

“El regreso” de Calvert Casey: una exposición en la playa

Calvert Casey's *El Regreso: An Exhibition at the Seaside*

“El regreso” de Calvert Casey: uma exposição na praia

Juan Carlos Quintero-Herencia

UNIVERSITY OF MARYLAND, COLLEGE PARK

Profesor y actual director del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Maryland, College Park. Autor de *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución cubana, 1960-1971* (Beatriz Viterbo, 2002). Este estudio recibió el Latin American Studies Association Premio Iberoamericano del 2004. Autor, además, de *La máquina de la salsa. Tránsitos del sabor* (Vértigo, 2005). Su estudio titulado tentativamente “Por un efecto archipiélago: poéticas, políticas y *sensorium* en el Caribe” obtuvo en 2010 una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Correo electrónico: jcquinte@umd.edu

Artículo de reflexión

Este ensayo forma parte del estudio en preparación “Por un efecto archipiélago: Poéticas, políticas y *sensorium* en el Caribe”.

SICI: 0122-8102(201301)17:33<377:ERCCEP>2.0.TX;2-3

Resumen

Considerado uno de los relatos emblemáticos de los días iniciales de la Revolución cubana, “El regreso”, del escritor cubano Calvert Casey, opera en este ensayo como matriz para una meditación en torno a los modos de figurar una subjetividad intelectual en la Cuba de los años sesenta. Este cuento forma parte de una serie de textos producidos en esos años que insisten en parecer teorías para el develamiento de aquello que no se podía exhibir hasta entonces y que, de algún modo, la Revolución como acontecimiento estimuló.

Palabras clave: literatura, política, revolución, sensorio, cuerpo, Cuba.

Palabras descriptor: Casey, Calvert, 1924-1969-crítica e interpretación, Subjetividad en el arte, política y literature, Cuba-Historia-Revolución, 1959.

Abstract

Considered an emblematic story of the initial days of the Cuban Revolution, “El regreso”, by Cuban writer Calvert Casey, will be, for the purpose of this paper, the starting point of a reflection regarding the ways in which an intellectual subjectivity could be configured in Cuba in the sixties. This story is a part of a series of texts produced in those years which insist in looking like theories for revealing that which could not be exhibited until then, stimulated, later on, by the occurrence of the Revolution.

Keywords: Literature, Politics, Revolution, Sensorial, Body, Cuba.

Keywords plus: Casey, Calvert, 1924-1969- criticism and interpretation, Subjectivity in arts, politics and literature, Cuba-History-Revolution, 1959.

Resumo

Considerado um dos relatos emblemáticos dos dias iniciais da Revolução cubana, “El regreso”, do escritor cubano Calvert Casey, opera neste ensaio como matriz para uma meditação em torno aos modos de figurar uma subjetividade intelectual na Cuba dos anos sessenta. Este conto forma parte de uma série de textos produzidos em esses anos que insistem em parecerem teorias para o desvendamento de aquilo que não podia-se exibir até então e que, de algum modo, a Revolução como acontecimento estimulou.

Palavras-chave: literatura, política, revolução, sensorial, corpo, Cuba.

Palavras-chave descritores: Casey, Calvert, 1924-1969-Crítica e interpretação, Subjetividade na arte, política e literatura, Cuba-História- Revolução de 1959.

RECIBIDO: 2 DE SEPTIEMBRE DE 2012. EVALUADO: 12 DE OCTUBRE DE 2012. ACEPTADO: 15 DE OCTUBRE DE 2012.

“Hay que decir
Hay que decir.
En un sitio donde nada se puede decir
Hay que decir.
Hay que decirlo todo”.

REINALDO ARENAS, *EL CENTRAL*, 72

Visitación del intelectual

A las subjetividades literarias que de algún modo se han pensado *en* una revolución o la han atravesado en carácter de “visitantes solidarios”, habría que merodearles la inversión emotiva que les amarra la lengua cuando “levantan la voz” para señalar de “dónde provienen” o qué les sucede mientras atraviesan el gran espectáculo revolucionario. La escena de enunciación de algunos textos o sujetos literarios que proclaman encontrarse *allí* en el centro de la historia (con o sin mayúsculas) podría estudiarse desde otra condición perceptiva. Mucha de la singularidad política de esas voces se juega en los rastreos, en los modos diversos de componer el lugar donde surgiría la corporalidad de sus voces. La constelación literatura/política recogida o duplicada en el binomio subjetividad/Revolución cubana es la posibilidad de reconsiderar las políticas de la literatura, no como las opiniones de un autor, su ideología, su aparición pública en eventos o instituciones particulares, ni como la recepción o las probables interpretaciones políticas que se les pueden haber atribuido a sus textos. En otro espacio de resonancias, las políticas de lo literario son una consecuencia significativa de su praxis, de sus avatares escriturales, de sus decisiones con y desde el lenguaje y las imágenes que moviliza el texto. Se podría insistir en las políticas de la literatura degustando sus enunciaciones sin entregarles su singularidad a los escenarios estatales, a ciertos rituales de legitimación disciplinaria o a la “positividad” de algunos protocolos “científico-sociales”, académicos que pasan como críticos u históricos. Un escenario privilegiado, aunque no es el único para avistar el trazo político de lo literario, se levanta allí donde una subjetividad literaria se imagina respondiendo ante una subjetividad política o ante un acontecimiento político evidente. Más aún, una reflexión sobre revolución y escritura, en un escenario intensificado como el de la Cuba de los años sesenta del pasado siglo, es un pretexto para discutir, una vez más, las maneras y los tonos de ese intelectual que “desea intervenir” en la historia. Interesa, entonces, relocalizar la discusión sobre los modos de “intervención política del escritor” en el posible entrelazado

discursivo que manifiesta su texto y su política metafórica. También se trata de cuestionar la naturaleza de sus respuestas ante esas llamadas que parecen surgir de una politización avasallante de su inmediatez.

Repensar esas visitas o epifanías en los años sesenta cubanos es también asistir a una excitación del *sensorium* literario y político del archipiélago: la verdad porosa de su abertura. La abertura archipelágica vincula el cuerpo cual intersticio. La abertura siempre es más de un dos, una pluralidad, un multiverso sensorial. La abertura relaciona, moviliza como hendidura especular donde un cuerpo podría simultáneamente percibir y lanzarse fuera de lo ya re-conocido, donde un *sensorium* afirma su estar y niega el contenido definitivo de sus percepciones. Este sensorio, como perspectiva liminal orientada hacia la materialidad inmediata, cambia de registro los sentidos del *a-(isla)-miento* o la insularidad: la necesidad siempre de otro lenguaje ante la mentira de la isla como índice perfecto de lo incomunicado; la mentira que arrastra cualquier metafísica que monumentalice lo que diría sobre *nosotros* el litoral¹. La hendidura es la forma misma donde el ojo materializa la sensación archipelágica como *con-fusión* del final de la tierra y el comienzo inabarcable del mar, como con-fusión del sensorio y el objeto de sus sentidos. El ojo es una hendidura saturada que lubrican los párpados fundidos a lo salitroso; en condición archipelágica las hendiduras agitan las porosidades, la hendidura-remolino, la hendidura-resaca, la hendidura-natura. Cada vez creo más que esta figuración posee una literalidad opaca por excesivamente cercana. A veces no parece conformarse con ser sencillamente una metáfora. La hendidura es también un modo de relacionarse con la oscuridad que sedimenta las poéticas ocupadas en reflexionar sobre la contemporaneidad cultural del archipiélago². El

1 “Se suele hablar de insularidad como de un modo de aislamiento, como una neurosis de espacio. Sin embargo, en el Caribe cada isla es una abertura. La dialéctica Afuera-Adentro coincide con el asalto Tierra-Mar. La insularidad constituye una cárcel solo para quienes están amarrados al continente europeo. El imaginario de las Antillas nos libera del ahogo” (Glissant, *El discurso antillano* 280).

2 En su conferencia-contestación “¿Qué es lo contemporáneo?”, Giorgio Agamben echa mano de la neurofisiología para precisar (ya que no es su deseo aclarar) el sentido de “oscuridad” que su pensamiento trabaja: “¿Qué nos pasa cuando nos encontramos en un ambiente en el que no hay luz, o cuando cerramos los ojos? ¿Qué es la oscuridad que vemos en ese momento? Los neurofisiólogos nos dicen que la ausencia de luz desinhibe una serie de células periféricas de la retina, llamadas justamente *off-cells*, que entran en actividad y producen esa particular especie de visión que llamamos oscuridad. Por lo tanto, la oscuridad no es un concepto exclusivo, la simple ausencia de luz, algo como una no-visión, sino el resultado de la actividad de las *off-cells*, un producto de nuestra retina. Esto significa, si regresamos ahora a nuestra tesis sobre la oscuridad de la contemporaneidad, que percibir esta oscuridad no es una forma de inercia o de pasividad, sino implica una actividad y una habilidad particular, que, en nuestro caso,

carácter vacado, deshabitado de la abertura marina es solo un efecto, una apariencia producida por el plano perceptivo que organiza el mapa, pues esas latitudes están saturadas de vidas y sinuosidades de diversa índole.

