

Comunismo literario y teorías deseantes:  
inscripciones latinoamericanas



Entretejiendo  
Crítica y teoría cultural  
Latinoamericana

Comunismo literario  
y teorías deseantes:  
inscripciones  
latinoamericanas

Juan Duchesne Winter



Department of Hispanic  
Languages and Literatures  
University of Pittsburgh  
1309 Cathedral of Learning  
Pittsburgh PA 15260  
Email: elm15@pitt.edu

Plural editores  
c/ Rosendo Gutiérrez 595 esq. Ecuador  
Tel. 2411018 / Casilla 5097, La Paz - Bolivia  
e-mail: plural@plural.bo / www.plural.bo

© Juan Duchesne Winter, 2009  
© University of Pittsburgh / Plural editores, 2009

Primera edición: septiembre de 2009

DL: 4-1-217-09  
ISBN: 978-99954-1-199-2

Producción  
Plural editores

*Impreso en Bolivia*

# Entretejiendo

Crítica y teoría cultural  
Latinoamericana

## Comité editorial

Denise Arnold, Instituto de Lengua y Cultura Aymara

John Beverley, University of Pittsburgh

Sara Castro-Klaren, Johns Hopkins University

Marisol De la Cadena, University of California, Davis

Ricardo Forster, Universidad de Buenos Aires

Hermann Herlinghaus, University of Pittsburgh

Guillermo Mariaca, Universidad Mayor de San Andrés

Elizabeth Monasterios P. University of Pittsburgh

Alba María Paz Soldán, Universidad Católica Boliviana

Ana Rebeca Prada, Universidad Mayor de San Andrés

José Antonio Quiroga Trigo, Plural editores

Silvia Rivera Cusicanqui, Universidad Mayor de San Andrés

Rosario Rodríguez Márquez, Universidad Mayor de San Andrés



# Índice

Por un comunismo literario .....	9
Delirio, teoría, comunismo .....	23
Papi, la profecía (Espectáculo e interrupción en Rita Indiana Hernández) .....	37
Desde donde alguien: política del no-lugar en Eduardo Lalo.....	65
Potencia de comunidad en Los siete locos/Los lanzallamas .....	91
‘Equilibrio encimita del infierno’: Andrés Caicedo y la utopía del trance.....	117
Del príncipe moderno al señor barroco: la república de la amistad en <i>Paradiso</i> , de José Lezama Lima .....	169
I Señor Barroco / Proton philon .....	179
II Advenimiento y placenta.....	197
III Más acá del Príncipe .....	223
IV Alotopía .....	239





## Por un comunismo literario

Gracias a comunistas y anticomunistas, el comunismo parece ser hoy el asunto más impopular, bochornoso y anacrónico. El término mismo ha sido denigrado, falseado, desbaratado, arrancado del discurso público. Es tiempo de replantearlo nuevamente.  
WU MING (“*La partícula ‘mu’ en ‘comunismo’*”-2006)

Los libros de filosofía y las obras de arte contienen también su cantidad inimaginable de sufrimiento que *presentifica la constitución de un pueblo*. Tienen en común la resistencia a la muerte, a la servidumbre, a lo intolerable, a la vergüenza, al presente.  
FELIX GUATTARI Y GILLES DELEUZE-1991

El “comunismo literario” por lo menos indica esto: que la comunidad, en su infinita resistencia a todo lo que quiere acabarla [...], significa una exigencia política irreprimible, y que esta exigencia exige a su vez algo de la literatura: a saber, la inscripción de nuestra resistencia infinita.  
JEAN-LUC NANCY (“*Communisme Littéraire*”-1986)

Existen condiciones para forjar una práctica crítica en el campo latinoamericanista que asuma la escritura como foco de replanteamiento del comunismo utópico, entendido como demanda radical de la comunidad igualitaria y replanteamiento de la lucha de clases. Dicha crítica apuntaría al impulso imaginario, lúdico, creador de mitos y rituales libres en la conjunción de arte y vida, que los espíritus artísticos más lúcidos asumieron y practicaron como *comunismo* antes de la burocratización *estalinizante* del movimiento. Los sectores del campo académico latinoamericanista que interesen optar por un posicionamiento enunciativo distinto al de *representar* una vacua y trivial “diferencia” cultural o al de reificar la identidad y la anomia fragmentarista, hallarían un rico eje escritural y performativo en la infinita variedad de figuraciones, fabulaciones, problematizaciones e

