativa audacia, como ya he dicho, es una novela detrás de la cual hay un proyecto experimental muy cuidadoso sobre las irresoluciones y certezas de lo que es ser un escritor, pero no solo en los años sesenta y setenta, sino también hoy, en nuestros días. Como novela que es, no anhela presentar un análisis de una época. Podría ser una novela histórica de un modo muy extraño, pero lo que llama la atención, además, es que su inmersión en el pasado vale para el cuestionamiento de las relaciones del escritor con su medio más inmediato. Y así la pregunta queda otra vez formulada.

Cuando uno lee *La noria* comprende que hay un enfoque doble en la escritura: como perpetuación y como fugacidad. Perpetuación de un mundo del cual queda mucho que entender, perpetuación del yo, y fugacidad del pasado en la fugacidad de la persona. Y en torno a esto hay una tensión que me parece muy llamativa porque es la tensión visible en el estilo, que es discreto y se halla en estado de alerta. Ahmel Echevarría quiso y necesitó apoderarse de una voz, y, una vez construida, desarrolló varias imposturas muy singulares, para explorar creativamente una época crucial y contar una historia muy concreta, una historia en estado de ignición, una historia sobre el miedo, la mezquindad humana y la devaluación de la vida en favor de los fantasmas que pueblan las utopías de la política. Para ello se vale no solo de un estilo de sugerente sinuosidad, sino además de la voz de un escritor-personaje como Julio Cortázar, cuyas cartas aportan la ilusión de veracidad —han sido celosa y esmeradamente construidas por Ahmel— y se transforman en un *make-believe* muy bien tejido.

Este es un libro lleno de pasión y que posee un diseño donde lo esencial es la reserva de tonos que buscan una verdad, válida tanto para el arte como para la vida. La verdad, casi inapresable, está en esos matices que viajan del sentimiento al afecto, del recuerdo del pasado al presente de la trama, del sexo a los vacíos de la ausencia. Otro de los aciertos

enfaticables en esta novela, es su carencia de engrimiento o presunción con respecto a una época transcurrida. Simplemente realiza su inquisición en ella desde los cauces de la ficción y la imaginación realista. Quien escribió *La noria* se planteó dos cosas: una trama compleja, escriturable en el ámbito del sujeto, en una época distinta y distante de la nuestra —aunque también próxima, como he insinuado—, y la necesidad de apresar un tono, un conjunto de esencias, pero sin intervenir en el carácter discontinuo de lo real. Es más: esta novela es discontinua como la percepción del pasado, como el conocimiento ficcional de un pasado que deviene novelesco.

Yo diría que aquí la mayor parte del esfuerzo creativo se pone en función de diseñar estos personajes con firmeza y con la suficiente ambigüedad. *La noria* maneja con cuidado —con reserva, con cierta ambivalencia— un dilema estético y un dilema sentimental que tienen que ver con la perdurabilidad del yo, la perdurabilidad del amor, la importancia del recuento y la búsqueda de un sentido.

José Martí dijo que tenía dos patrias: Cuba y la Noche. El protagonista de *La noria*, El Maestro, piensa en Martí y declara que, de tener alguna, él también tendría dos: el lenguaje y el cuerpo. Que ese personaje explique y esboce su existencia de ese modo, con intrepidez incondicional y con melancolía entrañable, transforma a ese asunto en algo vasto y complicado.

Esta es la paulatina y sorprendente apropiación de una voz cálida, elevada, sincera, llena de convicciones. Una voz de voces. Y quiero terminar diciendo que yo, jurado de aquella edición del Premio Italo Calvino, podría votar otra vez por *La noria*, como estoy haciéndolo también ahora mismo, cuando ya Ahmel Echevarría recibe un unánime Premio de la Crítica que, por fortuna, agrega un toque de dignidad y justicia al entorno literario cubano de estos días.

***Absolut röntgen* o el mundo absorto**

Hay determinadas prácticas de escritura que, en el contexto actual de la narrativa cubana, ni son habituales ni están en el horizonte de las posibilidades y las esperanzas. Nuestra narrativa (y emplear esa frase y ese tono, *nuestra narrativa*, ya resulta muy provinciano, pero lo hago tan solo para subrayar las herencias de un mal mayor, los legados de un conjunto de espejismos estériles) se constituye a partir de una serie de obras —publicadas, en proceso de publicación, pensadas, incoativas o inéditas— donde lo verdaderamente problemático, en términos de *poiesis*, es el vínculo anómalo entre la imaginación realista y la imaginación no realista, o que, en principio, florece y se impone fuera del realismo clásico. Cuando aludo a la disparidad entre esas dos formas de imaginación dentro del realismo, estoy dejando fuera el esquema del realismo estrecho que a veces prospera por ahí.

Me gustaría subrayar, de entrada, que *Absolut Röntgen* es muy inusual, que es prácticamente una suerte de islote, y que, por si fuera poco, es un libro muy bien escrito. También debo decir que Abel Fernández-Larrea, su autor, se convierte en un escritor separado, un escritor más allá de las modas y que está libre de las frases hechas. Cuando yo tenía dos o tres años menos que los que él tiene, Dulce María Loynaz me dijo que si yo quería convertirme en un escritor, tenía que evitar ser atrapado por las modas y las frases hechas. Y algo de eso he procurado hacer desde entonces.

Absolut Röntgen es, por varios motivos, un libro agradecible. Pero el principal, creo, es la marca que su hacerse les impone a sus lectores, o a quienes, por razones misteriosas, deban o necesiten leerlo. Para el conocedor, esa marca fulgura de manera insólita porque expresa, en definitiva, una independencia intelectual estimable. Para el mero lector, que por lo general es dueño de una sapiencia clara, se trata de un conjunto rizomático de historias donde el sentimiento y la ilusión pelean duro contra la realidad del infortunio y contra la perplejidad de lo incierto, lo precario.

¿Cómo y por qué escribe un escritor cubano joven un conjunto de narraciones unidas por un hecho crucial como eje: el accidente de la planta nuclear de Chernóbil en 1986? ¿De qué

manera se traslada a ese mundo y accede a esos espacios, Prypiat, Kiev, la primavera deslucida, la vegetación contaminada, los árboles enfermos, el silencio, la tierra muerta?

Siempre he intentado, cuando ha valido la pena, apoderarme de la personalidad de un escritor por medio de lo que un libro deja ver en lontananza. Y una de las cosas que me inquietan, o que atenazan mi curiosidad, es la índole y el origen de ciertos procesos de escritura (y de textualización, que no es lo mismo) donde se edifica y cimienta una voz. Aprovecho la oportunidad para describir lo que mi ensueño analítico podría representar: un Abel Fernández—Larrea atento a determinados gestos de voz, junto a un río con trozos de hielo, y atento, además, a ciertas lexicalizaciones de la narrativa rusa, a la conformación de los rostros, determinados guiños, palabras y frases que quizás también hayan dejado su identidad no solo en la literatura rusa sino además en el cine, o en la pintura. Usos y formas que sellan un modo de hablar, un modo de reaccionar y vivir donde muchas veces hay vodka, lágrimas y efusiones sentimentales. Maneras de empezar o abandonar un diálogo. Maneras de hacer silencio, de cortar el pan, de ofrecer y beber una taza de té, de maldecir, de gritar, de mirar el paisaje que se deshiela, de oler una flor, de vestir una cama o recordar el aroma de una persona. El lenguaje adquiere poder porque, en términos de inducción, él es la creación de mundos. La creación de mundos es el lenguaje reminiscente, que invoca y convoca y evoca.

Todo esto, en tanto trabajo literario, siempre me ha parecido un juego apasionante de donde sale una gran voz totalizadora, un cuidadoso juego de impostación versátil, modulable. En ese juego, vital para el *mood* del libro y para alcanzar el tono de los textos —para lograr su relieve y su talante, o para arrancarles su timbre y su manera de vibrar—, hay falsificaciones, fingimientos, simulaciones, enmascaramientos, franqueza, autenticidad y mucha discreción estilística, porque Abel Fernández-Larrea es un escritor discreto. Y, en relatos como estos, la discreción es valiosa. Son historias de una especificidad notable, tienen una configuración episódica, y exigen mucho de esa atención que podría y debería dedicarles un lector atento a los pormenores de la mirada obsesiva.

Aun cuando en el centro de estas narraciones se encuentra un hecho crucial que descompone y libera grandes dosis de contextualidad, no diré que *Absolut Röntgen* debió ser escrito en ruso. Puedo comprender lo que eso significa, y puedo imaginarlo, porque sé

muy bien qué es un escritor paranoico, capaz de relacionarlo todo con todo antes de avizorar las consecuencias últimas de su apego al universo que anhela descubrir o inventar y, después, representar con una secreta lealtad. Sí diré, en cambio, que Abel Fernández-Larrea aprovecha la narratividad encapsulada de ciertos estados anímicos, de ciertas descripciones de paisajes, mayormente interiores (aunque parezcan paisajes exteriores), y que es un hábil tejedor de silencios, de recuerdos de infancia, de actitudes juveniles contrastadas dentro de la desgracia. Chernóbil está en el trasfondo, permanece fuera del cuadro narrativo, es un suceso referido, y, en todo caso, se reconstituye en una lejanía letal, en esa fantástica luz del reactor disparada hacia el cielo de Ucrania, poco antes, durante y después (o mucho después) de los pulcros movimientos (delineados) de estos personajes.

No tengo que subrayar la índole novelesca de *Absolut Röntgen*, capaz de precipitarlo hacia su propia masa crítica y de ocasionar fértiles radiaciones. Solo añadir que «Yodo» es un cuento brillante, y tristísimo, tanto o más que «Sangre de dinosaurio». Y que «Días de noviembre» encierra el buen pulso dramático y estilístico de su autor. Y señalar, por último, que «Baikonur» es un notable experimento de tiempos y espacios, como «La metamorfosis de Yulia», un relato que alcanza a ser gótico.

Este es el envidiable comienzo de un escritor.

