

No saber esta R

EL PECADO ORIGINAL DE CALVERT CASEY

*Paul B. Miller
Vanderbilt University*



Hitosvani Ramos. La esperanza.

PALABRAS CLAVE

Calvert Casey, cubana, Revolución, Paul de Man, Guevara

RESUMEN

En este ensayo, el autor analiza el discurso político y cultural de los primeros años de la Revolución Cubana, y concluye que retóricamente estos discursos operan dentro de un modo simbólico más que alegórico (referente a la distinción de Paul de Man). Como ejemplo

de un contradiscurso al tropo simbólico, el ensayo se aproxima a un cuento de Calvert Casey –“El regreso”– que ejemplifica una expresión alegórica y contestataria, desafiando las normas simbólicas del liderazgo cubano con una valoración de lo fragmentado y desintegrado.

KEY WORDS

Calvert Casey, cubana, Revolution, Paul de Man, Guevara

ABSTRACT

In this essay the author analyzes the political and cultural discourse of the early years of the Cuban Revolution, concluding that, rhetorically speaking, this discourse operates in a symbolic rather than allegorical mode (with regard to Paul de Man's well-known distinction). As an

example of counter-discourse to this symbolic trope, the essay goes on to analyze a short story by Calvert Casey, "El regreso", which exemplifies a contestatory allegorical, rather than symbolic, expression by emphasizing fragmentation and dis-integration.

LAS VICISITUDES HISTÓRICAS SON DESPIADADAMENTE IRÓNICAS: EN SU EPOPEYA, LA REVOLUCIÓN CUBANA FUE VISTA POR LOS INTELLECTUALES DE LA izquierda y sobre todo por sí misma como el filo cortante de la historia, la vanguardia que —siendo histórica— pondría fin a las demás vanguardias. Por supuesto que nadie hoy, ni siquiera la propia Revolución, me parece, sostiene esta creencia. Considerada más bien como una reliquia histórica, una retaguardia congelada en el tiempo, es interesante regresar a la primera década de la Revolución Cubana para examinar cómo las expectativas de una llamada vanguardia histórica chocaron con la expresión literaria de su época.

Difícil sería rebatir la noción de que los preceptos estético-históricos de los principales líderes de la Revolución eran “vulgares,” en el sentido marxista de la palabra. Y sin embargo, estos líderes cubanos eran conscientes de los errores catastróficos cometidos por los soviéticos en el campo de la cultura —la acusación contra Shostakovich por ser “formalista” es uno de los ejemplos más llamativos— y querían evitarlos, o por lo menos, parecer menos dogmáticos y reduccionistas en cuanto a la producción artística. De todos modos parece haber visos o ecos de este rígido marco conceptual entre “forma” y “contenido” en el discurso de Fidel de 1961, “Palabras a los intelectuales.” Aquí el comandante en jefe pronunció el famoso ultimátum, “Dentro de la Revolución: todo; contra la

Revolución ningún derecho” (12), creando un mecanismo intelectual e histórico cuya sombra se extendería sobre la creación artística en Cuba durante al menos dos décadas. La doctrina, “Dentro todo, fuera nada,” aparentemente tan sencilla y reduccionista como la acusación de formalismo contra Shostakovich, creó una resonancia dialéctica y metafísica entre interior y exterior, entre pertenecer y no pertenecer. Incluso escritores como Reinaldo Arenas, cuya obra entera se puede ver como un gesto hacia el exterior y un rechazo del interior a favor del no pertenecer, cae en la trampa, puesto que este gesto tiende a reafirmar la línea divisoria entre dentro y fuera y por ende refuerza todo este andamiaje binario original.

Probablemente uno de los textos que mejor capta el recelo con que la vanguardia política cubana miraba a sus coetáneos en el campo de la creación artística es “El hombre nuevo” de Ernesto “Che” Guevara.

Probablemente uno de los textos que mejor capta el recelo con que la vanguardia política cubana miraba a sus coetáneos en el campo de la creación artística es “El hombre nuevo” de Ernesto “Che” Guevara. Guevara se precipita en su ensayo a distinguir entre la actitud de los revolucionarios cubanos frente al arte y la de sus antecesores soviéticos:

En países que pasaron por un proceso similar, se pretendió combatir estas tendencias [de un idealismo burgués] con un dogmatismo exagerado. La cultura general se convirtió casi en un tabú y se proclamó el sùmmum de la aspiración cultural una representación formalmente exacta de la naturaleza, convirtiéndose ésta, luego, en una representación mecánica de la realidad social que se quería hacer ver; la sociedad ideal, casi sin conflictos ni contradicciones, que se buscaba crear. (527)