interrupciones del deseo de comunidad, con todos los aspectos de dialogismo, intersubjetividad, microfísica del poder, articulación de hablas, mediaciones mediáticas, conflictos del lenguaje y “last but not least”, luchas de clases que éste implica. Esta crítica puede asumir el nombre de comunismo literario, en la medida en que aborde la escritura como una praxis comunicativa, y por tanto, colectiva, crítica y política en sentido profundo, tal cual es consustancial a la práctica igualitaria de comunidad. Si como dicen Antonio Negri y Giuseppe Cocco, el desafío actual de los movimientos sociales latinoamericanos es “reinventar las instituciones más allá del estado”,<sup>1</sup> y si como agregan ellos, esto implica la construcción y expansión del *común* contra las compartimentaciones del capitalismo corporativo y las oligarquías neoesclavistas, el comunismo literario es un flanco de “producción del común” desde una nueva institucionalidad de la literatura. La práctica del *comunismo literario*, dada como articulación de voces y hablas plurales a partir del límite común de apertura al otro que las constituye como acto de comunicación y que implica la interrupción *comunista* del dominio de clase, de las estratificaciones sociales y del poder, se propone la escritura en su carácter ampliado, como *archiescritura* que suma todo tipo de inscripción de trazos orales, alfabéticos, gráficos, sonoros, somatográficos, eventográficos y performativos en general. Este comunismo escritural y performativo es una noción que nos permite vincular vanguardia, populismo, clase, género, raza, colonialidad, subalternidad, utopismo, mito, herejía, activismo, antinomismo e insurrección en el contexto latinoamericano actual y en su historia vivida como recuerdo del presente. Es desde su forja artesanal teórico-comunicativa que el intelectual académico se vincularía a las luchas comunistas, como voz agregada, articulable a otras, sin pretensión ni necesidad de: 1) asumir la representación del otro, 2) pretender la fusión “orgánica” o 3) someterse a la oposición

---

1 Antonio Negri y Giuseppe Cocco, *GlobAl* [sic]: *Biopoder y luchas en una América Latina globalizada* (Buenos Aires: Paidós, 2006), pp. 28-29.

letra/acción; tres graves aporías de la intelectualidad afín a la anterior épica liberacionista.

Vivimos un buen momento para volver a pronunciar la palabra comunismo, retomar su tradición interrumpida e interruptora y remitirnos a su originaria radicalidad, sin coartadas liberales, reformistas ni culturalistas. Basta repasar algunas condiciones que abren las puertas a esta oportunidad:

1. El neoliberalismo, con sus múltiples mecanismos de expropiación y depredación extrema del haber público y popular, propios de una fase de acumulación capitalista originaria, ha proletarizado a grandes sectores de la población latinoamericana más allá de los resguardos que imponía el anterior Estado enmarcado en el nacional-desarrollismo. Ello ha descrito “los límites de los sectores sociales dentro de los cuales se definen el trabajo productivo e improductivo”.<sup>2</sup> Este desdoblamiento de límites conlleva la creación de un amplio proletariado que rebasa la relación salarial y el concepto utilitario de la producción o productividad. Con lo que se replantea la centralidad del trabajo vivo de ese neoproletariado, que incorpora al proceso de creación de valor a la producción social y política toda, incluyendo la actividad material e inmaterial (afectiva, intelectual, comunicativa)<sup>3</sup> estructurante del espacio común y la creación de formas de convivencia y comunidad. Se replantea así, la actividad comunicativa

---

2 Ibid., p. 163.

3 Negri y Cocco resumen así esta mutación del trabajo ya prevista en el concepto de “general intellect” de Marx: “un nuevo tipo de trabajo, basado en sus dimensiones inmateriales, afectivas, intelectuales, comunicativas, lingüísticas, un trabajo cuya sociabilización puede ser independiente de la relación salarial y cuya productividad está ligada al mismo tiempo a sus niveles de sociabilización y al acceso material a los derechos: es decir, a la real universalización de los servicios básicos y avanzados”. No otra es la potencia comunista del trabajo entendido como praxis creativa. Y en ella participa la archiescritura literaria, como trabajo afectivo, intelectual y comunicativo. Cf. Ibid., p. 206.

misma, el arte y la escritura, como parte del trabajo vivo en el que concurren un proletariado posmoderno ampliado bajo la figura de lo que Antonio Negri llama “la multitud”.