¿Cómo un texto diría "presente"? O mejor, ¿de qué manera puede la literatura "enrolarse" en su contemporaneidad imaginando que escapa del solar de los poderosos? ¿Cómo decir la verdad *allí* donde parece desplegada más bien una interpelación feroz? Las políticas de ciertos cuerpos poéticos no son la traducción de algunos *topoi* ideológicos o programáticos al *landscaping* de lo literario. Las políticas de estas poéticas se juegan en el transporte de una experiencia de lo sensorial que articula el texto sobre los métodos de subjetivación y los panoramas de representación que se han tornado dominantes. El desplazamiento y la amalgama sensorial que levantan algunos horizontes poéticos no son la traducción banal de sus "actividades" en el tejido de la realidad social, sino que forman parte de eso que Jacques Rancière llama una *experiencia política de lo sensible*. Estos "transportes" históricamente son inseparables de las formas de representación y de percepción "ciudadana" generadas por la llamada modernidad³.

Merodeo las experiencias de un sujeto literario asediado por la somaticidad de su isla o por el perfil ético del cuerpo revolucionado. No atiendo el protocolo criollo o caribeño para la experimentación de mi "yo" literario o la densidad de mi vida interior puesta en palabras. Se persigue una reconfiguración política en el tejido público de esas éticas/prácticas menores que hacen la vida, digamos por poner un ejemplo, no solo olorosa sino sabrosa. Es la creación de una posibilidad para intervenir en lo político alejada de los rituales y los tonos (cualesquiera de ellos) que mimetizan al poder. Se trata de una consideración de ese cuerpo que, por dar un ejemplo, cuando echa un polvo no endeuda la viscosidad de su lengua o el trasunto de sus pasiones. Ni devota, ni pedagógica esta *re-flexión* literaria no se conforma con avalar las políticas editoriales de los patronos o de los feligreses de turno en la isla. Estas opacidades sensoriales cancelan para el sujeto las divisiones entre lo ideal y lo posible, lo propio y lo impropio, lo limpio y lo sucio, lo real y lo imaginario, el adentro y el afuera.

Habría que pensar el texto literario en Cuba pero también algunas *visitaciones revolucionarias* como situaciones perceptivas en las que se reconfiguran

corresponden a neutralizar las luces que provienen de la época para descubrir sus tinieblas, su oscuridad especial, que, sin embargo, no se puede separar de esas luces". El texto "¿Qué es lo contemporáneo?" fue leído en el curso de Filosofía Teorética que se llevó a cabo en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia entre 2006 y 2007.

3 Véase de Jacques Rancière, "Transports de la liberté" y *Le partage du sensible*.

éticamente aquellas experiencias que exponen la inmanencia sensorial de algún cuerpo que se aparece y se consume en sus sensaciones.

Antes de apreciar “El regreso” de Calvert Casey, comencemos por el principio. Literalmente con uno de los primeros textos producidos por un viajero emblemático del periodo. El pasaje me atropella con su fervor, pero también ante él se levanta mi imposibilidad para suscribirlo tal cual y, más aún, no puedo esconder la incomodidad que supone reproducirlo. Todas estas emociones simultáneamente me calman y me perturban. Escribe Jean Paul Sartre en Cuba en 1960 lo siguiente:

Castro no miente: *es verdad* que este hombre complejo, completamente *interesado* cuando se trata de la isla, *desinteresado* hasta la indignancia cuando se trata de sí mismo, vive todos los acontecimientos bajo todos los aspectos a la vez; descubre alegrías personales o un instante de felicidad en las empresas más austeras y, con la misma sinceridad, encuentra la utilidad nacional de un placer fugitivo y particular.

Tal es su situación y tal es su carácter: lo es todo a la vez, la isla, los hombres, el ganado, las plantas y la tierra. En él, las situaciones nacionales siempre serán vividas apasionadamente, con rabia o con placer; pero hay que comprenderlo: no es que él posea a Cuba, como los grandes hacendados o Batista, no, sino que él es la isla entera porque no se digna tomarla ni reservarse una parcela. (236-237)

Sartre visita a Cuba es una reunión de textos que documentan la visita del autor francés a la isla, además de sus reflexiones ante el entonces emergente proceso revolucionario. Editado en 1960 por la extinta Ediciones R, el texto está compuesto por un ensayo en torno a la relación ideología-revolución en el proceso cubano, una entrevista de Sartre con los escritores cubanos, una suerte de larga crónica-diario de viaje del autor durante sus visitas a la isla titulada “Huracán sobre el azúcar” y, finalmente, un “Testimonio gráfico” que incluye fotos del autor y de Simone de Beauvoir durante sus visitas y entrevistas cubanas. Uno de los aspectos más notables de este texto es su afán por representar la existencia de un emergente orden utópico sobre la isla de Cuba. Sartre va a Cuba, parece decir este texto, a corroborar el descenso de un orden político superior sobre la tierra cubana.

Pero al decidir rumiarse esta escena inmediatamente me acosa una paradoja; leer este texto sartreano fue, por momentos, una empresa insufrible, sin embargo, a pesar del agobio, me veía imposibilitado para dejar el libro a un lado. Tensado por este goce paradójico intentaba inútilmente buscar entre las páginas del libro, en algún párrafo u oración, la razón de mi tedio. No podía creer que seguía leyen-

do mientras resoplaba incómodo ante sus continuas espiritualizaciones, pero por otro lado, en ocasiones, leía entusiasmado con la posibilidad de atisbar la cifra textual que me revelara las razones de mi atracción hacia este periodo de la historia cultural y política de América Latina. Con el paso de las páginas comencé a percibir que mi incomodidad no emanaba exclusivamente de la manufactura del libro sino de la proposición y figuración intelectual que Sartre, en parte, perfilara en 1960 en Cuba. Otra vez me hallaba ante un texto que me permitiría no solo reflexionar sobre los efectos y las formas de intervención que una experiencia revolucionaria inscribe en las palabras y las voluntades públicas del intelectual, del escritor, sino repensar qué figuras de lo político o qué lenguas críticas circulaban entonces y cómo lograron interpelar a una lista tan diversa de intelectuales. ¿Qué fue lo que apareció allí, entre las islas del Caribe, que como un imán atraía por igual a autores tan diversos como Hans Magnus Enzensberger, Calvert Casey, Ricardo Piglia, Ángel Rama o Ezequiel Martínez Estrada, por nombrar solo algunos? El Sartre que visitó Cuba durante los primeros años de la década de los sesenta del pasado siglo compartió con ellos la creencia en el advenimiento inequívoco del tiempo utópico. Para mucha de la intelectualidad interpelada por el evento revolucionario cubano, además, la utopía americana había instaurado un expansivo aparato óptico para percibir lo histórico y lo político que además sería capaz de acelerar y sorprender las supuestas causalidades contemporáneas. La situación de los intelectuales en la Cuba de los años sesenta es un trance paradigmático en la historia de las exposiciones políticas del intelectual contemporáneo, una vez se sabe llamado por *su tiempo*, una vez escucha la voz de la *Historia* y dice "presente". El texto de Sartre se une a una larga lista de textos que imaginaron la Revolución cubana o se solidarizaron con ella desde un poderoso discurso espiritualizante que sedimentó tanto un discurso sobre el espacio y la luz revolucionaria, como una cultura política antidemocrática que hegemonizó "las maneras de actuar", tanto en la isla como entre diversas organizaciones de izquierda latinoamericanas⁴.

4 Los comienzos posibles de esta creencia in-política ya son registrados por algunos *testigos* del periodo. Sus textos y discursos son atravesados por un incesante discurso espacial que confirmaba el descenso y la superioridad de un Sol Histórico que, además, reeditaba en Cuba un aparato óptico. La implementación institucional de esta visualidad permitía corroborar la autenticidad política de las verdades que los sujetos implicados en la lucha por el futuro exhibían entonces en la tarima histórica de la Revolución. Desde esta "seríamos" capaces de identificar moralmente no solo "quiénes éramos", sino cuál es "nuestra familia" y claro está, quiénes eran "nuestros amigos" y "nuestros enemigos". La quemadura y la iluminación que "revelaba" esta experiencia revolucionaria marcó innumerables voluntades públicas del intelectual o del escritor de paso por Cuba. Véase mi *Fulguración del espacio*.