CODAS

El Doctor Jekyll y el señor Hyde se saludan con una leve inclinación de cabezas

El problema de la crítica y el ensayo literarios se sustenta en nuestra capacidad para entender cómo la reflexión sobre la literatura es el resultado de un algoritmo anómalo. El sometimiento del texto al paso y repaso de los ojos desemboca en la agregación de algo muy concreto a nuestro discernimiento de la cultura. Esta agregación es semejante a un contagio inoculado del cual esperamos una respuesta, toda vez que se trata de un estímulo en el que se originará un efecto. Tras la agregación se producen, a corto, mediano o largo plazo, consecuencias que nuestro lenguaje deberá y podrá configurar. Pero ese lenguaje, o sus dispositivos, será siempre el resultado de la llegada de un texto a un medio (nuestras condiciones de percepción) con el que va a relacionarse inexorablemente. La crítica o el ensayo, en tanto actos acaecidos en el sujeto que se pronuncia acerca del texto, serían algo así como el residuo *expresable* del diálogo del texto con un régimen: el sistema de la cultura a escala individual, en las *condiciones del sujeto*. Vistas las cosas de ese modo, parecería que todo se reduce a algo muy simple, y en verdad lo sería si uno no fuera muy consciente de los numerosos procesos que se desenvuelven allí.

Gozosamente abrumados por el vértigo de la estimulación a que nos someten muchos textos (de ayer y de hoy), llega un momento en el que ya no se intenta saber con precisión si se escribe crítica en términos ortodoxos (caso de que exista una ortodoxia de la crítica), o si se hacen ensayos cuya obvia subjetividad es el magma de donde sale la mayor parte de las afirmaciones. La crítica que no se auxilia de lo subjetivo, o que, más exactamente, intenta someter su fondo de subjetividad (su *reserva* de subjetividad) a un escrutinio acreditador de sus aciertos, se pierde en caminos harto liosos. Es como si uno se avergonzara, desde la mirada crítica consciente, o que creemos consciente, de sentir ciertas presencias fantasmáticas, o de llegar a ciertas conclusiones sin haber empleado las categorías debidas, sin haber recorrido un método prestigioso, o sin haber hecho, aunque esto último es casi siempre necesario y útil, ciertas lecturas en paralelo (las bibliografías que se llaman a sí mismas *de rigor*, o los textos que revolotean alrededor de una obra iluminándola o ensombreciéndola desde el comentario).

Y es también, para seguir con este mismo asunto, como si uno le temiera a determinadas intuiciones de aparición a primera vista inexplicable, y se empeñara en transitarlas o examinarlas en dirección contraria, buscando sus orígenes para ver si son espurias o si son legítimas.

Proporcionalmente, el ensayo tiende a conformar un territorio de subjetividades que se apoyan, muchas veces, en los sistemas de intelección de la crítica, y esta otra forma de contagio, por así llamarle, es tan provechosa que ya no tiene carta de ciudadanía en el flujo de reparos y amonestaciones pertenecientes a la metódica o la preceptiva. No debería suceder, por ejemplo, que un ensayista renegara de los auxilios que en algún momento le presta la lectura de las fórmulas de Harold Prince, o el examen de las teorías neoformalistas del círculo de Keele, expuestas en *Essays in Poetics*, la curiosa revista de ese círculo. No hay por qué ponerles un cable a tierra a los fogonazos de la intuición, a no ser que ellos nos parezcan desarticulados del cuerpo de ideas sobre el que se asienta, de momento, nuestra escritura ensayística, o dislocados del teorema de fuerzas centrales y derivas de donde ella brota. Aquí, en este punto, se suscita un proceso psicológico de racionalización: la descripción y ulterior justificación *consciente* de nuestros actos de lenguaje alrededor de un texto dado.

El crítico y el ensayista —a la manera grácil y terrible del doctor Jekyll y el señor Hyde— son, en la unidad a que condescienden, un lector, un consumidor, un creador de analogías vivas. Y en lo que concierne a la escritura que produce ese espécimen cimentado sobre la base de la identidad doble, o mixturada, no estamos muy lejos de imaginárnoslo poseedor de un grado de conciencia muy variable, capaz de edificar análogos del texto que lo perturba, lo confina o lo interroga. La pregunta, sin embargo, es esta: ¿cómo llegar a las equivalencias, a las alteridades, a esos modelos que analogizan un texto y que preparan, así, la comunicación que estableceremos con él?

Queda clara, al parecer, una cuestión que no siempre cae en el plano de lo obvio: ni el crítico, ni el ensayista, escriben sobre un texto, sino sobre la imagen que de él se forma después de la lectura. Y esto, aunque parezca fútil, es esencial, ya que la identidad de un texto literario viene a ser lo que subsiste de nuestras presunciones actuales en torno a él, más el artefacto que él podría o pudo haber sido (en relación con la competencia de su

autor), más lo que aceptamos de otras opiniones acerca de él. He aquí una ecuación de demoníaca sencillez con la que tiene que lidiar ese *sujeto expandido* de Jekyll a Hyde, de Hyde a Jekyll.

Robert Musil declaró una vez, refiriéndose a lo que luego se conocería como *El hombre sin atributos* —esa novela inmensa donde un pensamiento riñe con un relato—, que a él no le interesaba la historia porque recordaba muy mal los hechos. *No me interesa la explicación real de los acontecimientos reales. Tengo una pésima memoria. Por lo demás, los hechos son siempre intercambiables. Me interesa el momento imaginativo, quiero decir: lo fantasmal de los acontecimientos.* Así le contestó a su entrevistador.

Lo fantasmal de los acontecimientos —aquí Musil presta un servicio invaluable— tiene su origen, en tanto táctica de examen de la literatura como conjunto de actos, en la revocación de ese cronotopo que nos ciñe de manera casi monástica a una peripecia, a lo factual de un texto. Un texto se conduce de manera tercamente factual si privilegiamos la iluminación de su anatomía. Esa terquedad se puede convertir en un inconveniente si no sabemos cómo inhabilitarla de modo transitorio. Hay que ir a lo fantasmal del texto, visitar el ectoplasma de su acontecimiento, el residuo imaginativo de su maniobrar fisiológico y, entonces, *suponer* de qué manera transcurren sus apelaciones. Un texto fuertemente apelativo habla, en última instancia, tan solo para quienes tienen la obligación de escucharlo.

La evolución del pensamiento moderno sobre la literatura convence más y más de que el crítico y el ensayista son *imaginadores* llenos de suspicacia y curiosidad. Imaginadores que ejercen la correlación desde la perspectiva de una especie de paranoia del examen de esa realidad irreal que es el texto. Esta tipología que acabo de describir es un referente decisivo. Hay paranoias y paranoias: la de un antropólogo estructural que se alía con un lingüista (Lévi-Strauss y Jakobson) para diseccionar hasta la saciedad un soneto de Baudelaire, y la de un escritor (Anthony Burgess) que pelea duro contra un libro prestigioso, el *Ulises* de James Joyce, y escribe alborozadamente su *Rejoyce* a manera de escolios en torno a un proceso de semiosis. Entre esos dos extremos hay muchísimas variantes de asedio a un texto.

Sin embargo la paranoia, que también podría definirse clínicamente como la compulsión a relacionarlo todo con todo, no siempre trae buenos resultados. Hay textos que la admiten y otros que no. Así de simple. Pero la sospecha es siempre saludable y hasta necesaria. Y también la imaginación o construcción de nuestros modelos, un proceso que se alimenta, como es lógico pensar, de nuestras reservas en tanto consumidores de cultura. Cada texto trae su modelo de lectura, o al menos lo propone a su modo.

Es cierto que la verdad posee grados de densidad y niveles de acreditación con respecto a las prácticas humanas. Asimismo, la verdad sobre determinados fenómenos de la literatura también posee grados diversos, de acuerdo con nuestra competencia intelectual y nuestra sensibilidad.

La verdad sobre el orbe gótico —pondré ese ejemplo— es muy extensible, desde expresiones muy romas y elementales hasta aquellas que rozan el *delirium tremens*. No es lo mismo saber que el gótico deviene literatura de horror y misterio lisa y llanamente, que saber que lo gótico, en una novela, es la reunión de un castillo con fantasmas sangrientos y un héroe romántico que se salva por el amor. No es lo mismo saber tan solo esas cosas que saber, además, que tras ese amor hay, digamos, una carga de erotismo cortesano desde la cual se cuece una zona del vínculo de los personajes «buenos» con los «malos» (habiendo leído uno previamente *Amor y Occidente*, de Denis de Rougemont y *A Natural History of the Senses*, de Diane Ackerman, dos casos distantes y azarosos de alta reflexión). Podemos enterarnos, también —y tornamos a añadir pinceladas al cuadro—, de que la pesadilla gótica suele ser una zona franca del deseo de un personaje central, y, claro está, no resulta ocioso visitar de antemano *El horror sobrenatural en la literatura*, de H. P. Lovecraft.

Por otra parte —y las pinceladas continúan apareciendo—, viene muy bien conocer, en lo que al gótico se refiere, un *narrative poem* de S. T. Coleridge de enorme influencia, titulado *Christabel*. Allí el gótico se enuncia como atmósfera de ritual cognoscitivo y como pulsión de muerte en medio de un vínculo sexual anticanónico (lésbico, seamos directos), y ya sabemos cuán *queer* puede ser la literatura gótica a los ojos de hoy. Por otra parte, nos ponemos al corriente de un pintor llamado Fusseli cuyas obras representaron, en su momento, el horror puro de acuerdo con las convenciones románticas, sin pasar por alto que el sistema del dolor corporal es un ingrediente que cataliza el conocimiento del horror

puro y del placer, de acuerdo con los grabados del italiano Piranesi, en su serie titulada *Cárceles*. Agreguemos de inmediato, a todo eso, la exploración del sufrimiento moral, enriquecedora de la tipología del gótico gracias a algunas obras (*Justine*, o *Juliette*, del Marqués de Sade) donde el concepto de Dios es barrido sistemáticamente. Y estemos al tanto, por otro lado, de que el gótico se modificó lo justo gracias a dos libros, *El erotismo* y *La literatura y el mal*, de Georges Bataille.

El gótico es hoy una categoría que forma parte de los estudios culturales en torno a los mitos urbanos y la soledad del sujeto en las grandes ciudades. Uno puede contar con el conocimiento de artistas góticos internacionales (un pintor y un fotógrafo, por ejemplo) como Francis Bacon (a su manera) y Joel Peter-Witkin, y asombrarse con la vida del acaudalado y excéntrico orientalista William Beckford, un iniciador artificioso y desmedido del gótico —*Magister* de Lord Byron tras la publicación de su novela *Vathek* en 1786—, y aceptar que el gótico es deseo y culpa contemporáneos tras un relato como *El Baphomet*, de Pierre Klossowski, aparecido en 1965, y no ignorar que el gótico abraza los mitos sucesivos sobre la inmortalidad (la inmortalidad como resultado del ejercicio absoluto del mal), desde el mito taoísta de los Cinco Infiernos hasta el mito del vampiro, que es una de las figuras góticas más representativas durante dos siglos y más en la literatura y después en el cine.