2. Por otro lado, el socialismo “realmente existente”, que tanto colaboró con la reacción burguesa en la faena de dañar y desgraciar la noción misma de comunismo, acaba de recorrer el curso de extinción que le venía deparado. La izquierda crítica todavía debe seguir interrogando la memoria de ese *dispositivo de captura* burocrático que sometió a los movimientos populares a un capitalismo de estado complementario del capitalismo de mercado al que pretendió antagonizar y al que terminó imitando en sus peores rasgos desarrollistas y disciplinarios, degradándose hasta el punto de orquestar la farsa de su propio funeral y su resurrección como capitalismo salvaje. La memoria de esa catástrofe no encubre, sin embargo, el hecho de que vivimos todavía la catástrofe que la antecede, la comprendió y prosigue, y de la cual el “socialismo real” fue un capítulo tan siniestro como muchos: prosigue el modo de acumulación capitalista en su avatar global, degradando aún más, en muchos casos, las condiciones de vida de las peores instancias del socialismo real. Tampoco la memoria catastrófica del secuestro burocrático puede renegar del deseo colectivo ni la gloriosa aventura de comunidad que cayó enredada en la estrategia de los jefes de partido, los ideólogos y el cerco capitalista mundial. La fidelidad al evento emancipatorio emerge por encima de las fuerzas y las ideologías que lo emboscaron y reprimieron desde adentro y desde afuera. Memoria no pensada es memoria podrida, mas pensar la memoria del evento la reconduce a ese deseo que interrumpe el tiempo y reinstaura el presente. Se impone repensar el comunismo *contra* su historia.
3. Ya existe un corpus de reflexión bastante amplio, una *masa crítica* de pensamiento, capaz de reconducir la *práctica comunicativa y teórica* del comunismo, con aportaciones ampliamente divulgadas como las de Felix Guattari (“comunismo

molecular”), Jacques Derrida (*Espectros de Marx*), Antonio Negri y Michael Hardt (*Imperio*), Paolo Virno (*Gramática de la multitud*), Gianni Vattimo (*Ecce Comu*) y otras formulaciones de envergadura que convergen en el replanteamiento del comunismo como deseo radical de comunidad y libertad.

4. El consenso de Washington se desplomó, y si bien los proyectos neoliberales se continúan ejecutando en diversos frentes, la ideología neoliberal en tanto mistificación ha quedado expuesta y desacreditada ante las amplias masas desposeídas latinoamericanas.
5. Se cuenta con una *teoría* diversa y proliferante labrada por inúmeros movimientos sociales y políticos de nuevo tipo que asumen en forma más o menos explícita la demanda de comunidad y replantean la lucha de clases. Estos incluyen a los nuevos movimientos sociales independientes del estado y de los partidos tradicionales, los altermundialistas, los neozapatistas, los activistas comunales de Oaxaca, los movimientos neoindigenistas andinos, y el fermento intelectual y activista de base que en gran medida ha contribuido a aperturas populistas parciales como las de Bolivia, Venezuela, Ecuador, Brasil, bajo cuyo incipiente reformismo de estado, traza su nuevo horizonte un explícito, aunque precario replanteamiento de la comunidad igualitaria. Además, toda una serie de prácticas culturales y comunicativas florece al calor de estas transformaciones sociopolíticas y reclaman la atención del comunismo literario
6. La literatura y las formas expresivas creativas y experimentales como el cine de arte, el vídeo y el performance, afines a la literatura en su disposición archiescritural ampliada y en su apertura al legado de las vanguardias artísticas, distan más que nunca de adaptarse al rol privilegiado en la alegorización de los proyectos de nación y modernidad del estado y la sociedad civil que una vez se pretendió asignarles (en el caso de la literatura, el teatro y el cine). La industria cultural mediática ha ocupado el campo formativo y regulativo de los imaginarios sociales, relegando las artes y las literaturas que transgreden