Ya nos había señalado Michel Foucault, en su ensayo “¿Qué es la Ilustración?”, que una pregunta en torno a la especificidad histórica de lo actual impone rastrear las especificidades del *nosotros* que interroga y sobre todo las complejas determinaciones de ese tiempo que llamamos presente. En otras palabras, al preguntar cómo se convierte *nuestro ahora* en un *suceso* y cómo poder distinguirlo en la teleología del Tiempo, meditamos sobre el tipo de subjetividad que imagina dicho evento. Foucault, bajo la sombra de la pregunta kantiana, insistía en que pensar el presente de la Ilustración, para Kant, era pensar en *eso* que constituía una experiencia revolucionaria. En otras palabras, ¿qué es la revolución y cómo deviene suceso? A final de cuentas, el valor significativo de la revolución, concluía Foucault parafraseando a Kant, lo que la hacía sobresalir, aquello que la hacía presentarse en la historia como evento, no era la aritmética de sus posiciones ideológicas, los dramas o avatares de sus personajes principales. Lo que convierte a la revolución en un suceso memorable entre los relatos del tiempo es su capacidad de movilizar el deseo original (tan moderno) de los seres humanos de arribar al progreso. Todavía más, Foucault propone algo que hoy les parecería a los progresistas vitriólicos una frivolidad suprema. Lo que hace de la revolución una verdad histórica: “[...] es el modo mediante el cual la Revolución se hace espectáculo, es la manera en que es acogida en la periferia por los espectadores que no participan de ella pero que la contemplan y asisten a ella, para lo mejor y para lo peor, dejándose arrastrar” (203). Más adelante añade:

Lo importante de la Revolución no es la propia Revolución sino lo que acontece en las cabezas de quienes no la hacen o, en todo caso, de quienes no son sus principales actores; lo importante es la relación que estas personas, que no son los agentes activos, tienen con la Revolución. (204)

La Revolución cubana, en este sentido, funcionó como una suerte de espacio iluminado e iluminador de las verdades e identidades políticas y culturales de su tiempo y de América Latina. Allí volvía a decirse, a traslucirse, el perfil decimonónico del “nosotros latinoamericano”. ¿Quiénes usaban en aquel momento la voz para rearmar el reconocimiento latinoamericanista? ¿Cómo y cuándo se lo manejaba? Muchos intelectuales decidieron *decir presente* ante ese “centro de irradiación de entusiasmo” (Foucault 204) que parecía ponerlo todo a la luz del día. El estar en la isla o el *wandering* por la Utopía cubana generó en los discursos sobre lo latinoamericano, lo revolucionario y hasta en lo literario una certeza contemplativa de que era posible avistar la dirección que la temporalidad histórica obtendría finalmente en América Latina. La participación en las discusiones públicas de la Revolución cubana produjo un extraño efecto discursivo entre

muchos de los que allí enunciaban. Estar, de algún modo, en el *locus* cubano significó para numerosos intelectuales creer, dar por cierto, que participaban en una fase definitiva del Tiempo utópico americano. Durante los años sesenta en Cuba, incontables autores cubanos y de otras latitudes no evitaron compungirse y hasta llegaron a hacer actos de contrición en un escenario político que parecía exigirles constantes declaraciones en torno a la evidencia de sus motivos o su procedencia. Tampoco faltaron voces obsesionadas por calificar su labor intelectual a contraluz de un escenario “público” que terminaría cristalizando los flujos y, finalmente, cancelando dicho espacio para lo público. Al finalizar la década cualquier “toma de posición” ante el “asunto cubano” se encontraría tensada por una polar topografía bélica que empobrecería el diálogo de poéticas y políticas.

Hasta el día de hoy son muchos los enunciados políticos que ante la situación cubana reproducen la simpleza moral de un discurso institucional que precisamente en Cuba solidificó “los designios de lo histórico”. Sin embargo, durante los primeros años de la Revolución, iniciar el viaje hacia la isla revolucionada también representó, para considerables intelectuales, no solo una escala imprescindible para descifrar el sentido utópico de su “latinoamericanidad”, sino una zona donde experimentar con los límites de sus creencias, poéticas y hasta los modos de configurar su propia subjetividad.

Sartre en particular decidió, como tantos otros y otras, decir presente ante ese “centro de irradiación de entusiasmo” (Foucault 204) que parecía ponerlo todo a la luz del día. *Allí asumió una posición*. La oración es tan común que parece devenir insignificante. Lo que preocupa de *las tomas de posición*, de las declaraciones de principios, de los modos de intervención “radical” es la absoluta certidumbre de los sentidos de lo político o de lo radical que manejan, en ocasiones, sus voceros o interlocutores. Esa creencia es cercana a la absoluta certeza con que Sartre envolvía a Fidel Castro con los atributos de la isla, haciéndolos sinónimos. Otros intelectuales que asistieron al espectáculo cubano, en un momento expresaron cómo la experiencia revolucionaria volvía transparentes las formas de lo político, de lo moral y hasta de lo histórico. Por ejemplo, la radicalidad de Castro o Guevara en el texto de Sartre, la autoridad y liderazgo de ambos, provienen de su extraordinaria *capacidad crítica*, entendida esta como la exposición de lo que está oculto, como la adivinación y destrucción del oxímoron capitalista que sostenía el orden de lo político, lo económico y sobre todo de lo visible en Cuba antes de la Revolución. Para Sartre, como para otros intelectuales de entonces preocupados por pensar en torno a por qué y cómo había ocurrido la Revolución, la pobreza en Cuba había sido mantenida contradictoriamente con inyecciones de dólares. La radicalidad de Castro y los demás

barbudos surgía de la “adivinación” (Sartre 106) de este “escándalo profundo”. En última instancia, la radicalidad que recorta Sartre sería un destilado moral de ese ataque frontal a las grandes propiedades privadas llevado a cabo por los guerrilleros, pues *allí* y gracias a ellos se podía hallar la contestación definitiva a la pregunta sobre el origen del Poder en Cuba.

Para un observador ilustrado proveniente de tierras lejanas como Sartre, Fidel Castro era una *summa* política, un todo nimbado que engolfaba la nación cubana y su tiempo. El liderazgo y la radicalidad política de Castro constituían la encarnación histórica de una totalización utópica que había desatado la Revolución sobre la experiencia cubana y el continente. Un efecto óptico de la Revolución cubana se le manifiesta a la mirada sartreana: *allí* (en sus ojos) la Revolución es un centro de luz que irradia Verdades y hace transparente todo lo que toca. Fidel es además llama de una maquinaria revolucionaria que cauteriza el presente. Sartre parecería conformarse con apuntar que ha estado *allí*, que lo ha visto, que vive entre nosotros. No es extraño que el libro merodee el tono y la topología propia de los evangelios cristianos, que parezca en ocasiones un santoral, sobre todo cuando entra en escena Fidel Castro, a quien rodean los niños; sus discursos son lecciones propias de un maestro. Sartre parece estar en la presencia de un hombre que, como el Cristo en las bodas de Canáa, desea trocar la escasez en abundancia. Sartre enuncia como testigo y su libro es un testimonio ante ese mandato explicativo que el perfil político del Líder ejerce sobre el escritor.

En efecto, *Sartre visita a Cuba* es el relato de una visitación doble. En primer lugar, la visitación cristiana (como descenso de un personaje divino a la tierra y la entrega de un “mensaje”), en su sentido teológico, se verifica en el texto ante la mirada del escritor mientras inscribe la aparición de este proceso que, si bien histórico y natural, posee los atributos de un fenómeno sobrenatural llamado Revolución. Allí Fidel y los barbudos son los mensajeros de la buena nueva, de la nueva era que avanza. En otro sentido, la visitación es la inmersión ética e histórica con la cual la Revolución sobrecoge a Sartre. La visitación es *locus* para una revelación, para el levantamiento de los velos de esa mirada que no sabía mirar. Así Sartre, como visitante, ahora será visitado, arrebatado por una realidad que le exige una poderosa transformación de sus modos de ver, una poderosa reconfiguración de su aparato óptico. La historia colonial cubana previa a la Revolución había enfermado el cuerpo perceptivo de los sujetos que viajaban a Cuba. En una sección titulada significativamente “Empiezo a comprender” declara:

Hoy, sentado a mi mesa en una mañana sin nubes, veo por las ventanas el tumulto estático de los paralelepípedos rectangulares y me siento curado de

la maligna afección que estuvo a punto de ocultarme la verdad en Cuba: *la retinosis pigmentaria*.

No son palabras de mi vocabulario y hasta esta mañana yo ignoraba el mal que designan. Para decirlo todo, acabo de encontrarlas leyendo el discurso que un funcionario cubano, Oscar Pino Santos, pronunció el 10 de julio de 1959:

“No creo que ningún turista extranjero después de algunos días o algunas horas en La Habana —dice— pueda comprender que Cuba es una de las naciones más afectadas por esa tragedia internacional: el subdesarrollo...

Solo habrá visto de esta isla una ciudad de bulevares magníficos donde en tiendas de las más modernas se venden artículos de alta calidad. ¿Cómo podría creer en nuestra miseria si cuenta al paso las antenas de televisión, etc.? ¿Cómo no va a creer, después de tales señales, que somos ricos, que poseemos un equipo moderno que nos permite una productividad elevada?”. (62)

En este sentido Sartre ha sido ocupado por la aparición de esta realidad política que esconde su verdadero sentido, su verdadero cuerpo. La lectura del funcionario, la absorción confiada y plena del sentido de las palabras del hombre de acción obligan a Sartre a llevar a cabo una suerte de composición de lugar que opera invirtiendo y desconfiando de lo que parece ser evidente. Parece aprender a mirar con otros ojos el tejido político del presente. Para él la ideología del poder de la propiedad crea un campo visual que es preciso desmontar y atacar por su aparente belleza. A partir de este momento el texto se torna enfático en sus afanes visuales. Allí donde la ciudad muestra la maravilla de sus luces nocturnas, el intelectual que sabe del subdesarrollo deberá contemplar la explotación extranjera; allí donde circulen autos cuyas versiones en los Estados Unidos debían estar ya en un cementerio de carros, Sartre verá muertos resucitados por la Revolución (63, 65). Al mirar “correctamente” la Revolución, esta se presentará a sí misma traslúcida ante su observador.