En resumen, el castillo permanece. Es un espacio cultural tupido y densificado que se sustituye, pongamos por caso, por una plantación en el sur de los Estados Unidos, cuya dueña es Gilda (hago alusión a *Louisiana: 1850*, la magnífica noveleta de Jewelle Gómez, narradora y activista lesbiana). Y también permanece la heroína sacrificada, o la personificación de un mal que ha sabido entenderse muy bien con varios lenguajes de la cultura, pero bajo las mutaciones y dentro de un rizoma que el crítico y el ensayista deben conocer.

Solo así comprenderemos, en lo que concierne al hoy de Jekyll y Hyde, la hondura de ciertas obras del pasado, el fondo de ciertos pasajes de Shakespeare, el calado moral de Rimbaud en *Una temporada en el infierno*, o la profundidad de una novela como *Drácula* —para seguir con la tesisura gótica—, cuyo sentido final se descubre en el hecho de que, más que la historia de un vampiro, Bram Stoker nos cuenta algo que sucede en torno a una

dama apetecible y apetecida (por todos: el vampiro y los otros) y que representa, a la larga, la vindicación de las costumbres victorianas dentro de la ética que le es afín.

Si no supiéramos muchas cosas así, si nuestra avidez no fuera una ambición resuelta en el diálogo con distintos referentes, una sed de información, pero también y sobre todo de interrelación e imaginación conectiva —de la sospecha paranoica—, no veríamos, por ejemplo, los doble fondos de la novela antiesclavista en el espacio del romanticismo hispanoamericano, la tensión síquica del erotismo por el *otro* y la curiosidad por el *otro*, el ansia del *otro* y el lado intrahistórico de varias culturas en tanto diálogo secretamente *erotizado*, por así llamarlo. De cierta manera, mientras más información de este tipo posee un crítico o un ensayista, mientras más tupida sea la red por donde discurre su pensamiento en torno a un texto incitador, más se aproximará su discurso a la *ficción intelectual*. Hay que preservar, lo mismo en la crítica que en el ensayo, el principio del juego y el horizonte de la presunción. Comprender que ciertos textos son más una *práctica en suspenso* que un *producto quieto* nos lleva indirectamente a la ficción como método. Y es de suponer lo que eso significa.

Todas esas curiosidades constantes, o que deberían serlo, se expresan por medio de diferentes procedimientos críticos. Sin embargo, es notoriamente más placentero citar —más allá del formalismo ruso y sus extensas derivaciones, más allá del *New Criticism* norteamericano (que sale del ámbito universitario desvinculándose de él hasta cierto punto), más allá del postestructuralismo y de las teorías narratológicas— a sus autores, o a determinados autores que desde la teoría incitan creativamente a la escritura ensayística y la escritura crítica, y que conmueven y hacen pensar a Jekyll y a Hyde parejamente. El ensayo y la crítica se alimentan de modelos metarreflexivos conscientes o lateralizados, modelos que *reflexionan* sobre sí mismos, sobre la naturaleza de sí mismos, o modelos que, a causa de sus poderes representacionales, irradian su fosforescencia sobre el trabajo del escritor de ficciones, el crítico y el ensayista por igual. Por ejemplo, no será lo mismo leer una novela como *Luz virtual*, de William Gibson, habiendo conocido antes algunas indagaciones en torno a las subculturas urbanas, algún texto de Greimas sobre lo que él llama isotopía semántica, y los razonamientos de Guy Debord sobre la sociedad del espectáculo, que leer

dicha novela sin tales referentes. Nada fue igual en la creación literaria ni en las teorías después que todo se revisó desde el lenguaje como cárcel y como rendimiento final.

No hay por qué oponer, dentro del ensayo y la crítica, las perspectivas que aportan, digamos, la poética formal-estructuralista y los estudios de semiótica de la cultura, entendidos ambos como sistemas extremos y en contacto. Se pueden aprovechar los aciertos de la visión inmanentista e integrarlos en la polifonía dialógica de un texto. En fin, se trata tan solo de un proceso bastante común, *pero que nunca deja de ser productivo*.

Hay autores (ensayistas y críticos, más que teóricos de la literatura) capaces de conformar una experiencia en la que se subraya el respeto por el texto. Y lo hacen apartándonos del *vértigo de la velocidad* al sumirnos lentamente en las capas más profundas del estilo luego de muchas interrogaciones y muchos ejercicios de imaginación analogizante, o que se halla dentro de la lógica de los *complementos posibles*. El *zapping* conceptual de hoy —¿será que el mundo está aquejado de un exceso de pensamiento, como decía Roger Caillois?— es, en ellos, un espacio de conectividad que tiende neo—barrocamente al texto de naturaleza filosófica.

Me refiero al doctor Johnson (inventor moderno en 1781, con *Lives of the Poets*, de la biografía crítica, que después Borges asume como nadie hasta Michael Schmidt, quien publicó hace algunos años un incomparable y avieso libro homónimo), a los escritos estéticos de Lessing, los textos de Auerbach, los discursos de Auden en *The Dyer's Hand* (la poesía como puerta de entrada al misterio de la creación), un par de libros de Edmund Wilson (*Axel's Castle* y *The Wound and the Bow*), algunos ensayos de Virginia Woolf, de E. R. Curtius, de T. S. Eliot (leer *El bosque sagrado*, de este, es siempre una experiencia pasmosa), de Allen Tate, de Northrop Frye (*Anatomía de la crítica*), de Roland Barthes, de Maurice Blanchot, de Malcolm Bradbury, de Elías Canetti, de E. M. Forster, de Pierre Bourdieu, de George Steiner y de muchos otros que harían muy larga la relación. Todos, sin embargo, tienen algo en común a pesar de sus elementales diferencias: la pasión demoníaca y el respeto casi religioso con que interrogan el texto literario, la personalidad del escritor o los fenómenos de la cultura.

El doctor Johnson es crucial aun hoy cuando inspecciona y concibe, desde su época, la aventura intelectual y espiritual del escritor; Lessing, en su *Laocoonte, o los límites entre la pintura y la poesía* (1766), nos habla acerca de los vínculos de unas artes con otras y explica cómo descubrirlos y analizarlos integralmente al revelar, por ejemplo, de qué modo Homero paraliza la acción de la *Ilíada* para detallar el escudo de Aquiles; Auerbach, el autor de *Mimesis*, es paranoico en tanto hace conexiones inesperadas entre el texto, los personajes, el contexto inmediato, la cultura y la historia social; Auden va al misterio de la metáfora y nos relata cómo son las energías creativas de un novelista, un dramaturgo o un poeta; Wilson es transparente, lógico, y muestra, igual que Curtius, el diálogo del escritor con la cultura y su propia psiquis; Virginia Woolf es minimalista, accede con facilidad a los muy diversos entornos creativos de carácter doméstico, y enuncia cómo ellos son tan importantes como el influjo de un gran poema o la huella de un gran cuadro; Eliot encarna la consumación del lenguaje claro, preciso y elegante, y acentúa la pertinencia renovada del clasicismo estético; Allen Tate personifica la amenidad posible de las cargantes historias de la literatura; Frye nos guía hacia los orígenes arquetípicos de ciertas grandes metáforas ritualísticas de la literatura; Barthes sistematiza el juego en serio a doblar y desdoblar un texto hasta ablandarlo y que nos confiase sus secretos; Blanchot hurga en las fuerzas desconocidas que abaten o movilizan los arrestos del escritor; Bradbury es estupendo para conocer cómo trabajaron los escritores del pasado, cómo vivieron, qué tuvieron qué hacer para escribir sus obras, y también es muy útil para conocer la vida literaria de una época, sus gustos, sus restricciones; Canetti nos enseña el desvalimiento de la escritura contra la fuerza poderosa de la escritura (su libro sobre Kafka es ejemplar); Forster, el hombre que escribió *Maurice* y *Pasaje a la India*, descubre en los secretos del texto novelesco el oficio de escribir, tal y como los ve un fabulador de éxito calado por el escepticismo; Bourdieu, el sabio de *La dominación masculina*, deja ver los procesos del pensamiento cuando necesita conformar grupos de categorías donde la reflexión cultural se aglomera y espesa, y Steiner, el quisquilloso entomólogo de *Lenguaje y silencio* y *Antígonas*, nos obliga a asomarnos, desde el balcón de la comparatística, a las afueras de una galaxia escriturada y contemplar otras muchas en un inmenso tejido.

El proceso formativo de un idelecto cabal —de un régimen de ideas, obsesiones y categorías encerradas en un discurso que interroga un texto con un mínimo de coherencia—

, un idelecto que interactúe con otros además de ser consecuente consigo mismo, es algo tan complejo e importante que apenas admite el esbozo. Parece que los mejores idelectos, los que mayor grado de perspicacia exhiben, los que consiguen apoderarse de (o conformar) un sello estilístico propio, y lo que es más importante: los que alcanzan a persuadirnos de un hecho, a convencernos de que algo es verdad, son aquellos que olvidan las fronteras entre la crítica y el ensayo y viajan con familiaridad, sin contratiempos, de una modalidad a otra, según les ocurre a Jekyll y Hyde, o como sucede en el maravilloso texto que le dedicó Giuseppe Tomasi di Lampedusa a la poesía de Eliot.

Hoy día, sobre todo ahora mismo, hay algo que preocupa a todos los hombres y mujeres que hacen de la literatura el contexto mayor de sus vidas, o por lo menos el contexto desde donde sus vidas se conectan con la temperatura emocional y espiritual del mundo y también de la historia. Ese algo es, para decirlo rápidamente, el compromiso existencial de la crítica y el ensayo en relación no solo con lo que una obra literaria puede o no brindarles a sus presuntos lectores, sino además en relación con las perspectivas desde donde podríamos y acaso deberíamos examinar la literatura. Como quiera que el ensayo y la crítica son al cabo disciplinas tributarias del texto, parecerá inútil detenernos en ese compromiso si antes no lo hacen los escritores mismos. Pero el modo de mirar de la crítica y el ensayo, si no se queda en el nivel de las reseñas informativas, o los informes de lectura, o los reportes académicos, se puede acreditar en el territorio de las grandes interrogaciones de hoy, aun cuando un texto nos deje poco espacio para poner en práctica esa acreditación. Más allá de las funciones descriptivas y valorativas del texto que ocupa, en tanto hacedores de él, al crítico y al ensayista, se encuentran sus funciones predictivas y de anunciación no solo a partir de las formas de un poema o una novela, sino también a partir de sus emblemas en tanto diálogo con una circunstancia humana, un dilema humano, una inquietud de la existencia humana.