Guevara, planteando la cuestión del llamado realismo social soviético, y reconociendo que el conflicto entre la forma y el contenido sigue siendo un problema escurridizo, da por entendido que la política cubana y las expectativas de sus cuadros serán distintas. Tanto el realismo social, nacido en el siglo XIX, como el arte decadente del siglo XX, caracterizado por “la angustia” y “la enajenación” serán superados por el arte revolucionario del siglo XXI. La pregunta académica del “Che” parece prometer al artista cubano una libertad que nunca se tuvo en la Unión Soviética: “¿por qué buscar en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida?” Guevara señala que el problema del artista cubano contemporáneo no era su afición al realismo social, sino otro defecto, “de signo contrario.” Es decir, para Guevara el realismo nacido en la segunda mitad del siglo XIX nace

directamente del capitalismo, es un producto de él, todavía más que la literatura de la enajenación y de la angustia del siglo XX. Esta, al parecer, es la literatura decadente, lo que Guevara llama, “un cadáver maloliente” del capitalismo. Se refiere con evidente consternación a la tendencia cubana al barroco, lo más lejos imaginable del realismo socialista o soviético.

(Recordemos que el propio Guevara, al descubrir un libro de teatro de Virgilio Piñera en la biblioteca de la embajada de Argelia, lanzó el tomo contra la pared y gritó, “¿Cómo se han atrevido a tener un libro de este maricón aquí?”). Cómo Fidel en sus “Palabras a los

intelectuales,” Guevara promete más libertad de expresión al artista cubano, pero las promesas son siempre de doble filo. Incapaz de describir exactamente cómo el arte auténticamente revolucionario se distanciaría del realismo social o del arte “decadente” del siglo XX, El “Che” recurre a un ultimátum tan siniestramente abstracto como el de Fidel. Si Fidel crea una línea divisoria dentro y fuera, Guevara pronuncia otra doctrina de resonancia casi mítica: “la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios.

Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras; pero simultáneamente hay que sembrar perales. Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se pervierta y pervierta a las nuevas.” (529) Guevara, al parecer, abandona su acercamiento histórico. No logra prever el carácter del arte genuinamente revolucionario, del hombre nuevo del

siglo XXI, pero sí presiente una plenitud, una voz unísona: “Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo.” Esta voz ya no es la del realismo social, que criticaba la sociedad que la rodeaba (puesto que la nueva sociedad revolucionaria no debe ser criticada) o que imaginaba con pinceles realistas una sociedad sin conflictos, ni tampoco la del decadentismo barroco, que expresaba una nostalgia endeble por un pasado remoto. Esta nueva voz del hombre nuevo será perfectamente afinada, coetánea con la de las masas y la de la época histórica dentro de la cual se encuentra.

Yo quisiera aprovecharme de esta idea de “una voz auténtica del pueblo” como transición para hablar de un cuento de Calvert Casey, que, a la luz de las expectativas de Castro y Guevara, no parece cumplir en absoluto con los preceptos del artista revolucionario. Aunque Casey nació en Baltimore de madre cubana, y el protagonista del cuento nació en Cuba de padres extranjeros, “El regreso” es un cuento con muchos elementos inquietantemente autobiográficos o por lo menos cuasi-autobiográficos. El propio Casey regresó a Cuba en 1958 y publicó *El regreso y otros cuentos* después del triunfo de la Revolución. Casey y el protagonista del cuento comparten más en común que esta amorfa identidad nacional. Aunque no quiera insistir demasiado en la proyección autobiográfica del Casey al protagonista de “El regreso,” tal semejanza es innegable, e importante en cuanto a la diferencia entre este retrato del hombre síquicamente torturado,

Carlos Enríquez. Paisaje criollo. 1943. Detalle.

antisocial y neurótico —lleno de ilusiones de grandeza no cumplidas, enamoradizo y endeble— y las expectativas del “Hombre Nuevo” que hemos discutido anteriormente. En el cuento, el protagonista sufre de una angustia y enajenación que casi parece el blanco de burla del Che. Este hombre camaleón, una especie de J. Alfred Proofrock en español, que pasa una vida sin rumbo, asimilándose a las más recientes modas en un Nueva York descrito como frío y deshumanizado, redescubre sus orígenes cubanos y decide trasladarse a la isla. El cuento demuestra de una manera muy clara y condensada los conflictos nacientes entre el exuberante ímpetu artístico de los primeros años de la Revolución Cubana y los marcos estrechos establecidos por el pensamiento de sus dirigentes políticos.