Pero ¿qué significa mirar de nuevo, mirar “correctamente” la Revolución? Cualquier observador que desee tener acceso a esta epifanía de la visibilidad plena de lo político tendrá que alterar la lógica de sus categorías de lo visible. Esta alteración comienza con un acto de autoconvencimiento; una vez este sujeto se convence y se repite que la toma de poder guerrillera ha colocado, a plena luz, las maldades de la propiedad y, sobre todo, las certezas de la Historia, la supremacía de la sintaxis de la confrontación armada deviene la estrategia suprema para hacer visible la naturaleza del Poder en Cuba. Más aún, Sartre llegará a declarar que en Cuba se estaba acuñando un nuevo idioma político e institucional para el mundo contemporáneo. Comprender la isla, por lo tanto, es comprender las

certezas revolucionarias, llegará a decir en otro lugar del texto (158). Peor aún está convencido de la absoluta simetría y sinonimia entre la nacionalidad cubana y la incipiente institucionalidad revolucionaria. Gracias a su estadía cubana, ha logrado esta mirada privilegiada: “Ahora me parece que mi mirada atraviesa los edificios y descubre el origen de esos palacios modernos en las malas costumbres de un país subdesarrollado” (67).

Dejando a un lado la excesiva visibilidad que conforma esta relación entre Líder y escritor, Revolución e intelectuales, oficialidad e intelectualidad en la Cuba de entonces, la contemporaneidad de esta situación insiste en otras opacidades. La espectacularidad, tan ansiada y trabajada con tanto ahínco hoy en día por diversos intelectuales y escritores en los nuevos medios, deja entrever una economía de creencias de larga duración. Este discurso seguro de la radicalidad de su lenguaje o del sesgo político de sus intervenciones, en tanto avatar de una espiritualización de la arena política, posee un enorme poder simbólico. No es casual que la palabra *radical*, derivada de raíz, conjugue dos sentidos diferenciados y que ambos hechicen a aquellos que se colocan bajo su manto. Por un lado, aquello que es radical va a la raíz, se enraíza, apuntala los entroncamientos, se afirma en la certidumbre de su meollo. Por el otro lado, lo radical puede ser un movimiento extremo, desaforado, impensable, insensato o imprudente que parece escapar de cualquier lógica estabilizante o arbórea en su deseo por llegar a *la raíz de las cosas*. Así un juego de luces y brumas embelesa al sujeto político para quien la radicalidad nunca es un punto ciego, un salto hacia aquello que nada tiene que ver conmigo o simplemente una contingencia imprevista o impensada, a veces alejada sin cortapisas de lo evidente. La claridad fulmina a ese intelectual para quien la radicalidad es un deber declarado y declarante, una razón de ser ineludible que debe manifestarse a todos, o por lo menos a los que les incumbe de manera imperiosa. Parecería que en ocasiones el afán radical termina siendo una fulgurante manera de atarse a la evidencia de algunas creencias que, a su vez, solo necesitan ser enunciadas con ahínco para demostrar su efectividad crítica o revolucionaria. Algunos radicales parecen en sus movimientos manadas absolutamente confiadas en la uniformidad de sus manchas para ocultarlos o protegerlos de la embestida del enemigo. Como siempre, al final el débil o el enfermo quedarán atrás.

Ineficaz, debido al carácter moralizador que la impulsa, esta certidumbre del radical para señalar a aquellos que no lo son termina haciendo el trabajo policíaco para algún Estado u orden institucional. *En verdad solo dicen no soy eso que eres tú y me ocupo de estar allí donde tú no estás o nunca podrás estar*. En esta búsqueda del vellocino de oro de la radicalidad o de la contestación política

necesaria y urgente son consistentes y hasta predecibles. La mayoría de las veces terminan siendo una réplica de la cultura del poder que enfrentaron o, lo que es lo mismo, son los nuevos amos que ocupan, con claros beneficios, los santos lugares que antes despreciaron.

¿Se encuentra siempre la radicalidad en las lenguas de la claridad, en la visita a los mismos temas unánimes o en el silencio de un lenguaje, de unas palabras que ni se esperan ni se desea escuchar? ¿Es siempre esta suerte de declaración de principios radicales pertinente para darle cuerpo a un accionar crítico ante las políticas de nuestro presente? Más aún, ¿son los términos de esta pregunta siempre los mismos? Para hacerle justicia al Sartre de visita en Cuba, a ese Sartre que, a partir del caso Padilla (1968), se pronunciaría en contra de las violencias del Estado cubano contra los intelectuales, se debe anotar que su "texto cubano" tantea opacidades y tensiones entre líderes y tradiciones, paradojas entre ciertas escrituras y las tempranas oficializaciones revolucionarias. Cómo no repetir esa ambigua oración de difícil digestión con la que Sartre cerraría entonces su diálogo con los escritores cubanos: "No olviden que los intelectuales no se encuentran jamás felices en ninguna parte. Cuba es su paraíso, pero yo les deseo que se quede así, que siga siéndolo" (54). Cómo no recordar que Sartre moriría ciego.

Expuesto en el litoral

Más allá o acá de genealogías letradas, entre cuerpos entusiasmados e impugnaciones, ya sean francas o en clave de disimulo, algunas escrituras literarias en la Cuba de los años sesenta y setenta siguen siendo exposiciones de cierta verdad política; textos que insisten en parecer teorías para el develamiento de aquello que no se podía exhibir hasta entonces y que, de algún modo, la Revolución como acontecimiento pareció estimular. Cuando emerge la palabra *exposición* no solo resuena el sentido de aquello que se ha colocado en las afueras de algún espacio, también se desatan los retos que suponen un paisaje y un sujeto a la intemperie. La Revolución fue también en los años sesenta la posibilidad de experimentar con los descampados simbólicos de todo orden. La intemperie, dicho sea de paso, es una constante sensorial en más de una figuración estética en el archipiélago caribe⁵.

Un deseo malsano recorre este ensayo: la devolución a algunas escrituras de la responsabilidad, del aliento revolucionario, con el cual apenas se las asocia.

5 Trabajo en este momento sobre esta condición metafórica a través de poéticas caribeñas de los siglos XX y XXI en mi estudio inédito, "Por un efecto archipiélago: poéticas, políticas y *sensorium* en el Caribe".

Aliento material que no necesariamente coincide con los relatos que han cristalizado una imagen del evento revolucionario en Cuba durante los años sesenta. Nunca estará de más subrayar la vehemencia materialista que, en parte, hizo que variadas escrituras respondieran a la interpelación de los héroes de la Sierra Maestra. A partir del triunfo revolucionario en Cuba, y a cierta distancia de los ceremoniales de bienvenida y postración debidos a la aurora política que descendía sobre la isla, textos específicos de escritores como Antón Arrufat, Guillermo Cabrera Infante, Calvert Casey, Reinaldo Arenas, Roque Dalton, Virgilio Piñera, José Lezama Lima y Enrique Lihn, por solo citar algunos, expusieron lo que podía llamarse una elocuencia de la rotura y del desacomodo; un deseo por exponer la multiplicidad polémica que le daba cuerpo a la cultura política de la isla. Fue precisamente en medio de los días iniciáticos de la Revolución cubana que estas escrituras y otras estéticas apostaron por la exhibición de otros *cuerpos de sentido*, igual que otros *sentidos del cuerpo*, como un modo de participar políticamente en lo que acontecía en la Cuba de esos años.

La singularidad política de estos textos es inseparable de la exposición de una condición negativa⁶ que vivió (que vive) un cuerpo revuelto por la historia. La particularidad política de estos textos es, además, un modo de hacer sensible, con la letra, figuras para el desalojo de protocolos específicos de fijación histórica de un sujeto; maneras de desencajar protocolos de poder que luego serían reinstitucionalizados por la cultura oficial revolucionaria en Cuba.

La lejanía o la extrañeza de estos textos en relación con la tarima del emergente orden revolucionario puede ser una consecuencia reciente de una historia literaria que subestima demasiadas consecuencias y ambigüedades⁷. La crisis epistemológica que desatara la Revolución cubana sobre los modos de concebir la experiencia histórica incidió en los sistemas de representación cultural cubanos y latinoamericanos durante el periodo inicial de asentamiento del orden institucional de los vencedores. Esta crisis se manifestó, en términos generales, a través de dos vertientes discursivas. Por un lado, estarían los discursos que aspiraban a reconocer, a contemplar de nuevo, el tiempo y el modo de lo revolucionario que siempre habrían firmado las culturas cubana y latinoamericana. Estos discursos operan como confirmaciones rituales del *telos* redentorista que yacía cifrado,

6 Lo *negativo* podría en sí mismo activar un archipiélago y un archivo. La negatividad que considera estas páginas dialoga con las de Agamben (*Language and Death*), Buck-Morss, Glissant (*Poétique de la relation*) y Žižek.