Los críticos y los ensayistas existen como tales para revelar los sistemas de significado, los sentidos finales y la belleza de un texto literario, pero estas cosas, por sí solas, no significan mucho si no son contrastadas, no importa si a corto o largo plazo, con las ideas que movilizan el mundo o que lo ponen en peligro. Comprobar que Shakespeare refrendó la plasticidad popular del idioma inglés está muy bien, pero mejor sería explicar por qué

Shakespeare inventó, para el pensamiento moderno, la tipología de lo humano, de acuerdo con un célebre estudio de Harold Bloom.

De ahí que el ensayo y la crítica deban acaso trascender sus operaciones dentro del campo de la academia y sus parcelas contiguas, para ir a la inquisición de aquellos procesos que, dentro de un texto (me refiero de momento a un texto *incómodo*, ese que acaso podría, tarde o temprano, soportar la denominación de texto *clásico*, porque *clásico* es también aquel texto que *no se deja nunca comprender del todo*), adicionan realidad a lo real, o vida a la vida. Tal es, creo, el destino heroico del ensayo y la crítica, destino que, al parecer, constituye una suerte de conversión de la denominada ancilaridad del discurso crítico-ensayístico. Conversión que, si no pudiera ser al credo de los discursos autonómicos, por lo menos haría que una práctica reflexiva trascienda los huidizos laboreos tecnológicos en busca de su inserción en la cultura y la existencia.

Post scriptum:

El ensayismo más auténtico tiende a la ficción literaria, mientras que la radicalización de la crítica tiende al discurso filosófico. Lo primero ya empezó a sucederme, en lo intergenérico. Espero que lo segundo me deje a salvo: para evadir, con las fuerzas que me quedan, la acción corrosiva de los espejismos.

Escribir en tiempos de facebook

(en la imagen del sujeto expandido)

Para sumergirme en el asunto al que nos aboca el título, diría que escribir en tiempos de facebook significa para mí, entre otros muchos dilemas, mirar y ver dentro de la ilusión de una especie de fotografía absoluta, donde el absoluto no es la fidelidad técnica inevitable, sino, precisamente, la voluptuosidad de lo que se halla en suspenso. De modo que mirar y ver es un proceso, para mí, de interconexiones entre varios sistemas de las artes y las letras, y en el que la escritura pervive, de avatar en avatar, de metamorfosis en metamorfosis, de disfraz en disfraz, sin fijarse, sin detenerse, viva en su metástasis, aunque al final se vea en forma de texto. Yo anhelo, del lector, un compromiso con lo irresuelto, con lo que aun no se ve, aunque la historia, como ficción, se vea y se resuelva. Porque, en definitiva, la literatura es residual. La literatura es lo que queda dentro del lector cuando el texto lo atraviesa y lo sobrepasa.

Lo impreciso, lo indeterminado, la inhabilitación creativa de la integridad.

El orden deforma: a veces la incoherencia es más verdadera que el orden porque el orden se alimenta de convenciones y esquemas canónicos. Concebir una materia histórica (historiable, contable, cantábil) que posea una inestabilidad proteica. Una materia intermitente y llena de pulsiones. Pero —insisto— que no destruya al relato.

Por eso, habría que —de cierto modo— decirle que sí al espasmo y a la devastación del estilo, para que sepamos cómo OJO, personaje bien urdido en tanto voz (especialmente una voz), dice lo que dice y actúa como actúa no porque esté hecho de imágenes *que van a ser*, sino porque al cabo contradice la ilusión de que nos hallamos más allá del lenguaje, más allá de su adherencia y su contaminación. Me imagino y me pienso como un fotógrafo. OJO refuta y desmiente el espejismo de que nos encontramos libres de la lengua, libres y mudos, aunque pensando, siempre pensando. Al cabo no podemos ser sino criaturas fonocéntricas.

El absoluto de la fotografía, en ciertas experiencias narrativas donde me sumerjo, tiene que ver con mi prehistoria: yo era o iba a ser un pintor antes de dedicarme a los estudios filológicos y literarios. Pero la imagen y la visualidad en general, especialmente en tiempos de facebook, devienen un orbe del cual no me desligo.

Le decimos que sí, entonces, a la posibilidad de un residuo en la ficción, cuando toda expectativa y todo resultado en el horizonte pasan por el lenguaje, el hablar, el parloteo. Mirar es ya ficcionar. No hay modo de entrar en la objetividad de lo real porque eso, lo real, no existe. OJO como mediación. Lo auténtico está en el valor y sus absolutos: la oscuridad total, el negro como abismo de presunción, y la luz total, el blanco (o eso creemos) como otro abismo de presunción.

Escribir en tiempos de facebook es, para mí, decirle que sí a la sospecha, un tanto monstruosa, de que las historias de OJO (no solo el de Bataille —ciego, facetado y dichosamente incorporativo—, sino el de Beckett, que es OJO en la autopercepción), inevitables frente al cuerpo, cuando se articulan en la mente empiezan a crear algo capaz de describir y evaluar (y cantarle a y compadecerse de) la materia cómicamente triste y desolada del sujeto, pero con un timbre que hace del estilo un misterio de tejeduría sin tiempo. Que el sujeto crea en su carácter de Isla y después abandone esa presunción. Que la identidad sea o se complete siempre en el otro. Que mi misterio no ocurra sino en el otro o en mi mirada del otro y mi aceptación del otro conmigo y dentro de mí o yo dentro de él. Que yo me resuelva en otro u otros que son yo. Y que la escritura sobreviva solo en la mirada y en la interpelación o en la interlocución.

Escribir sin palabras, pero con palabras. Escriturar la imagen y convertirla en relato. Decir que sí a eso que habla y habla sin parar: el cadáver suntuoso y medio momificado en que se transforma un fragmento de lo real después que OJO lo mira. Compones, disparas, miras y ves. El fotógrafo escribe. Si no hay lenguaje no hay fotografía. Pero el lenguaje siempre está. La foto, no siempre. La foto es lengua. La lengua ensimismada. Cuando la foto está, es porque la lengua la ha absorbido. *La foto absorba.*

Decirle que sí al riesgo de la metáfora, a lo que deviene metáfora. Que describir sea una forma vertical de contar, una forma hiperdensa del suceder. Acceder a algunas metáforas

verbalizadas no en lo más inmediato del estilo, sino alegorizadas (y hasta endurecidas por el símbolo) en lo duradero de la conducta, ciertas conductas presumibles en la composición. Diseñar una estructura para el pasado y el futuro de la conducta, desde el presente de esa foto deseada. Imaginar la prehistoria y la posthistoria. De ahí brota un relato. Si el relato se sostiene como lenguaje, y si, a su vez, dicho lenguaje sirve de preludeo a un microcosmos, entonces la foto es fragmento no de lo real, sino de la presunción de lo real.

Abandonar, en lo posible, el fárrago de las teorías. Explicar con el auxilio de lo vital. Describir el proceso es mejor que explicarlo. Evitar las convenciones. Decirle que sí a uno de los géneros laudables del decir, de acuerdo con Aulo Gelio: el llamado *gracilis*, donde la sobriedad da paso a la soltura y la sencillez. Decirle que sí no a lo descuidado ni a lo árido, sino a lo directo y lo que ansía entregarse a la naturalidad de las lexicalizaciones. Que el relato se lea a sí mismo en la imagen presumida.

Amplificar y sobreexponer los fragmentos y ver qué ocurre. Que el relato se doblegue y se resienta. Autosimilaridad. Que al doblegarse y resentirse en lo-falto-de-límites y en la luz como ausencia, la fotografía absoluta caiga en su derogación como pista para un referente, y acceda a ser ella misma su finalidad. La foto como proceso autotélico. La foto del cuerpo como abstracción del cuerpo.

Entonces decirle que sí al relato y escribirlo. Regresar a la foto. Regresar al lenguaje-de-la-foto. Olvidar el cuerpo como tal para que te apoderes del cuerpo como conjetura de una intensidad. Que lo erótico resida ahí y no en lo identificable. Que lo identificable no sea el cuerpo o una parte de él, sino algo contaminado por él o algo que sea él *en ausencia de la forma*.

Practicar todo esto hasta la languidez y la fragilidad. Ser sospechosamente ascéticos. Hasta la saturación. O hasta que, sin remedio, volvamos a sumergirnos en la carne.

Escribir en tiempos de facebook: replicación, pliegue, traslado nervioso del yo. La espada de mil capas. Estar lejos y cerca del Mar de Galilea.

A la caída del sol, doblar el metal al rojo blanco y distribuir los golpes. Son dos los herreros: cien golpes alternos cada uno, doscientos golpes en total. Doscientos golpes y

doblar, doscientos golpes y volver a doblar. Conseguir cuatro capas. Otros cien golpes alternos. Hacer una S, doblar una vez y doblar otra vez hasta obtener una serpiente. Doscientos golpes más y esperar de nuevo al rojo blanco. Doce capas. Golpes y golpes y golpes y entonces doblar a lo ancho, y ya hay veinticuatro capas. Repetir el procedimiento: otra S, otra serpiente, y doscientos golpes hasta obtener setenta y dos capas, y seguir doblando a lo ancho, doblando y doblando y doblando. Estratos, más estratos de metal al rojo blanco. Ciento cuarenta y cuatro capas. De nuevo una S, otra serpiente, hasta las cuatrocientas treinta y dos capas. Y aplastar y aplastar: cien golpes alternos cada herrero. Y seguir y seguir hasta obtener, con el alba, la hoja de mil capas. Con ella se hace la espada que mata a los demonios.

Lejos y cerca del caminante sobre las aguas. Testificar el milagro. O, simplemente, creer en él.