Como hemos visto, éstos abogaron por la llamada “auténtica voz de pueblo.” Si analizamos retóricamente esta “voz popular” parece referirse a un tropo del símbolo (según la ya clásica —aunque quizás un tanto abstracta— distinción entre símbolo y alegoría de Paul de Man). El símbolo supone una unión, una fusión entre sujeto y objeto, con una capacidad discursiva sin fin y universal. Toda la retórica de los primeros años de la revolución nos suena hoy empedernidamente “simbólica,” el tropo retórico romántico por excelencia. De Man, hablando del uso retórico del símbolo, señala que “el mundo ya no se ve como una configuración de entidades que designan una pluralidad de significados distintos y aislados, sino como una configuración de símbolos que nos llevan en última instancia a un

significado único, entero, y universal.” (188, traducción mía). Esta operación supone una resolución de las contradicciones entre sujeto y objeto, entre mundos interiores y exteriores, una coincidencia o congruencia casi mística entre la experiencia y su expresión verbal. En el caso del “Che,” por supuesto que esta fusión ya debió ocurrir el nivel de la labor, pero también se extiende y se aplica a todos los aspectos de la vida social: “[el hombre nuevo] empieza a verse retratado en su obra y a comprender su magnitud humana a través del objeto creado. . . . Esto ya no entraña dejar una parte de su ser en forma de fuerza de trabajo vendida, que no le pertenece más, sino que significa una emanación de sí mismo. . . .” (525). Si es innegable que el discurso del “Che” cabe dentro del tropo simbólico, ¿cómo podríamos caracterizar una tendencia contraria, que se inclina a la fragmentación? Otra vez cito a de Man: “Mientras que el símbolo postula la posibilidad de una identidad o identificación, la alegoría designa una distancia en cuanto al origen, y, renunciando a la nostalgia y el deseo de coincidir, establece su propio lenguaje en el vacío de esta diferencia temporal” (de Man, 207, traducción mía).

Si, en la alegoría, se interpone entre sujeto y objeto un vacío, cuyo signo es el lenguaje, creo que este tropo se destaca en el cuento de Casey. Entre el protagonista y el mundo que le rodea, aprendimos que, “se sentía separado por aquel extraño vacío infranqueable. Compensaba el vacío imaginando que hablaba y era escuchado con viva atención....” (127)



Carlos Enriquez. Paisaje criollo. 1943. Detalle.

La palabra que más abunda en esta lectura es “acto.” Casey, siempre consciente del juego de palabras entre español e inglés, sabía muy bien que la frase “acto fallido” se traducía —y así se traduce— como “Freudian slip” y esto añade a la riqueza discursiva del primer párrafo:

¿Cómo se llamaban esas cosas? ¿Actos fallidos? ¿Alienación del yo? Traducía mal los conceptos psicológicos a la moda, que había leído en inglés sin entenderlos mucho, más bien para impresionar a los demás. (155)

Un acto fallido, tanto en el sentido de “Freudian slip” como el de “acción fracasada,” por no decir “alienación del yo,” supone una distancia, una barrera o hueco entre intención y cumplimiento. La conexión limpia es lo que el narrador llama “auténtico,” “los actos auténticos” en el segundo párrafo. Los actos del protagonista no son auténticos porque la filosofía detrás de ellos —los libros no leídos, las conversaciones oídas a medias, las películas y teorías de moda— no son completas o no son suficientemente substanciosas como para traducirse en acción. Y esta palabra, “traducir —“traducía mal los conceptos psicológicos a la moda”— subraya el sentido de fallo, de falla. La traducción —y la condición existencial de Casey siempre fue la de traductor (en la vida real era traductor de las Naciones Unidas)— implica ya de por sí una inautenticidad. Como dice Benjamin, en su perdurable “La tarea del traductor:” “Mientras que el contenido y el lenguaje forman una cierta unidad en el texto

original, el lenguaje de la traducción envuelve su contenido como una vestidura majestuosa, con amplios pliegues” (75, traducción mía). La traducción —cuya etimología latina se refiere a un traslado, una transferencia— por definición no puede ser contemporánea a sí mismo porque siempre habrá pliegues, grietas, lagunas, pero esto parece ser para Calvert Casey la condición primaria, el grado cero de la escritura.

Toda la retórica de los primeros años de la revolución nos suena hoy empedernidamente “simbólica,” el tropo retórico romántico por excelencia.