7 La comunidad que comparten estos textos con la lógica discursiva de entonces expone, por el contrario, una conversación intensa con el tejido de credibilidades, los modos de creer que la institucionalidad guerrillera ya ponía en funciones y que podría ser objeto de otra reflexión.

desde sus “orígenes”, en el cuerpo de la nación. Por otro lado, aparecerían una serie de estéticas que, interpeladas por la promesa libertaria que anunciaba la gesta guerrillera, decidieron exacerbar modos de representación y temarios, incluidos los ámbitos de lo personal e íntimo, como maneras de complejizar los sentidos de una subjetividad política y de una verdad dicha en el presente utópico de la isla. La relación entre ambas vertientes no es impermeable y comparten más de un dispositivo.

Los llamados marginales, los excluidos, los críticos, los raros, los más tarde tildados de disidentes o traidores, compartieron un tejido de posibilidades, una *zona sensible* a la que pertenecen todos aquellos que, en algún momento, apostaron por la Revolución como un modo de exhibir un daño común y la posibilidad de hacerle justicia; por esa Revolución en la que se imaginó que la vida y la literatura, el arte, si se quiere, podría ayudar en el desate de diversas formas autónomas de un vivir en libertad.

En Calvert Casey (1924-1969) habita una política literaria que figuró verdades de difícil acomodo en los pabellones heroicos de la nación. Varios de sus textos son una conversación política con el *ethos* comunitario de la nación cubana, como también exhiben modos de imaginar otra “asamblea” de cuerpos y voces dispuestos a imaginar qué significaría vivir en libertad. Casey (“mi escritor cubano de la Revolución”, como dijera Edmundo Desnoes en 1979) publica en 1961, en la *Casa de las Américas*, el emblemático cuento “El regreso”⁸. Este relato, a pesar de ser ambientado en la Cuba de la dictadura de Batista, es un texto magnífico al momento de percibir la fuerza que ejerció la posibilidad revolucionaria sobre las escrituras del momento. El relato, narrado en tercera persona, se ocupa de las reflexiones de un escritor-traductor cubano (hijo “extranjero”, residente en Nueva York, tartamudo, homosexual) quien, obligado a viajar a la isla debido a una “desgracia” familiar, concibe la posibilidad de “regresar definitivamente” a la isla. Dicho “regreso” es narrado a través del rastreo subjetivo del personaje, su cotidianidad en el exilio y sus impresiones de la isla.

El personaje de Casey encarna, entre otras cosas, la sospecha simbólica de una singularidad caribeña. El supuesto extranjero que de manera súbita, y atraído por un *ethos nacional*, “nos descubre”, que al no encajar en la casa familiar de

8 “Cuando consumía las ponencias del taller me visitó la enorme y delicada cabeza de Calvert Casey. Mi escritor cubano de la Revolución. Todavía en Cuba definió su vida, su obra como ‘pura torpeza, puro azar’. Más tarde se suicidó en Roma” (Desnoes 255). El cuento de Calvert Casey, “El regreso”, apareció en Casa de las Américas en el año 1961. Fue recogido posteriormente en la colección *El regreso*. Manejamos, sin embargo, la versión aparecida en *Notas de un simulador*.

“todos nosotros” su mera presencia expondrá algunas condiciones elementales de los lugareños. La obra literaria de Casey durante los años sesenta ensambla una conversación sutil con la joven institucionalidad literaria y estatal de entonces. Sus relatos como sus ensayos proponen respuestas a preguntas como: ¿Qué constituía una experiencia digna de un relato, una experiencia literaria en ese contexto? ¿Qué sería o cómo aparecería un “autor” en dicho entorno? Más aún, los ensayos y reflexiones de Casey publicados en la Cuba de los años sesenta insistirán en los temas de la sexualidad, el machismo, la homofobia y en particular presentarán ciertas experiencias negativas (la muerte, el suicidio) cuando no paladearán experiencias abiertamente sórdidas (la pornografía, el voyeurismo). Temas y experiencias que al autor le parecieron claves al momento de pensar y fundar un “nuevo mundo” social y político⁹. La Revolución parecía ofrecer un espacio no solo para revisar dichos temas sino para desplazar y cuestionar prohibiciones, moralismos y violencias simbólicas que había sedimentado la cultura del poder cubana hasta entonces.

En particular, “El regreso” ensambla un relato de la subjetividad intelectual cubana en franco diálogo con opacidades, intimidades y vulnerabilidades. Esta textura afectiva, además, acentúa la condición extraña, extranjera del sujeto en el escenario del texto. El personaje de Casey es la representación de una extranjera situada en las afueras de lo “propio”:

Su vago acento extranjero atraía, como también el contraste entre las maneras desacostumbradas, el nombre impronunciable y los patéticos esfuerzos por sonar criollo. Gran lector de contraportadas, sabía cómo y cuándo citar y lo hacía con suma habilidad, dejando las frases incompletas, sugiriendo ideas que los demás completaban, cubriendo su ignorancia de los temas con el aluvión taquicárdico de su charla. Rápidamente pasaba de Kirilov y los actos absurdos a la gratuidad, para saltar a la nueva crítica y al ser para la muerte, y si pronto se descubrió su incompetencia y sus nuevos amigos le remedaron divertidos, jamás lo supo. (89)¹⁰

9 Véase, por ejemplo, sus *Notas críticas y paisajes*: “Diálogos de vida y muerte” (*Notas de un simulador* 247-252), “Miller o la libertad” (259-263), “Notas sobre pornografía” (264-269).

10 Lo extranjero es una continuidad constitutiva del Caribe. La *extranjeridad*, si se me permite, como categoría que nombrara un absoluto cultural situado en las afueras del *ethos* soberano de alguna comunidad ha sido vaciada por la historia entre las islas y carece de sentidos fijos en el Caribe. La palabra *extranjero* no significa en el Caribe o su significado convencional se desfonda en la resaca de sus orillas reales e históricas. Lo extranjero como dispositivo singular del *ethos* archipelágico es uno de sus puntos de ensamblaje cultural más productivos y recurrentes en la historia caribeña. La familiaridad extraña del otro caribeño, su extranjeridad sin embargo “conocida”, es signo de una ciudadanía impropia, momentánea, imposible. A la larga,

Allí donde los voceros oficiales de la cultura programarían un “arte revolucionario” encargado de una suerte de pedagogía moral para el alma nacional, el relato de Casey entrega un sujeto sin origen “natural”, averiado en su dicción y acosado por las representaciones y los comportamientos de los otros, atraído fatalmente hacia un lugar familiar que no lo “reconoce” del todo. El relato de Casey es pionero al inscribir en el emergente campo literario de la Revolución los signos de la duda y la extrañeza como partes constitutivas de cualquier viaje o deseo de inserción intelectual en la sociabilidad cubana de entonces. Pero también el relato de Casey expone el saber de un intelectual particular, las obsesiones de un lector con su manejo “en vivo” de citas, referencias y temas de “contraportadas”. El personaje-lector es además un facilitador del diálogo, un aspirante a mediador entre los hermanos enemistados por la guerra. El personaje alrededor del cual gira el texto es una suerte de conversador que cautiva miradas precisamente por su falta de “autenticidad”. En otras palabras, Casey tematizaba tan temprano como en 1960-1961 la opacidad y lo infranqueable de una subjetividad frágil cuya utopía intelectual era también una condición corporal y un deseo de pertenencia que no domesticaba el paladeo de experiencias negativas, el manejo desenvuelto y frívolo de un archivo contemporáneo como la exhibición de una fluidez verbal inalcanzable para un autor “extranjero”¹¹.

En este relato, “regresar” a la isla supondrá exhibir una capacidad mimética que le permitirá al escritor entrar en el *locus cubensis*. Esta puesta en escena de una mimesis averiada es también la inscripción de una lógica corporal. Además, este sujeto, en situaciones de seducción y deseo, no hace gala de una relación orgánica, “natural”, original con el lenguaje hablado; más bien procede, instantáneamente, a imitar a aquellos que desea:

A todos los imitaba fiel e irresistiblemente, copiaba sus gestos, sus palabras, sus malas o buenas costumbres, y no descansaba hasta haberse convertido en facsímil de ellos, tratando al mismo tiempo de conservar la primera impresión de conquistador, de amante difícil y deseado que creía haberles causado. Por una palabra bondadosa los colmaba de regalos absurdos, les prometía

“lo extranjero” termina siendo pieza clave para la sintaxis ciudadana y cultural caribeña que se sabe frente a otras y se imagina acompañada por sus lenguas.