Poética

(retrato del artista después de los 50)

Hay pequeños objetos con los que se puede honrar la presencia de los espíritus que no alcanzaron a beber, en vida, de la compasión o del amor. Objetos que de pronto se impregnan de una energía ritualística, solemne, pues el lenguaje acude a ellos hasta conformar una especie de capa tornasolada y resistente. En un escritor supersticioso, entregado a los fetiches de la lengua, dichos objetos adquieren una importancia crucial: devienen escritura. Que esto suceda así quiere decir tan solo una cosa: somos criaturas de la dilación lingüística, de la postergación fonocéntrica. El presente inmediato, categoría de las más engañosas, es lo único que nos enfrenta a una realidad aparentemente fuera del arbitrio del lenguaje. Lo demás es pretérito irrecuperable, ido, o futuro incierto, que no acaba de llegar.

Hay personas que creen en lo que escribo y saben de mi verdadera vocación: una celda monástica y pagana —si tal concordancia es posible—, una celda entre libros, música y películas, mientras cuido, bajo el temor de lo incierto, a un grupo pequeño de personas que son la carne de mi sangre, o la sangre de mi carne, vocación que se intoxica en el deleite de acoger a mis amigos, agasajarlos, conversar con ellos y ver cómo el mundo de afuera es cada vez más artificioso, hasta que la mano de Dios baja y apoya el pulgar sobre la tierra, que está llena de desidias, iniquidades y padecimientos, y todo va armándose otra vez en una especie de sistema tangible, para contradecir los efectismos de la ilusión... Y cuando el mundo —esencialmente ilusorio justo en el momento en que queremos hacerlo inteligible por medio del lenguaje— adquiere forma de sistema, se transforma entonces en una tentación de realidad, y esa tentación, a la cual terminamos cediendo, es una de las cosas más adherentes que existen, probablemente la más adherente, la más ineludible, y no conseguimos sino aproximarnos a su borde conjetural y mirarlo hasta que caemos.

Es preciso pensar periódicamente sobre el destino y la utilidad de la escritura literaria. Acaso debiera decir que esas preocupaciones han de ser metódicas, como la duda cartesiana. En lo que mí concierne tengo derecho a hacerlo porque lo primero que escribí,

un relato que ya no conservo y donde había dinosaurios, es un hecho de mis doce años. O sea, que en rigor llevo 38 escribiendo, lo cual es una especie de consagrada exageración que mis lectores, y sobre todo mis amigos, han terminado por tolerar.

A veces salgo de la celda y hago intercambios.

Casi siempre tengo la suerte de un mercader griego en tiempos de la Roma de Tiberio.

He dicho *periódicamente*, es decir, regresar, con preguntas de más o de menos, a una sensación que no cesa: la de lo inseguro de un oficio. Ahora que ya no hay forma de retroceder, como Macbeth en mitad de su lago de muerte, puede uno hacerse la idea de que todo este asunto de escribir revela cosas —algunas elementales, otras sorprendentes— sobre uno mismo. También puede uno inventar otras razones y decretar que los escritores, al fin y al cabo, podemos hacer que el mundo sea un tanto más inequívoco o confuso, más perceptible y borroso, pero solo de una manera lateral, indirecta, agregándole matices y detalles al mundo, porque no nos bastan la filosofía, ni la política, ni las ciencias, ni la historia, ni los buenos credos. Y la verdad es que uno escribe sin pensar en nada de eso.

Las historias improbables, e incluso las probables y las generalmente posibles, favorecen, en la dimensión del tiempo, el robustecimiento de lo real, que es un laberinto de señales poseedoras de un carácter en mayor o menor medida simbólico. Estemos o no de acuerdo, la estructura simbólica de lo real, consensuadamente arbitraria, es lo que garantiza que comprendamos lo real y, de paso, nos comprendamos a nosotros mismos hasta donde eso es posible o imaginable. Tengo que repetirme esto a menudo para no confiar demasiado en la veracidad de una sensación.

Si uno se entrega al Arte, la vida resulta demasiado sazónada y breve como para llenarla solo de libros. En realidad me habría gustado más —y sin preocuparme de las postrimerías ni de la trascendencia— hacer de mi biografía un compendio de actos donde se hubieran juntado, con el escritor que soy, el pintor y el músico que no he sido. Me refiero a una utopía de las metamorfosis simultáneas, de lo proteico, que no es del todo insensata, me parece, y que al menos produce la ilusión de inmensidad. A veces sueño con ser un hombre intrépido que abraza, con el debido fervor, otros oficios, pero hay audacias que no se me dan, aunque mi mente las cultive una y otra vez.

La Historia, que por lo general prescinde del carácter doméstico de los individuos, no tiene casi nada que ver con esa extraña faena de escribir y hacer brotar escrituras, textos, libros que van de aquí para allá en un trasiego curioso. Y si ocurriera lo contrario, sería siempre desde la perspectiva de las ficciones radicales, donde los grandes gestos acceden a la voz individual. Una ventaja muy grande que tiene el hecho de ser escritor, supongo, es la de habitar un espacio tenazmente intransferible (por más que nos esforcemos en transferirlo) y donde las individualidades quedan visibilizadas o desnudas, o al revés. Podemos —nada nos cuesta— seguir pensando en la utopía de los reyes-filósofos, con la ventaja de apartarnos un poco, con la fuerza de nuestra mente, de la mezquindad y la estupidez globales. Gracias a la mezquindad y la estupidez vivimos en peligro. Pero escribir es tener una especie de fe. No sé en qué, pero tengo la certeza de que se trata de eso: una fe.

El deleitable mundo real suele ser duro e inapelable, y nos retiramos al útero de los libros que estamos escribiendo, o a las aventuras sentimentales que alcanzamos a protagonizar. Hay intercambios que nos salvan de la inmersión en la desesperanza. Esto se ha dicho muchas veces, pero repetirlo es sensato y es como ese anuncio del amanecer que la naturaleza nos envía de diversos modos, día tras día, sin cansarse de nosotros, sin cansarse de nuestra incurable insuficiencia.

Lo mejor es que sabemos (o creemos que sabemos) que disponemos de ese útero, y que poseemos, de alguna manera, el mundo que llamamos real. ¿Es eso legítimo? Por supuesto que sí. Todo el tiempo. Yo, al menos, entro y salgo del útero a voluntad. Cuando se escriben novelas desemejantes, cuando se visitan mundos heterogéneos y muy difíciles de comparar y concertar, algo sucede con la relación que establecemos con el mundo. Por ejemplo, he escrito seis novelas desconcertadas, cada una con una máscara diferente. ¿Por qué tengo varias máscaras? Porque no hay motivo tan grande que me obligue a elegir un solo camino. No existe ese motivo.

Si no forcejeas, estás muerto.

Hay una especie de celofán que no suena cuando lo palpas.

Pero estás muerto si no escuchas nada.

Dos cosas que hago y no termino (todavía) de hacer:

1. Contar las aventuras de Heathcliff por el mundo, desde su desaparición de Wuthering Heights hasta su vuelta «a casa».
2. Elaborar el encuentro, en una rica mansión súbitamente abandonada, de una mujer joven —que anhela desaparecer del mundo— con un antiguo demonio que está enamorado del Arte.

Hace pocos días, durante un sueño que no alcancé a recordar con eficaz coherencia, vino una persona a mi casa, entró al portal, tocó la puerta y, cuando abrí y le pregunté qué deseaba, descubrió su cabeza —la tenía medio tapada por una especie de albornoz— y me dijo: «Soy Frederick, el Elector de Sajonia». Supongo que le quité el seguro a la reja y lo hice pasar a mi sala. De lo demás apenas me acuerdo, excepto de la imagen, muy vívida, de una naturaleza muerta con plantas secas, pétalos pardos, flores temperamentales y en un tono sepia, que guardo, al pie de un butacón, dentro de un sapo de terracota pintado de naranja y verde. Aquí empieza lo literario, y sin embargo no me he apartado un ápice de la verdad. Al decir esto de la forma en que acabo de decirlo, pareciera que verdad y literatura se oponen, o se oponen siempre amistosamente.

Ignoro el significado de mi sueño, si es que tiene alguno. Lo más cerca que he estado de la literatura, de lo literario, fue cuando escribía precisamente una novela sobre el sueño, *Las potestades incorpóreas*, y algunos ensayos y cuentos que han aparecido en los últimos años, y un poema en casi cien fragmentos titulado *Kashmir*.

Cuando escribes un libro donde hay verdades sobre ti y opciones de verdades (también sobre ti), de cierto modo empiezas a prepararte para encuentros sucesivos con lo invisible, para no hablar de un grupo de seducciones *distintas*, agazapadas delante de ti más por prevención natural (si es que ellas encarnan en personas) que por entrega al simulacro. Hablo de seducciones alternativas que esperan por ti o reparan en ti. Allí, en ese instante, empiezas a comprender que la literatura no es ni el Libro ni la Escritura, sino lo que se activa dentro de las personas tras el Libro, tras la Escritura. Lo que se activa —tenga la forma que tenga— cuando ambos, Libro y Escritura, son ya realidades trascurridas.

Lo digo como lo escucho en mi interior: *Kashmir* es una brazada de metáforas que se hilan bajo una intención narrativa, y donde hay verdades y opciones que me conciernen, que han fijado mi vida y la han moldeado. *Las potestades incorpóreas* es un bastidor donde hay una tela en la que alcancé a pintar, devotamente, la historia de un amor interrumpido por la locura de los otros, o que acaso —y aquí brota la médula más secreta— solo podía manifestarse gracias a la locura de los otros. En cambio, *Kashmir* es música más fotos más los filtros de Photoshop más mi Kodak Easyshare más las fantasiosas presunciones del sexo. Todo eso acribillado por una pieza de artillería lingüística a la vieja usanza: un cañón cargado con el exotismo del *Romantic Revival* y las atmósferas de Gustave Moreau —un Moreau seducido por las putas de Baudelaire y los chicos de Dorian Gray.

Aquí asoma la textura electrónica del mundo que vive dentro de mí.