las fórmulas mediáticas del entretenimiento de masas a la marginalidad suntuaria o precaria. Dichas artes y literaturas todavía alcanzan a recibir una acogida mínima en las instituciones educativas y culturales tradicionales gracias a la inercia de un formidable legado humanista, pero también perviven como formas de resistencia y de replanteamiento de la comunicación, es decir, de trabajo vivo y producción comunicativa, que interrumpen los axiomas del sistema mediático-espectacular capitalista. Así, las prácticas artísticas, teóricas y académicas que no se ajustan al paradigma mediático-espectacular de la cultura enfrentan una tarea de resistencia anticapitalista tan intensa como las de cualquier otra expresión subalterna o colonial, si bien bajo imposiciones distintas. El comunismo halla una base idónea para replantearse como comunismo literario en la medida en que articula su resistencia desde la praxis comunicativa escenificada en estas prácticas culturales cada vez más marginales y menos instrumentables como “alta cultura” o cultura dominante por el estado y el mercado. El nuevo posicionamiento de este sector en el campo cultural lo lleva a una convergencia política y creativa fructífera con prácticas emergentes de la cultura popular, incluyendo las reapropiaciones subalternas del régimen mediático espectacular.

Hasta ahora el pensamiento más denso y sugerente sobre el comunismo literario lo aporta el primer texto que colocó sobre el tapete el doble replanteamiento del comunismo y de la literatura a partir de una meditación innovadora en torno a la comunidad y la comunicación. Se trata del ensayo de Jean-Luc Nancy titulado “Comunismo literario” incluido como tercer capítulo de *La comunidad inoperante*.<sup>4</sup> Nancy retoma allí lo que inició en el primer

---

4 Jean Luc Nancy, *La comunidad inoperante*. Trad. de Manuel Garrido Wainer (Santiago de Chile, 2000). Edición digital disponible en [www.jacques-derrida.com.ar](http://www.jacques-derrida.com.ar). Para confrontación textual precisa, remito al lector a la consulta de esta referencia.

capítulo del libro, con la perspicaz postulación de una demanda de comunidad, radical y lúcidamente moderna, que reconoce cierta continuidad con la tradición interrumpida e interruptora del comunismo, es decir, con las reiteradas aspiraciones de convivencia libre e igualitaria recogidas en esa palabra, que irrumpieron en diversos momentos de la modernidad capitalista y perecieron en ello. En “Comunismo literario” Nancy perfila esa postulación de comunidad sobre el límite de la literatura, entendida como cierta “*escritura*” que él mismo coloca entre comillas para distinguirla en tanto “inscripción de un sentido cuya trascendencia o presencia está indefinida y constitutivamente diferida”.<sup>5</sup>

Es imprescindible atender al carácter rigurosamente crítico de la exigencia de comunidad argumentada por Nancy para distinguirla de inflexiones conservadoras, como la nostalgia por el carácter orgánico de las comunidades tradicionales y de sus sucedáneos modernos, y además distinguir su íntima articulación de literatura y comunismo de inflexiones liberales que sublimarían la práctica política en algún idealismo *belletrista* para consolación de las bellas almas. Para empezar, la comunidad *nancyana* es la articulación libre de las singularidades, se trata en todo momento de una comunidad emancipada (o como lo escribe Paco Vidarte para puntualizar el rigor del concepto: *enancypada*).<sup>6</sup> Las singularidades se emancipan del Todo, del Único y el Uno generalizante que las cancela, Todo que impone la *diferencia* como generalidad abstracta (i.e., pseudo-diferencia) tal cual encarna en los totalitarismos liberales de mercado. La singularidad no equivale a la individualidad, pues no representa una unidad discreta e indivisible que como tal remite a un todo, plasmado en el individuo. La singularidad remite a un *cada uno* o un *cada cual*, en un constante devenir plural que no puede reducirse al todo, y en un devenir singular que no puede reducirse al individuo.