- 11 En ese sentido es sobresaliente la lectura que hace el escritor italiano Italo Calvino de Casey, pues confirma que su escritura es una reflexión sobre los bordes, los excesos y los diversos sentidos de un más allá del orden de lo natural o lo normal. Calvino lee éticamente a Casey porque le parece que en sus textos hay otro tipo de moralidad que pasa por un rigor estético; en otras palabras, la agonía como tema en Casey no debe ser leída en su coordenada estatal o bélica, sino como la pugna entre los límites de lo real, el adentro y el afuera, el centro o el margen. Más aún, para Calvino la literatura de Casey es un modo de repensar la familiaridad que tejen la escritura y las creencias en el entorno revolucionario (véase Calvino, “Las piedras de La Habana”).

holganza a sus expensas para toda la eternidad, y más de uno, de aficiones parasitarias, le tomó la palabra. (83)

Para el personaje la imitación es una actividad análoga a la economía del regalo; devenir facsímil de ellos es una manera de gozar del otro en la medida en que se celebra que ese otro nunca es una versión del “yo” del deseoso. Asediado por un mimetismo compulsivo, el personaje de Casey es también una voz marcada, interrumpida literalmente, por fuertes convulsiones, ahogos producidos por su tartamudeo. El tartamudeo, además de ser una relación con el vacío y la imagen de sí, enlaza ingeniosamente también una relación entre subjetividad y vacío, pertenencia y sensorialidad que recorre todo el cuento:

Porque para colmo era tartamudo. Este era su humilladero sumo, *rastró doloroso de alguna tragedia oscura e ignorada en los primeros años*. Esperaba angustiado el momento inevitable en que las gentes volverían el rostro para mirar obstinadamente a un punto aparentemente fascinante del suelo a fin de no ver el rostro convulso, contorsionado por la palabra que se empeñaba en no dejarse pronunciar. Pasado el mal momento, enrojecía y palidecía simultáneamente, y para probar que el defecto era imaginario, que jamás, jamás, jamás existió, se lanzaba a una perorata rápida e intempestiva que sazónaba con frases brillantes, chistes, carcajadas inoportunas, *hasta volver a tropezar con otra palabra desdichada* que le producía nuevas convulsiones. *Rajo de confusión y vergüenza, buscaba el refugio donde vivía*, cerraba a cal y canto las ventanas y aplicaba un fósforo al mechero de gas con que se calentaba, preguntándose melancólicamente si no era preferible dejar fluir el gas sin encender la llama. (83-84; el énfasis es mío)

¿Qué representa esa palabra que le sale al paso a la fluidez del personaje? ¿Por qué la palabra que ahoga al personaje aparece como *tropiezo*? ¿Por dónde “camina” esa voz? ¿Qué horizonte innombrable interpone esa palabra, bloqueando la elocuencia de nuestro personaje? La tartamudez genera decisiones de estilo, ocasiones discursivas que exhiben ocultando ese cuerpo interlocutor. La tartamudez, como la cita oportuna, o la copia del ademán del otro son parte de esos “actos fallidos”, actividades repetidas y vacías en la fría Nueva York que el personaje investiga en busca de alguno donde resalte el palpito de lo auténtico. El relato solo declarará la imaginación del personaje como su tara auténtica: “Su imaginación alcanzaba proporciones no vistas. Y era, se decía a sí mismo con dolorosa lucidez, su única, su auténtica, su verdadera vida” (81).

Cabe la posibilidad de que si bien el relato confirma que nunca se regresa al lugar del cual se partió, también todo lo contrario podría ser igualmente cierto:

se regresa siempre y cuando volvemos al lugar del cual nunca salimos. La palabra que traba la lengua es el objeto mismo sobre el cual el sujeto ha aprendido a decirse. El regreso a la nacionalidad, por lo tanto, desde el comienzo del relato empieza a complicarse, a tornarse dudoso como posibilidad de vida para este personaje. El regreso en “El regreso” es más la escritura de una fantasía subjetiva, que la representación en clave realista de un episodio histórico en la vida del intelectual cubano. La tortura y muerte del personaje a manos de la soldadesca batistiana es el regreso al “rastros doloroso de alguna tragedia oscura e ignorada en los primeros años”. La gagera, el tartamudeo convulso delinean la verdadera geografía (vacía) donde “reside” en verdad este sujeto.

La “verdadera vida” en el texto es un habitar imaginario, un habitar en la imaginación. Este “regreso” identitario es el que nunca ocurre y es narrado como el descubrimiento de un “saber estar” y de un imposible deseo por “sonar criollo”. Un sujeto extranjero interpelado por ese sonido criollo que nunca logrará reproducir, solo parece regresar a “su tierra” una vez domine una *performance* sensorial compleja, una traslación corporal en más de un sentido, un desplazamiento del sentido, también, excesivo y apabullante. Se trata de un uso de la voz que agilice la conversación comunitaria, niegue su síntoma, convierta al interlocutor en una figura apetecible en términos eróticos y le permita instaurarse en una suerte de espacio placentero llamado Cuba: Playa de la Identidad. La identidad en “El regreso” de Calvert Casey es un deseo, un modo de usar el cuerpo, una manera de conjugar voz y paisaje.

Hablar bien, sonar criollo no es una decisión abstracta, descarnada del cuerpo y de una condición corporal defectuosa que debe ser atendida de algún modo. Aún antes de tener su epifanía en el litoral, “El regreso” ha trabajado una política binaria del “calor” humano y el sentido del tiempo, una *metaforicidad* afectiva que borda las acciones y decisiones del personaje tironeado por sus dos mundos. El vecindario neoyorquino del exiliado es una fría comunidad anacrónica, llena de sujetos envejecidos y desempleados en convivencia con otra comunidad de artistas que en medio de la pobreza decoraban sus pequeños espacios con “una curiosa mezcla de pobreza extrema y extravagancia inútil” (85):

Vivía, como tantos otros millones de seres en la enorme ciudad, completamente solo en un viejo apartamento desprovisto de calefacción, que era preciso calentar con gas o con carbón, y que cada mañana amanecía helado. El edificio era uno de muchos miles construidos para familias obreras. (84)

Un mundo de gentes cuya aspiración suprema era estar de vuelta de todo, vivía, pared por medio, con un mundo de rezagados del siglo anterior, que no habían estado en ninguna parte. (85)

“Estar de vuelta” es otro modo de presentarse como alguien que regresa, que ha regresado de eso que es “tu presente” o “el presente” parece ser evidente para todos. También estos pueden ser réplicas extrañamente exactas de los que *no habían estado en ninguna parte*. En “El regreso”, por lo tanto, regresar a la comunidad isleña no implica manejar un “saber ser”. Regresar aquí es narrar un deseo por pertenecer que no implica demostrar algún conocimiento de la ontología nacional que define al lugar. La identidad de esta comunidad deseada, más bien su singularidad sensible, es el “hallazgo” de un saber localizable y localizado, de un *saber colocarse*; la contemplación de *un saber estar* que el personaje imagina como manifestación física de una pertenencia nacional.

Contemplaba a estas gentes vivir, deformándolas con generalidades risueñas. Parecían felices, infinitamente más felices que las de la hosca ciudad donde él vivía. Tenían el rostro plácido, el aire tranquilo, las carnes abundantes y serenas. Lo banal, lo diario, no avergonzaba aquí, como en aquel otro mundo donde vivía. Esta gente sabía estar. Se repitió la frase varias veces: sabían estar, sabían estar, regocijado del descubrimiento feliz. En aquel frío Norte él había perdido el viejo arte de saber estar (la frase allí era incluso intraducible) y tendría que aprenderlo de nuevo, pacientemente, amorosamente. (88)

La felicidad es una apariencia del litoral que caldea un centro solar llamado Cuba:

Y luego aquel sol, aquel sol maravilloso y omnipresente de enero, que le reconfortaba y le quemaba suavemente los omoplatos, brillando desde un cielo transparente, que le hacía olvidar los dolorosos inviernos del Norte y el tiritar violento que destrozaba sus nervios enfermos, y le despertaba viejas memorias de infancia; las meriendas amables en los colgadizos imaginados, las temporadas en las fincas nunca vistas.

Adivinaba y envidiaba en las relaciones humanas una intimidad inconscientemente sensual que propiciaban el clima espléndido, la brisa de los mediodías, la claridad.

¡Ah, lo que había perdido, lo que había olvidado, en sus largos viajes por otras tierras! Si pudiera recapturarlo todo, repetía, consciente del justo anglicismo. (88-89)

“El regreso” es un texto sobre las demandas del *ethos* nacional a una subjetividad intelectual como la que pivotea la obra de Casey. Más aún, “El regreso” es un relato sobre cómo puede *saber estar* el intelectual en la nación, sobre cómo aprender a usar el espacio nacional para sencillamente intentar ser feliz. En este

sentido, dicho *arte del saber estar* es lo que el cuento insiste en relatar cual horizonte utópico; es lo que el texto, a final de cuentas, sensibiliza como experiencia conflictiva, reto o condición inalcanzable en el contexto inaugural de la Revolución cubana. La respuesta política del texto de Casey pasa, primero, por figurar la exposición en la playa de la identidad como la capacidad histórica de un cuerpo para darse gusto. El saber estar y el gozo que lo acompaña es un efecto del “calor solar” como estimulante de la memoria y de un imaginario demasiado real.