En la película *Blade runner*, de Ridley Scott, el detective Deckard encuentra en el apartamento de la replicante Zhora, justo en el fondo de la bañera, un grupo de escamas de reptil que somete a examen. Después, mientras hurga en un cajón, topa con un grupo de fotografías y una de ellas lo seduce al punto de introducirla dentro de una máquina capaz de tridimensionar las imágenes. Deckard da vueltas a la foto, viaja por dentro de ella, penetra inverosímilmente en su profundidad. Algo similar hacemos los escritores. Creo que existe una analogía con respecto a ese acto imposible de Deckard. Percibimos de modo anómalo un mundo en tres dimensiones, por así decir —un mundo tangible, sólido y que no nos sorprende porque estamos acostumbrados a él—, y tenemos que ir hacia otras dimensiones no visibles si queremos que lo visible, lo tangible, tenga un sentido primordial, básico, o adquiera un grado de realidad mínimamente irrefutable. He ahí el destino mítico de la literatura: poner lo invisible al servicio de lo visible. Y quién sabe: quizás sea al revés.

Una de mis imágenes arquetípicas, cuya caprichosa regencia no he conseguido exorcizar aun porque atañe a alguna existencia remota, me acompaña desde que era joven, o muy joven. Estoy sentado en la arena, casi de espaldas al mar, observando una escarpa de rocas llena de pequeñas cavernas, y veo un caballo que se aproxima a gran velocidad, por la línea de la costa, donde hay un largo trazo de algas secas. Cuando el caballo pasa por mi lado, sin pisar las algas, el jinete me mira. Pero no se detiene. Y me doy cuenta de que no es un

hombre. Ni una mujer. Ni siquiera es un ser humano. Lo que veo es una extraña criatura con cabeza de pájaro.

No sé de dónde he sacado un paisaje así, con tales personajes. Supongo que pertenecen a una vida anterior, menos pobre que la de hoy, más arriesgada, más favorecida por la Naturaleza.

Prácticamente todo lo que he escrito se mueve entre aquella imagen fantástica y la imagen del cuerpo humano como cifra del deseo y como espacio —ortodoxo, por así llamarlo— del sexo. A primera vista, e incluso a mí mismo me lo parece, se trata de dos imágenes dispares, distanciadas, contrastantes, pero al final he llegado a la conclusión de que ambas son la misma cosa, o representan dos fases de un mismo problema: el placer que brota no de una serie de actos satisfactorios —desde los actos de escritura hasta los actos de sexo—, sino más bien de ese estado-umbral que los convoca a ambos y que se constituye en un *mood* exclusivo, en una circunstancia propiciadora.

Sé perfectamente que la imagen, medio ensoñada, de un pájaro-jinete, no tiene nada que ver, en la praxis literaria cotidiana —e incluso con respecto a la existencia de todos los días, a la que en última instancia pertenece, claro está, la escritura—, con el cuerpo deseante, con nuestro cuerpo que desea, con el cuerpo que ansiamos imaginar, con el lenguaje del sexo y con las pulsiones de lo erótico. Tal vez lo verosímil sería que el pájaro anidara en un paisaje de la historia invisible, un paisaje donde se alojarían, además, esos cuerpos. Un paisaje general, cohesionador, con las propiedades de esa materia oscura que es capaz, dicen, de sostener el peso del universo.

Los actos de sexo son *también* actos de escritura. Cuándo no.

¿Por qué nuestra libido necesita, primero, de un mundo ilusorio, de la ilusión, antes de manifestarse *pobremente* en el mundo de lo real? Es el deseo, más una frondosa emanación de expectativas y figuraciones, lo que antecede a la manifestación. Los estudiosos del movimiento de los espíritus dicen que este mundo nuestro, donde hay palabras, conceptos, seres vivos y cosas, es el Mundo de la Manifestación. ¿Es la manifestación algo limitado, algo limitador? ¿Deberíamos acaso confiar en esas energías inteligentes e inmateriales —de acuerdo con lo que conocemos como material— que gobiernan el universo? No lo sé. Un

mundo lleno de deseos y lleno, a su vez, de manifestaciones, o es una totalidad autosuficiente —y en tal caso deberíamos pensar en la existencia de un Creador—, o es un sistema a prueba, donde la incoherencia y la simetría mantienen una equilibrada y cuidadosa rivalidad.

Pero eso no debe importarte demasiado, susurra la voz de Satán, el Satán de Milton. Y en realidad sí debería importarme.

Cuando, con respecto al sexo, de pronto caemos en su trastorno, lo real se apodera de nosotros y nos preguntamos, casi en secreto, por qué es tan simple, o tan simplista, eso que habíamos imaginado como algo extraordinariamente *flamboyant*, algo lleno de fuegos de artificio, algo que, de acuerdo con la chica de la célebre película *Garganta profunda*, es un instante que debería coincidir con el golpeteo majestuoso de unas campanas triunfantes.

Comprendo que estoy rozando ese asunto tan solo desde una perspectiva. Esa perspectiva, aunque genuina, es engañosa porque se emponzoña de *literariedad* y se hace, con el tiempo, más complicada. Mucho más complicada. La densidad de la escritura del sexo, y el movimiento de las palabras en el interior de una escritura sexualizada, son magnitudes que he debido considerar. Examinamos nuestro recuerdo de la ilusión, y después nuestro recuerdo de la manifestación, y, al cabo, la manifestación y la ilusión tienden a confundirse. Y llega un instante, o varios instantes, en que no sabemos bien si un gesto determinado, un sabor, el matiz de un color, una textura o un olor pertenecen a la ilusión o a la manifestación. Y este fenómeno es extraordinario no solo para la existencia, sino también para la literatura.

Si eres demasiado consciente de tu condición de escritor, el pájaro-jinete volverá sobre ti con una mirada terrible y verás moverse, como un junco, o una brizna en las aguas del Nilo, a aquella chica de piel egipciaca y pecho discreto.

Pulsiones. Casi todo tiene que ver con las pulsiones.

A duras penas regreso al engaño de la razón.

Un idólatra de los instintos no debería actuar así.

Y, sin embargo, he escrito utopías. ¡Yo, que descreo de ellas!

El Satán de Milton dice que si la realidad se excede, para bien o para mal, enseguida aparece la tendencia a la ficción, la necesidad de la ficción. Lo cual quiere decir, de cierto modo, que no estamos en condiciones de permitirle a lo real que se comporte como literatura, o que al menos no estamos de acuerdo con disolver la raya que separa una instancia de la otra.

No es lo mismo mantener —a toda costa— la inocencia del placer de la escritura en tanto único principio —y estoy añadiendo, a lo anterior, la idea de la *necesidad* de elaborar un objeto de palabras, un objeto que resista—, que causar o *intentar causar* un efecto en el lector. No es lo mismo, repito, entregarnos al placer de la construcción que diseñar un efecto en otros. Sin embargo, si fuera posible diseñar un efecto tan solo en uno mismo, ya eso bastaría para objetivarnos a nosotros mismos, objetivarnos como *un otro*. Estamos delante de un espejo, mirándonos, estudiándonos. Queremos ver quién o qué aparecerá *del otro lado*.

Pero todos esos conceptos son demasiado resbaladizos. Empezando por la inocencia de la escritura. Tantos calificativos y adverbios hay que ponerle, que nadie cree ya en ella.

Tengo algunas ambiciones de abolengo vanguardista. Me interesan mucho los sistemas dinámicos no lineales, y por eso he escrito *Cibersade*, y por igual motivo me gustaría escribir una historia sexualizada cuya hilación se sostuviera en la contigüidad de un grupo de secuencias cinematográficas que me intranquilizan, al ser el cine, ahora mismo, algo que me satisface más que los libros, independientemente de que el cine me haga regresar, siempre, a la pureza del lenguaje escrito, lo cual es una manera algo impúdica de decir que del cine me aprovecho una y otra vez.¹⁴

Los sistemas dinámicos no lineales son más realistas que los sistemas dinámicos lineales. Aunque esa no es sino una cualidad menor. La convención del relato es una aberración. El realismo no es realista. El relato de lo real es un suceso complaciente y lleno de esquemas. Hay escritores que reverencian, sin saberlo, esos esquemas... hasta el límite de llamarlos arte. Es como apreciar más el envoltorio que la cosa envuelta, aunque hay envoltorios que resultan más interesantes que aquello que envuelven.

Sin embargo, yo vengo de las tinieblas modernistas.

El Satán de Milton me habla.

Yo vengo de una oscuridad alimentada por metáforas de sangre y de lugares poblados por fantasmas. Lugares donde las superficies importan demasiado.

Vengo del artificio.

Haré una afirmación corpulenta, como diría Nabokov. Si hay una personalidad del escritor diseminada por sus libros, si hay una sombra versátil que lo engalana o lo desluce en las escrituras que trama, en lo que a mí concierne necesitaría volver a las páginas de *Kashmir*, donde hay un sujeto hiperconsciente de la tiranía del lenguaje y que, sin embargo, no se aparta del goce producido por ese confinamiento. Un sujeto claustrofóbico, que anhela encarnar en muchas personas y muchas cosas, y que, al ser un pornógrafo y un fetichista, se ve a sí mismo —él diría: pero caramba, ¡si soy yo!— en ciertas ánforas minoicas, en la habitación donde están las chicas (una morena y una rubia) de *El sueño* de Courbet, en la vecindad del llamado *Papiro de Turín*, en el rostro de Gaspard Ulliel mientras reverencia la armadura de un samurai que amaba las *shungas* de Utamaro, en el cuerpo de Gianni retratado por von Gloeden, en el *allegretto* de la 7ma sinfonía de Beethoven y las *gnossienes* de Satie, en el capítulo sexto de *Al revés*, de Huysmans, y en las *Elegías de Duino*, de Rilke —especialmente la 5ta elegía. Al final todos esos lenguajes me tocan, o me golpean: hablan de esa parte mía que se empeña en dibujar en las paredes de mi celda. *Yo adoro aquello que me incendia*, decía Max Frish en el subtítulo de una novela que habla de las personas difíciles.

He aquí un grupo de cosas que me gustaría realizar, pero que seguramente no podré hacer o no haré:

1. Una versión pornográfica de *Caniquí*, la novela de José Antonio Ramos, en la que el lucimiento genital reproduzca algunos conceptos arcaicos sobre la virilidad y la virtud (virilidad y virtud son palabras con un mismo origen, ya lo he dicho).
2. Pintar una serie de monocromías simbolistas —doce en total, 1.50 x 1.80— siguiendo la teoría de los colores de Goethe, y hacer un homenaje a Mark Rothko con doce piezas

empapadas de sangre de animales recién sacrificados, y después trabajadas con polvo de mármol, resinas sintéticas de endurecimiento rápido, y colores acrílicos.