Si el hombre nuevo canta con la voz auténtica e inmediata del pueblo, una especie de trasmisor o mediador directo entre la voluntad de las masas y su expresión estético-espiritual, el protagonista de Casey encarna radicalmente lo contrario: una voz desgarradoramente troncada de una voluntad o un pensamiento propio. Porque además de sufrir de una amplia variedad de males psicológicos, de neurosis caracterizadas por un desfase entre el mundo real y el mundo interior, el protagonista sin nombre también tartamudea, hecho que no aprendemos hasta el decimotercero párrafo del cuento. Otra característica que el autor y su contrapartida ficticia comparten en común, la tartamudez del personaje está descrita con una desalmada exactitud,

una *fluidez* que choca con el fenómeno descrito:

Porque para colmo era tartamudo. Éste era su humilladero sumo, rastro doloroso de alguna tragedia oscura e ignorada de 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 existió, se lanzaba a una perorata rápida e intempestiva que sazona con frases brillantes, chistes y carcajadas inoportunas, hasta volver a tropezar con otra palabra desdichada que le producía nuevas convulsiones. (180)

En términos generales, ¿cómo definir la tartamudez? Además de las múltiples explicaciones fisiológicas y lingüísticas, podemos decir que metafóricamente se refiere a la imposibilidad o la dificultad de *traducir* o *transcribir* el pensamiento a la palabra. Entre el pensamiento y la palabra hay una barrera o un vacío infranqueable, algo que impide la conexión.

Se supone que para el protagonista, la vuelta a Cuba va a proveer una fusión o confluencia entre sus fragmentados hemisferios psicológicos. El regreso

promete curar su tartamudez existencial, este desfase entre mundos interiores y exteriores. En uno de los momentos más memorables del texto, el narrador, que ya está en Cuba, celebra un aspecto de la vida cubana: “Esta gente sabía estar. Se repitió la frase varias veces: sabían estar, saber estar, regocijado del descubrimiento feliz. En aquel frío Norte, él había perdido el viejo arte de saber estar (la frase allí era incluso intraducible)” (136). El saber estar —frase cuya intraducibilidad subraya su aparente carácter auténtico— que el narrador añora tanto, no sería otra cosa que el matrimonio feliz entre el ser humano y sus circunstancias espaciales y temporales. En el desenlace del cuento, se da por entendido que la búsqueda del narrador por el saber estar está destinada a fracasar (otro acto fallido). El se traslada a Cuba en los momentos de mayor tensión revolucionaria y, víctima de una identidad equivocada, es detenido y torturado por la policía —se supone batistiana, aunque queda ambiguo en el texto—. Después de un desmayo, el protagonista se despierta y aprendemos que, “Cuando quiso hablar para pedir agua, se dio cuenta de que se había cercenado la lengua con los dientes. El regreso, que debió curarle la tartamudez espiritual, enseñarle a saber estar y resolver una vez por todas el problema de la traducción —tanto en el sentido literal como figurado— solo logra sus objetivos con una pérdida radical: “Pensó que ya nunca volvería a tartamudear. Sintió que sonreía.”

A modo de conclusión, quisiera yuxtaponer esta cita de Casey con unos versos de Heberto Padilla que extrañamente reflejan una parecida orientación temporal:

A aquel hombre le pidieron su tiempo para que lo juntara al tiempo de la historia...

Le explicaron después que toda esta donación resultaría inútil sin entregar la lengua por que en tiempos difíciles nada es tan útil para atajar el odio o la mentira (13).

El saber estar— frase cuya intraducibilidad subraya su aparente carácter auténtico— que el narrador añora tanto, no sería otra cosa que el matrimonio feliz entre el ser humano y sus circunstancias espaciales y temporales.

Los versos de Padilla ponen en relieve la pugna retórica entre Guevara y escritores cubanos como Casey y Padilla, cuyo “pecado original” no es forzosamente no ser revolucionarios —calificación demasiado subjetivo y anecdótica— sino el de emplear una retórica de alegoría en que se rechaza el casi orgánico acoplamiento entre la temporalidad personal y el “tiempo de la historia..” La respuesta de estos escritores al llamamiento del Che por una “auténtica voz del pueblo” parece ser que cumplir con tal petición es el equivalente de

cercenar o entregar la lengua, una metafórica castración del escritor.

Creo que esta tensión conceptual de la cual me he valido, entre símbolo y alegoría, puede ser una manera productiva de aproximarse a la producción literaria cubana de los años sesenta y setenta. Podríamos nombrar una serie de escritores, como Nicolás Guillén, Cintio Vitier y Nancy Morejón, por mencionar sólo a unos cuantos, vistos como partidarios del régimen revolucionario, que expresaban una superación o reconciliación de las contradicciones históricas, y que por ende funcionaban dentro de un modo simbólico, tratando de franquear o remendar la grieta o falla entre sujeto y objeto. Otros escritores, como Casey, Padilla y Piñera permanecían obstinadamente “subjetivos” y alegóricos, manteniéndose apartados del “tiempo de la historia” y negándose a saber estar.