¿Qué deseos y fantasías ventila este texto de Casey? ¿Cómo estas fantasías, por igual, retaban así como compartían el horizonte de posibilidades subjetivas que inauguraba la Revolución en Cuba? ¿Cuándo este querer aprender el arte del saber estar, este exponer el cuerpo, en la lengua rota de un miope tartamudo, se convirtió en una pregunta en torno a la naturaleza, la naturalidad misma del saber del lugar, y lanzó una duda sobre el sujeto que la escribía? Antes de su salida de Cuba o del acoso homofóbico que recibiera de las autoridades, el autor de “El regreso” había movilizó desde el tejido de su lengua y de sus imágenes, con este *querer-saber-estar* del relato, un cuestionamiento insoportable ante lo que prescribe un *ethos* guerrero para el uso de sus lugares. Lo insoportable, o al menos lo altamente dudoso para una mirada autoritaria, es la urdimbre de un relato sobre la identidad como péndulo imaginario entre “los que están de vuelta de todo” y “los que saben estar”, sin hacer concesiones simbólicas o morales al orden de la guerra. En este cuento, el regreso a la patria es un sondeo (im)posible de apetitos, de perfiles y deseos que escribe una camisa, un vestuario, una imagen, una palabra.

El cuerpo y el gesto político que escribe “El regreso” de Casey son inseparables del goce identitario que experimentan los que se asolean en la playa de la identidad, en el litoral o en la tórrida tierra cubana donde siempre se guerrea por decir “nosotros”. En efecto, algo que llama la atención del personaje, más bien lo que le choca, es la omnipresencia de los uniformes en la ciudad¹². La visita que lleva a cabo el intelectual que ha regresado a la patria no es a los lugares donde batallan los patriotas por el futuro o donde se lucha por el destino nacional. Mientras los rebeldes enfrentan la dictadura, nuestro personaje se va de playa:

En la playa se sintió molesto al verse rodeado de turistas y más molesto aún al comprobar que, como ellos, también se ponía aceite sobre la piel para protegerla del sol. Se rio un poco de sí mismo, pidió de beber y se tendió al sol.

12 “Lo que sí chocó a su vista de inmediato fue la superabundancia de uniformes. En las esquinas de la ciudad se veían a todas horas grupos de soldados y policías con armas automáticas modernas, de grueso calibre. Le llamó la atención que en sus horas de asueto los soldados se pasearan fuertemente armados, llevando de una mano a sus amigas y de la otra el arma formidable de repetición” (91-92).

Las horas pasaron agradablemente, empujadas por el licor del país que penetraba dulcemente los sentidos hasta destruir el sentido del tiempo. (El sentido del tiempo, eso era lo que aquí era tan diferente, ahí radicaba la gran ciencia de este país, de estas gentes). (93)

Es *allí* donde “El regreso” insinúa que esta “visita” a la patria de los apertos es la forma misma de un desencuentro, de un malestar o, peor aún, de una vuelta a un origen tenebroso.

Las poéticas que construyen ese “saber estar” que nacionalizan los lugareños en la playa son experiencias del asueto, del paseo o del pasadía donde las prendas y lógicas del turismo desentonan por su cercanía y simulación de lo auténtico. Ambas son experiencias para el “uso” del tiempo fuera de algún protocolo de utilidad, los “naturales” como los “turistas” dilapidan el tiempo. El presente revolucionario, la caja de resonancia que en el año 1961 le ofreciera la revista *Casa de las Américas* a este relato, permitió la exhibición del dolor, las pasiones y las angustias para algunos frívolas que viviera un sujeto estimulado por la escena política de la isla como posibilidad utópica a la que valía la pena regresar. Tomar la palabra literaria es, en “El regreso”, una experimentación y un cuestionamiento de esa obligada naturalización de los signos que nos vuelven oriundos, “naturales” de alguna cultura. Pues, ¿Qué nos sucede cuando decidimos demostrar *allí* que pertenecemos? ¿Qué empezamos a escuchar cuando deseamos sin pudor alguno *ese lugar* ante la mirada de los demás? Antes de regresar a la isla el personaje se ha preguntado:

Una tarde de domingo, más lívida que todas las demás, se hizo la pregunta. ¿Y si regresara? ¡Dios, Dios!, ¿y si regresara a los suyos, a amarlos a todos, a ser uno de ellos, a vivir aunque fuera entre los más pobres, entre aquellos que a pesar de su pobreza parecían tan tranquilos y contentos, tan sosegados? ¡Cómo le gustaba la palabra! Tan sosegados. ¿No le harían un lugar? ¿No se dejarían conmovir por su sinceridad?

La idea no hizo más que insinuarse y su imaginación se encargó del resto. Las pensadas horas de ternura, las imaginarias tardes de amor, las grandes noches fueron rápidamente trasladadas o remplazadas por escenas de la patria recobrada. ¿Y si él fuera el iniciador de un movimiento de vuelta a la patria? Los pródigos... Los Pródigos. ¡Qué bien sonaba! Pronto sería amado de todos. ¡Si era amor, solo amor lo que él pedía, el mismo amor que en el fondo toda la pobre humanidad deseaba! (90)

La obscenidad de estas líneas es conmovedora. El texto no solo ha inscrito desde temprano la condición averiada de este deseante utópico, la verdad

imborrable de una tartamudez convulsiva; ahora con este canto al amor prefigura su inviabilidad política entre los miembros de cierta intelectualidad isleña. Así, *regresar* para el personaje de este relato parecía primero (cómo no) que se llevaría a cabo con pronunciar bien esa palabra que se resiste, exhibiendo la sinceridad que lo define, negando con la buena dicción esa "tragedia oscura e ignorada", entregado a un viaje hacia un lugar personal que se imaginó como espacio abierto para la comunidad. Ahí la meta específica es una demanda y una pregunta por el deseo de los demás: ser amado por todos.

El abrazo imaginario de la *intelligentsia* es, bajo esta estela, consustancial al calor corporal que se experimenta en la playa. En este cuento, el regreso metafotiza un itinerario "de vuelta" a la isla como cicatrización física y espiritual del sujeto a manos del "daño urbano" neoyorquino, al igual que establecerá un nuevo pacto de tolerancia y aceptación con la "nueva" comunidad.

La sorpresa fue agradable. Aquellas gentes a las que temía por razones tan desconocidas como las que provocaban su violento tartaleo, le acogieron con naturalidad y hasta con cariño, sonrieron ante sus crisis nerviosas, le permitieron las vestimentas más extremas con una tolerancia candorosa ante todo lo que viniera del extranjero, que le desarmaba, justificándole con un "ha vivido tantos años fuera". (87)

Pero la "cicatrización" es un anhelo, una suerte de beneficio posible, ganado tras el pago aduanal, subjetivo, que supone regresar y exponerse tal cual en un país en guerra. El viaje definitivo a la isla ha supuesto el desarme de la antigua biblioteca y la entrada en un círculo intelectual que, además, es representado como un excitado círculo de amigos:

Y partió. Más dadivoso que nunca, repartió lo que poseía entre sus pocos amigos, regaló las ropas de abrigo que ya no necesitaría en aquel clima maravilloso que le aguardaba y del cual no regresaría nunca, nunca. Distribuyó los libros, los de naturalismo, los de hinduismo, los de yoga, los de espiritismo, las colecciones obscenas, las de socialismo, las colecciones primitivas. Hizo tomar por fuerza a sus viejas vecinas el heterogéneo mobiliario que ellas aceptaban entre gritos de terror, gozo y asombro.

La renovación sería completa, pronto iba a ser él, él, a entrar en *su* cultura, en *su* ambiente, donde no tenía que explicarse nada, donde todo "era" desde siempre. Y además entraría por la puerta grande de la *intelligentzia*, en cuyos umbrales dorados le esperaban sus jóvenes amigos, de humor delicioso y mordaz, de charla viva e imaginativa, tan nerviosos, y tan felices. (91)

Regresar a la identidad es desabrigarse y abrazar una patria muy específica de sensaciones y cuerpos donde simplemente *se es*. En varios momentos del texto, además, el narrador deja saber que el personaje vive con vergüenza¹³ sus horas de lectura ante la contundencia de autenticidad que emana de ciertos personajes o de algunos amantes.

Sin embargo, en sus horas finales, el personaje de Casey descubre entre el espanto y el dolor que, al fin, había regresado a la patria de la tartamudez que lo había gravado desde su nacimiento. No obstante sus esfuerzos, sus fantasías, las escuchas de esas otras palabras serían destrozados con la misma prontitud con que ensayara para abandonar su vida en Nueva York. Levantado por la policía a la salida del balneario mientras caminaba por un suburbio, este personaje kafkiano del trópico comienza a ser golpeado metódicamente. Los golpes, como “la palabra que se empeñaba en no dejarse pronunciar”, lo ahogan y lo sumen en el silencio durante el largo interrogatorio:

Al principio trató de preguntar lo que sucedía, pero apenas acertó a pronunciar palabra. Tartamudeaba grotescamente con violentas reacciones de la cabeza y el cuello. A un chiste de uno: “Quítese el caramelo de la boca, compadre...”, todos rieron estruendosamente.