3. Visitar, en Patmos, la cueva donde san Juan escribió su «Apocalipsis».
4. Tener un salón de infusiones, pintado de azul, púrpura y naranja, donde se escuchen jazz y piezas barrocas y en el que, de vez en vez, la voz de algunos poetas vaya infiltrándose por entre el humo del té y los aromas del café.
5. Hacer, con Madonna, una nueva edición —cubana, en ese caso— de *Sex*.
6. Convencer a David Lynch de que haga una versión de *El retrato de Dorian Gray*.
7. Volver a ver *Las Meninas*, de Velázquez, pero sin japoneses supernumerarios. Los japoneses que visitan el Museo del Prado están obsesionados con *Las Meninas*.
8. Hacer, para *Taschen*, un libro con fotografías de interiores residenciales de La Habana Vieja.
9. Filmar un grupo de sesenta cortos articulados, de un minuto cada uno, con mujeres y hombres mientras se bañan (desde la latica y el cubo en un rústico piso de cemento, hasta la ducha eléctrica, el jacuzzi y la bañera taraceada). En la película no se escucharía ningún tipo de sonido, excepto las *Variaciones Goldberg*, de Bach, interpretadas por Glenn Gould, y todo sería un homenaje a Peter Greenaway.
10. Hacer una edición interactiva de mi novela *Fake*, y que el DVD que resulte de ese trabajo se distribuya en fundas de papel violeta con letras amarillas.
11. Escribir un ensayo sobre el fetichismo en los cuentos de Poe.
12. Traducir los *Diarios* del capitán Theodore Canot, amigo de Pedro Blanco, el negrero.
13. Recuperar mi edición especial de las *Rubaiyat*, de Omar Khayyam, con filigranas y dibujos en rojo corinto.

Kashmir es, por así decir, el libro de mis cincuenta años, escrito cuando pude escribirlo y no cuando quise (por lo demás, siempre sucede así). Un proyecto que ocupó mis

pensamientos en una época más o menos temprana —hará 20 años—, y que, al intentar nacer, no trascendió la pobre condensación en unos altaneros versos en inglés. *Kashmir* estuvo escribiéndose, dentro de mi cabeza, durante todo ese tiempo, y cuando me senté a redactar los fragmentos, en dos agendas de mano, todo fluyó en un par de meses. En realidad solo tuve que *fijar* una escritura aglomerada, casi automática, borboteante —como el susurro de los muertos lascivos—, y *condensar* un vapor que ya estaba allí, causando una suerte de presión. Entonces yo leía con intensidad y fruición a Coleridge y Blake, rumiaba las metáforas del *Endymion* de Keats y me preguntaba cómo llegar a esos mundos brumosos donde reina el pavor de la Belleza, para expresarme siguiendo una idea de Platón.

Cuando, por destilación de la experiencia, regresé a *Kashmir* —ámbito, ya se sabe, de una célebre canción homónima de Led Zeppelin, relacionada con una utopía filosófica acerca de la ruta del yo—, me dije que si yo había sido y era aun, lo mismo ayer que hoy, un fetichista del lenguaje, un concupiscente persuadido de la inevitabilidad del fracaso del lenguaje del cuerpo sexualizado, me era inexcusable contemplar de nuevo el desierto y buscar mi sitio allí, para que la *reminiscencia*, que es un proceso de construcción del pasado más que de evocación, tuviera un sentido protector. Uno nunca llega a saber del todo quién es, pero en un escritor —y en particular en uno como yo— la entrega al lenguaje es capaz de catalizar ese conocimiento por varios caminos. *Kashmir* es uno de esos caminos, y más si reconozco, como estoy haciéndolo ahora mismo, que ese libro tiene mucho de enumeración de cuerpos, mucho de extrasístoles interrogadas, mucho de dibujo de sucesos que ocurrieron o estuvieron a punto de ocurrir, y, por supuesto, mucho de fascinación por el deseo. Solo el lenguaje (cierto lenguaje) puede resguardar, de una expiración en el olvido, a las contingencias que pierden diafanidad.

He intentado, con algún éxito, que parezca un sueño, o un ensueño que de improviso se carga de significados simbólicos, donde cada situación es intercambiable y no secuencial. A veces hay gestos y actos que son, en *Kashmir*, símbolos, y esos símbolos son mi verdad o mis verdades, pero no mi realidad. Realidad y verdad no son la misma cosa. La verdad se encuentra más cerca de los emblemas de la condición humana, supongo. Con *Kashmir* me he permitido entrar en un espacio transitorio, un iluminado pasadizo que conduce a la fantasía. Porque, cuando exploras el sexo y hablas de él, cuando te empapas de su

imaginario y reproduces su fluir o su fluir *deseable*, estás siempre apresado dentro de una dimensión fantástica.

Hablar con humildad puede ser desacertado. Descubrir que uno es capaz de ser humilde puede constituirse en un espejismo. El Satán de Milton murmura una oración por la Belleza, pero sabe que en el Conocimiento está su amparo. Esta es una actitud romántica que se legitima constantemente, pues encierra un clamor trágico que no tiene solución.

El ateniense Tucídides, hombre de la Historia, les decía a quienes solían escucharlo: *Convézanse de que ser feliz significa ser libre, y ser libre significa ser valiente.* Voy a apropiarme, para terminar, de una meditación un tanto mordaz de Hokusai, y voy a intervenir en ella: *Desde los 5 años he tenido la manía de dibujar la forma de las cosas. Mucho después, cuando llegué a las inmediaciones de los 50, comprendí que había realizado una apreciable cantidad de trabajos, aunque en realidad es bien poco lo que va a quedar, con valor incuestionable, de lo hecho por mí antes de que cumpla los 70. A los 73 sabré, finalmente, algo sobre la verdadera forma de los pájaros, los peces, los insectos, los árboles y la hierba. De modo que a los 80 alcanzaré a hacer algún tipo de progreso. A los 90 habré penetrado en la esencia de los objetos, a los 100 haré auténticas maravillas, y a los 110 cada punto y cada línea tendrán vida propia. Ruego, pues, a las Potestades que conceden larga vida, que tomen en consideración la sinceridad de mi súplica.*

Belleza y verdad

(apuntes sobre el compromiso existencial del escritor)

A riesgo de bordear un sentimentalismo de la peor especie, mas sin ánimo de someter el sentimiento a la tonta suspicacia de quienes creen estar siempre de regreso, un escritor puede decir que el mundo de hoy, lleno de sueños rotos y paraísos por venir —los sueños donde la utopía resbala sobre sus imperfecciones, los paraísos que titilan en una lejanía horizontal o vertical—, es lo suficientemente dúctil y proteico como para que jamás, a pesar de todo, dejemos de amarlo, o dejemos de entenderlo como una dádiva marcada por lo bello. En 1820, un año antes de morir, John Keats aseguró en un poema célebre que la verdad es bella y que la belleza es intrínsecamente verdadera; advirtió, incluso, que eso es todo lo que sabemos y subrayó, para colmo, que tal conocimiento es suficiente en sí mismo.

La sobrearticulación de esa tipología de Keats con el mundo de hoy, o más bien con la idea que nos hacemos de él, pasa, es obvio, por el lenguaje. Y los escritores, que intentan apresar las realidades invisibles de la existencia y las singularidades de la vida en tanto prácticas efables, son receptores de estos procesos e inventores gozosos del magma en que dichos procesos se asientan. Las palabras sostienen la inteligibilidad del mundo y este sobrevive, por así expresarnos, en sus interlocuciones.

No pasa un día sin que pongamos a prueba la fragilidad y la resistencia de nuestras escrituras en relación con la vida, o el mundo. Y cuando hablo de escrituras me refiero no solo (o no tanto) a los libros que escribimos, sino también (o sobre todo) a las fluencias pretextuales que habitan dentro de nosotros como incoaciones o pulsiones destinadas a brotar, alguna vez, entre el deseo y la sorpresa. Keats escribió su poema, la *Oda a una urna griega*, en medio de un incipiente *romantic milieu*, y sin embargo, aun cuando se trata de una oda y una urna (y griega por demás), su declaración se libra del emplazamiento histórico del Romanticismo para inscribirse en un movimiento lógico de la sensibilidad, ese ir y venir transhistóricos donde se funda la universalidad de un espíritu.

Si nuestro compromiso es con la belleza y la verdad, entonces tal vez deberíamos entenderlo como la expresión de determinados actos de lenguaje (actos en definitiva forzosamente específicos) por medio de los cuales la vida se hace más comprensible y transformable, en la medida en que gana (o pierde) su misterio. De nada sirve sacarnos de adentro un texto que anhela adscribirse al credo de lo literario si al cabo ese texto no celebra, mínimamente, su propia existencia como epifanía, o acaso como victoria, a pesar de la destrucción y la muerte. Me refiero a una celebración mediata, o mediatizada. Por otra parte, el espectáculo literario de la fealdad, o de eso que algunos llaman decadencia, es tanto más lícito y plausible cuanto más interviene su lenguaje en la fabricación o enunciación de absolutos vitales, sean de la índole que sean, se empapen de unas sustancias u otras, o jueguen con estructuras canónicas o anticanónicas.

La experiencia lingüística de la vida podría llegar a ser, examinada en su condición de mera frase, una irrelevancia tautológica. El remate de toda la experiencia, bien del pasado, del presente o del porvenir, se encuentra en el lenguaje. Origen y destino de nuestro diálogo con el mundo, las palabras quedan solas. Son la ceniza del fin y la energía del principio. Palabra y energía son cosas intercambiables, de manera que si leemos que en el principio era el Verbo, no deberíamos dudar de ello.

Belleza y verdad, enfrentadas en un espacio poco menos que abstracto —el de la literatura—, convocan o reactivan una ética de la articulación de significados bajo la cual yace la vida misma y la experiencia del escritor. La escritura es eso que sale por la punta de un embudo imaginario y que se desliza, con mayor o menor suavidad (con mayor o menor rispidez), por encima de una superficie —un análogo de nuestra piel, del espejo donde solemos contemplarnos, del documento en que anhelamos convertir lo ajeno después de la debida apropiación— capaz de fijarla. En el embudo está contenida una emulsión de cultura y experiencia vital, un tipo de materia que vive, por así fantasear, en la sangre del escritor, pero que se asimila a su cuerpo entero, a la totalidad de su pensamiento.

Si no sabemos cómo hacer para que la cultura modifique, mejore o explique nuestra existencia, o la existencia de los demás; si no sabemos cómo hacer para que la cultura represente o construya un misterio capaz de estremecernos, o una revelación presta a avivar nuestro entusiasmo por la libertad del yo y por el conocimiento de lo invisible, seremos

escribidores, mas no escritores. Las palabras son, en el regusto de su ejercicio, receptáculos minúsculos y poderosos de donde proviene todo y a donde va a parar todo. El compromiso existencial del escritor consiste en saber muy bien que la lucha por las palabras es una cuestión de vida o muerte, un dilema que se resuelve (si se toma en serio) entre la pervivencia de los textos y su desaparición, en peligro siempre (los textos) de hundirse en ese horizonte de silencio que fabrican los olvidos y las desmemorias.

El credo de la imaginación libre, de un lado, y el credo de la ilusión reificable (de acuerdo con los artificios que reproducen el yo y lo aproximan al verosímil artístico, o lo separan de él) o de la ilusión concrecionable por medio de las palabras, del otro lado, establecen de cierta manera una proporción con los dos milagros *sencillos* de la escritura. Vale decir, los dos milagros que obra el escritor cuando el peso de sus visiones está balanceado por el toque de las vivencias: la virtualización de la experiencia sensible y la agregación de lo real. La andadura del ser humano apuesta hoy demasiado por la vida y por la muerte para que no nos detengamos en estas cuestiones, que son cruciales. El placer estético de las palabras es, también, el lenitivo de una inoculación (la de esos milagros) en cuya dosis hay, tal vez, cargas de conocimiento, moléculas de verdad, gotas de fe en el intercambio de los sujetos y otras tantas cosas. El gran triunfo de esa inoculación ha consistido siempre en mover, o conmover, la conciencia del individuo. Sacudirla con algo tan quebradizo y corpulento como el lenguaje de la literatura.

Más acá de las corrientes estilísticas, las adscripciones temáticas, el proceso gremial de la escritura y los esquemas críticos se encuentra el destierro sin máscaras del escritor en su paraíso o su infierno, el autoconfinamiento de la persona del escritor en su Avalon doméstico, su Citerea personal, hundido en sí mismo entre figuraciones inusitadas (o que anhelan serlo) y fantasmas carnales aptos para metamorfosearse en un ideal probable, o en varios ideales donde la vida se tensa.

Que algo cambie después, aunque sea tan solo en el alma del otro (el espíritu de *un* otro), es la alta meta que se propone cumplir el solitario esgrimidor del lenguaje, porque sabe que la grandeza material e inmaterial del mundo se reúne y se expresa, además, en el interior del otro, ese interlocutor que asume la verdad y la belleza de las palabras con el desconcierto

propio de quien cree en ellas al sentir, detrás de su rumor, una contumacia grave que lo lleva de regreso a la vida.

¹ Son muchos los contactos de las ficciones «capsulares» con la estética del *nouveau roman* (nos referimos a una escritura que supone la existencia de una poética mucho más amplia, no privativa de la nueva novela francesa ni de la antinovela en general). La pureza que ganan los actos y la «intimidad» de los objetos y sus detalles determinan la aparición de un estilo que se encarga de apresar asépticamente los entramados geométricos del suceder, y no el suceder en sí.

² En términos puramente literarios, ese existir se identifica con una descripción de actos sucesivos que están atravesados por una conciencia de ser. El yo es lo externo.

³ Me refiero a *El hoyo* (1950), de Humberto Rodríguez Tomeu; a ciertas piezas de *Noche de fiesta* (1951), colección de cuentos de Enrique Serpa; *Tiburón y otros cuentos* (1952), de Ramón Ferreira, y *Yemas de coco y otros cuentos*, de Antonio Ortega. Ya Guillermo Cabrera Infante había terminado de escribir los relatos de *Así en la paz como en la guerra*, publicado por Ediciones R en 1960, y Calvert Casey los que luego se integrarían en *El regreso*, dado a conocer un año después.

⁴ Me refiero a *Casi todo*, Ediciones Unión, 2006. El presente ensayo sirvió de antesala a esa selección de los relatos de la autora.

⁵ Me refiero a *Mondo Cane 2* (1964), de Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara y Franco Proserpi. Vemos el suicidio público del monje Ching Thien Dien en Saigón, y después el vuelo del flamenco blanco sobre el lago africano Magadi.

⁶ Tampoco hay que olvidar el peso específico de una colección de cuentos como *Dulces delirios* (1996), donde la periferia del habla marginal se establece como plataforma o sostén de personajes asediados por el alcohol, el desvalimiento material y el exceso de estímulos de la parte oscura de la existencia. Con este libro Collazo se coloca casi en las antípodas de *El viaje* y de su peculiar ejercicio de la lírica filosófica, para no apartarme de la terminología que acabo de utilizar.

⁷ Porque también podríamos entender la cuestión como una experiencia *auditiva* procedente de la fuerte *visualidad* del texto.

⁸ De cierta manera, Collazo nos dice que los últimos territorios vindicativos de la literatura son el lenguaje (no así las *meras* palabras) y el cuerpo. Y esa es, en mi opinión, una enorme verdad.

⁹ En torno a ese asunto de la inclusión del yo del escritor en sus textos, no creo que existan tan solo esos dos motivos. Hay algunos más.

¹⁰ Como una *ejaculatio* en grumos, que es medio budista, medio tántrica.

¹¹ Como una *ejaculatio* en forma de chorros, al modo del Salto de Agua del que habla la erótica sufí.

¹² Un trato indispensable para comprender las inversiones, refracciones y reversiones de la identidad cultural. Lo que me parece interesante, como indicio —entre otros muchos—, es el contraste del estilo posvanguardista con el *pathos* romántico que surca la novela. Y ahí hay tela por donde cortar.

¹³ Habitamos el mundo pesado —denso— de la manifestación, que es donde hay gravedad, donde la gracia escasea y donde las demás criaturas y energías podrían manifestarse, es decir, *adquirir materialidad*. De entre

todos los mundos que existen, es el nuestro donde las cosas *son*, donde las cosas —los seres y los sentimientos que les dan origen— se hacen sustancia periódica a cambio de atenerse al tiempo y al espacio.

¹⁴Wonk-kar-Wai, en *Happy together*, hace que uno de los personajes se tape la cara en un instante donde se produce eso que se llama el pudor del sufrimiento... y entonces, de manera casi mágica, entran el color, la voz de Caetano Veloso y una vista aérea de las cataratas del Iguazú. Si yo agregara una disolvenca y un *zoom* y luego un efecto *sharpen* en un gran primer plano, navegaría de inmediato en el vaso de licor y hielo que Mickey Rourke agita sobre el pecho desnudo de Kim Basinger, en *9 semanas y media*, y me detendría justo cuando él termina de acariciar el pezón con el trozo de hielo, y haría un corte al momento en que, en una película de Takashi Miike, una mujer se ordeña con esforzadísima pasión y la leche va fluyendo, en finos chorros, hasta inundar la cocina, mientras cae sobre un joven extasiado que se protege bajo un paraguas de plástico transparente; en ese punto, debería ocurrir un *zoom in* en busca del piso anegado, después un fundido a *glow*, y haría entonces una inmersión en el agua barroca de *Stalker*, de Tarkovski; iría al agua de una enumeración caótica —donde hay objetos muy diversos— después que los personajes visitan la Cámara de los Deseos, y me detendría en la lámina (sumergida) de un icono que podría desleír dentro de la reproducción de un salmo que cuelga de una de las paredes de la casa de Lazarus, donde se ve —ya estamos en *Black snake moan*, de Craig Brewer— a Christina Ricci encadenada y con un elegantísimo blúmer sucio y una marinera muy corta, sobre un sofá, intentando reprimir, por medio del descanso temprano, un deseo que esa cadena multiplica. Pero Christina Ricci empieza a soñar, y el sueño es esa narración desgarrada e insinuante, sobre una aventura sexual, que aparece en *Persona*, de Bergman. La narración acaba y la reminiscencia se extingue en la luminosidad de un pene que solo hemos visto, como un anuncio subliminal, al inicio de la película de Bergman (en *Fight Club*, de David Fincher, hay un homenaje a ese pene). Mientras la cámara regresa a la imagen de la encadenada, y en especial al detalle de la cadena cruzando con fuerza por la demarcación de la vulva, se produce un corte a otros cuerpos tan rebeldes como el suyo, la secuencia con que casi termina *Zabriskie point*, de Antonioni, cuando los cuerpos, desvestidos, empiezan a respuntear las extrañas formaciones geológicas del Valle de la Muerte, y arman una especie de protesta global expresada por medio del sexo. En esta región de mi relato cabría un montaje en paralelo —exterior soleado contra interior umbroso, color contra blanco y negro— con una singular secuencia de *Nadja*, de Michael Almereyda: Elina Löwensohn, una *vamp* anticanónica y feroz, acaricia el bajoventre de Galaxy Craze antes de hacerle algo —no sabemos bien qué— de donde brota un poco de sangre.

ALBERTO GARRANDÉS es narrador y ensayista. Recientemente ha publicado *Sexo de cine* (Ediciones ICAIC, 2012, Premio de la Crítica en 2013), *Body Art* (cuentos, Editorial Letras Cubanas, 2014), *El ojo absorto* (ensayos, Ediciones ICAIC, 2014), *El sueño de Endymion* (ensayos, Ediciones Matanzas, 2015), *Una vuelta de tuerca* (ensayos, Ediciones ICAIC, 2015), y *Capricho habanero - Corte del director* (novela, Editorial Ácana, 2015). Las editoriales Letras Cubanas y Arte y Literatura dieron a conocer su novela *Demonios* (Premio Alejo Carpentier 2016) y *Diálogos con los muertos y otros ensayos*, respectivamente. Otros libros suyos son *Fábulas impúdicas* (Ediciones Loynaz, 2016) y *La reina sobrecogida* (Ediciones Holguín, 2017). Entre 2018 y la actualidad vieron la luz *El espejo roto (morfologías del cuerpo gay-lesbiano/queer en el cine)*, *Señores de la oscuridad (el gótico en el cine)* —estos dos por Ediciones ICAIC— y *Mar de invierno y otros delirios* (cuentos, Ediciones La Luz).