Aunque optó por no hablar, le preguntaron el nombre y tuvo que esforzarse en articularlo. Un violento mazazo le derribó por el suelo. Cuando lo levantaron, medio aturdido, oyó que el que parecía el jefe le advertía que no inventara nombres extranjeros, porque le conocían bien. Comenzó a llorar contra su voluntad y con el puño de la guayabera se limpió la sangre de los labios y las lágrimas que le corrían por los pómulos ya negros. (94-95)

Entre los policías descubre que, por fin, es igual a los “demás”:

Pero aún no lograba comprender la acusación que le hacían, porque en realidad no le hacían ninguna. Si le dejaran hablar, llamar a sus jóvenes amigos, les explicaría, se aclararía el monstruoso error. Una frase escalofriante le dio en parte la clave de lo que sucedía: “Si no es este, es lo mismo...”. (95)

Junto a esa identidad como más allá inmutable de costumbres y modos auténticos del ser que obligan a desarmar el espacio distante de la letra, la identidad

13 “Cada nuevo huésped tenía el poder de derribar todo un universo de ideas, reales o prestadas, y actitudes. Al llegar Alejandro, tan deliciosamente ignorante de todo, tan maravillosamente contento y apacible en su ignorancia –y luego, tan centrado, tan seguro, tan inmovible y sin problemas– todo un pasado de lecturas le avergonzó profundamente. ¡Ah, poder ser como Alejandro, poder ser Alejandro!” (82).

como utopía afectiva y desnudez feliz, convive la atroz identidad de "lo indiferente" de todo extranjero, del sabor desolado de la arena en la playa. El relato exhibe también cómo toda identidad es un ritual circular a partir de las formas y los modos de "lo mismo", de lo igual, del *ídem*. Al comienzo del cuento leímos cómo el narrador representaba un repaso de la vida irreal de nuestro personaje del siguiente modo:

De la gama total de actos posibles había recorrido una enorme variedad en sus cuarenta años de vida, pero ninguno tenía el menor viso de realidad. Todos se habían inscrito como sobre *el lecho arenoso de un río de aguas vagas y tenían el mismo sabor desolado de la arena*. (80; el énfasis es mío)

Este personaje que abraza "su identidad" como se cambia de *vestuario*, que deja sus ropajes citadinos por la criolla guayabera, negocia su relación de pertenencia con "su" cultura a través de un intercambio de imágenes y figuras que asume como autóctonas y nunca son sometidas a alguna pregunta o duda en torno a su autenticidad o superioridad. "El regreso" no es un comienzo; el regreso, más bien, es el comienzo del final para uno que nunca ha estado en ninguna parte fuera de su cuerpo tartamudo. El personaje de Casey morirá, tras ser torturado, en esa misma playa, bajo los efectos de otra *playa identitaria*, abierta, expuesta también por la utopía revolucionaria. Haber otorgado a los policías una identidad batistiana puede haber sido una decisión de rigor historiográfico; hoy parece una decisión tímida, quizás ingenua, en términos simbólicos, ante lo que desencadenaría configurar el cuerpo íntimo, político del personaje principal.

La travesía del personaje no puede sino regresar al lugar original donde ocurriera "esa violencia oscura" que le inscribe, sin remedio, la tartamudez, la rotura de la lengua. Terrible es que sea la tortura policial la que finalmente firme y suture, sobre el cuerpo de la lengua, lo que la tartamudez cumplía en su dicción y en su uso del lenguaje:

Notó que tenía la boca llena de coágulos de sangre que lo ahogaban. Cuando quiso hablar para pedir agua, se dio cuenta de que se había cercenado la lengua con los dientes. Pensó que ya nunca volvería a tartamudear. Sintió que sonreía. (96)¹⁴

14 En un ensayo extraordinario sobre el fragmento de una novela inacabada de Casey, escrita en inglés, *Piazza Margana*, Gustavo Pérez-Firmat lee el regreso de Casey a la lengua de su padre como un poderoso texto del exilio cubano y como un *equivocal striptease* del autor.

La lógica del regreso, en este relato, en tanto un modo de participar en la utopía del presente cubano, es la demostración exacta de que no hay sitio para dicho personaje y su ética; o de que el regreso perfecto es una vuelta al *locus* violento donde el síntoma es la forma misma para el uso de la lengua y para una singularidad subjetiva. Esa representación nunca idealizada de una autoridad averiada, sus pasiones, imposibilidades y temores es la exposición obscena de la cicatriz subjetiva, de esa íntima patología del habla que apuntala todo deseo de re-conocimiento comunitario para un escritor como Casey. La exposición fatal del texto de Casey fue demostrar que este *drive* identitario es una fantasía de pertenencia que solo puede recibir el acoso, la tortura policial allí donde ya es obligatoria una concepción guerrera del saber-estar en la historia patria. Así la muerte y el comienzo de la descomposición de nuestro personaje cierran con una imagen del cuerpo y del litoral devorando, y hasta cierto punto restituyendo los sentidos emblemáticos de este intelectual tartamudo a la playa cubana:

Luego echó a andar, dando gritos agudos con la boca muy abierta, cantando, tratando de hablar, aullando, meciendo el cuerpo sobre las piernas separadas, logrando un equilibrio prodigioso sobre el afilado arrecife.

Donde primero hundió las tenazas el cangrejerío fue en los ojos miopes. Luego entre los labios delicados. (97)

La devolución de este texto (como de otros textos y sujetos) al espacio de su emergencia no tiene que ser leída meramente como el develamiento de ese otro comienzo posible, olvidado en el pasado, escamoteado por los discursos de la cultura del poder dentro y fuera de la isla. Devolver estos textos, que no es repatriarlos, re-volverlos más bien, es habilitar la posibilidad perceptiva para paladear la experiencia heterogénea que también fue el comienzo revolucionario. La exposición de estas subjetividades literarias es la forma misma de una polémica, de una batalla con las moralizaciones, con las evidencias que consolidarían y naturalizarían un modo de concebir y habitar el espacio nacional, eso que maldijo al modo calibanesco la palabra testimonial de la Revolución (por apurar un ejemplo). La Revolución imposible que exponen estos textos y por la que apostaron fue lo que permitió representar y discutir una concepción trascendente de la identidad nacional, para intentar así que deviniera espacio de singularidades contradictorias y en relación intensa, laica, con su negatividad y sus placeres. Colocarlos hoy en el revolú inaugural donde palpitaron demasiadas naturalezas en minúsculas es una manera de abordar, de desbordar a la Revolución misma con las esperanzas que avivó y con los deseos que olvidó. Pues sus mejores historias parecen textos del deseo, no un deseo entendido como ascensional luminosa, no

historias de apetencias de totalidad, sino historias del deseo como derrumbe; el deseo como desautorización y, por qué no, historias de un deseo múltiple que, cual máquina de figuraciones para un país del por-venir, por igual aloja manías representativas, como sospecha de las naturalizaciones, de las retóricas o los nativismos. Deseos como desercciones; deseos como descreimientos, arranques; deseos como saberes críticos; deseos como la traición consecuente a aquellos lugares donde el poder se autorrepresenta, eterno y único.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Language and Death. The Place of Negativity*. 1982. Trads. Karen E. Pinkus y Michael Hardt. Minneapolis y Oxford: University of Minnesota Press, 1991.
- "¿Qué es lo contemporáneo?". Trad. Verónica Nájera. 11 de noviembre de 2011. Web. <<http://impreso.milenio.com/node/8132526>>.
- Arenas, Reinaldo. *Inferno (poesía completa)*. Barcelona: Editorial Lumen, 2001.
- Buck-Morss, Susan. *The Origins of Negative Dialectics*. Nueva York: The Free Press, 1979.
- Calvino, Italo. "Las piedras de La Habana". *Quimera*, Dossier Calvert Casey 26 (diciembre de 1982): 54-55.
- Casey, Calvert. "El regreso". *Casa de las Américas* 1.4 (enero-febrero de 1961): 33-40.
- *El regreso*. La Habana: Ediciones R, 1961.
- *Notas de un simulador*. Barcelona: Montesinos, 1997.
- Desnoes, Edmundo. "A falta de palabras". *Más allá del boom: literatura y mercado*. México: Marcha, 1981. 255-261.
- Foucault, Michel. "¿Qué es la Ilustración?". *Saber y verdad*. Ed., trad. y prólogo Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta. 197-207.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la relation*. París: Gallimard, 1990.
- *El discurso antillano*. Trad. Aura Marina Boadas y Amelia Hernández. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2005.
- Pérez-Firmat, Gustavo. "Mother's Idiom, Father's Tongue". *Tongue Ties. Logo Eroticism in Anglo-Hispanic Literature*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2003. 87-106.
- Quintero-Herencia, Juan Carlos. *Fulguración del espacio. Letras e imaginario de la Revolución cubana (1960-1971)*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2002.
- Rancière, Jacques. "Transports de la liberté". *La politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse?* Ed. Jacques Rancière. París: Albin Michel, 1992, 87-130.
- *Le partage du sensible: esthétique et politique* París: La Fabrique, 2000.
- Sartre, Jean Paul. *Sartre visita a Cuba*. 1960. La Habana: Lunes de Revolución y Ediciones R, 1961.
- Žižek, Slavoj. *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel and the Critique of Ideology*. Durham: Duke University Press, 1993.