---

5 Ibid., p. 97.

6 Paco Vidarte, “La comunidad enancypada”, *Anthropos*, núm. 205, Barcelona, 2004, pp. 78-85.

Así, la comunidad comunista no representa la fusión de los individuos en un todo, pues rechaza que un *todo* se eleve como ente abstracto, cancelador de sus existencias singulares y por tanto, de su comunidad. Los bienes y las tareas no son la expresión del todo social, sino la repartición en común, a cada uno y cada cual. La comunidad es esa misma repartición en común, es decir, no es el todo, sino su *distribución*, su impedir que la suma que amenaza ser un todo se convierta en tal, y su asegurar que devenga plural, plural/singular. En ese sentido, la comunidad es la resistencia al todo y a la fusión que éste implica. Lo que la define también como una exigencia constante de apertura e incompletud, contra cualquier identidad, proyecto o misión trascendente que la subsuma, o que la instrumentalice en pos de una meta totalizante, ya sea la producción, la salvación u otra entelequia de tal suerte. En consecuencia, la comunidad así pensada no se condice con el concepto de comunidad orgánica, más bien lo repudia. Por eso la comunidad constituye una resistencia contra lo social, es decir, contra la conjunción de fuerzas sociales, de la sociedad civil, el estado y el mercado, que quieren organizarla, incorporarla a su red y por tanto, acabarla.

Comunidad que se completa y se cierra sobre un sentido final (obra, proyecto, salvación...) que la totaliza, es comunidad acabada, aniquilada; es contra ello que cobra sentido la expresión "comunidad inoperante". La comunidad inoperante se caracteriza por la posposición indefinida de su acabamiento y finalidad, y su resistencia a la organización que contendría una finalidad en su forma, que subsumiría las singularidades como mediaciones de una finalidad superior hecha presente en ellas. Las singularidades nunca son un medio para un fin, sino devenires irreductibles del plural. La comunidad inoperante pospone indefinidamente la presencia del pasado y del futuro, es decir, siempre difiere la consumación de su propio sentido como desarrollo temporal o histórico meramente lineal o acumulativo. Las singularidades no pertenecen a un espacio común que se llamaría comunidad y como tal las limitaría, lo que comparten es el linde o límite que permite



articular el espacio, distribuirlo como uso plural, jamás divisible en cuanto propiedad exclusiva. En suma, la comunidad de singularidades constituye una articulación siempre abierta del sentido y de la *praxis*, que interrumpe el mito de la sociedad y el mito de la comunidad misma en las versiones orgánicas que pretenderían endilgarle un propósito final. El regodeo de Nancy en los tropos de la imposibilidad de la comunidad predispone su reflexión a una lectura liberal que, debo admitir, no siempre iría a contrapelo del texto. Una lectura liberal remitiría la noción de comunidad inoperante a la ideología de la “sociedad abierta”, donde toda idea radical flota como un espejismo “regulador”, como adherencia platónica a un plano inalcanzable que enaltece el conformismo terreno. Pero aquí pretendo sostener la radicalidad de ciertas afirmaciones de Nancy, enfatizando más que la imposibilidad, la apertura al devenir y a la diferencia transformadora.

Esta exigencia de inacabamiento o diferimiento constituyente de la comunidad es el punto donde Nancy realiza la sutura con el comunismo literario. Nancy, por supuesto, llama “literatura” o escritura a las inscripciones que, en términos *derrideanos* posponen indefinidamente la presencia del sentido, su correspondencia final con el signo-trazo. Como sabemos, el lenguaje, la escritura para Derrida, consiste en la inscripción durable de marcas dentro de un juego regulable de diferencias en el que se suman la *physis* y el *nomos* (i.e., la ley de la distribución). La escritura es entonces una articulación no orgánica, es una distribución articulada, artificial, de la materialidad de la marca de tal suerte que la suma de los signos se abre a una exterioridad sin fin, puesto que la marca, el trazo en que consiste la *physis* del signo es una huella nunca colmable, interiorizable, por aquello que por definición siempre se ausenta, aquello siempre referido al *nomos* o la ley distributiva las diferencias, es decir, el sentido. De tal guisa, el sentido es siempre una singularidad remitible a la pluralidad abierta de los signos, inasumible como la totalidad. Hay escrituras, literaturas (y podemos añadir inscripciones sonoras, visuales, corporales y performativas), que no sólo asumen este devenir inacabable, sino

que lo persiguen; hay otras que pretenden suprimirlo con clausuras metafísicas. Presumimos que Nancy se refiere a las primeras cuando habla del comunismo literario, en la medida en que éste escenifica el reclamo de comunidad implícito en esa disposición comunicativa. Él concibe esta literatura como distribución y articulación de voces plurales/singulares cuyo sentido es la verdad misma de su límite, límite que es una apertura porque es un borde de exposición, una frontera del sentido inclausurable que se abre a la comunicación con el otro y lo otro, practicando así la comunidad. Si la comunidad es común articulación de tareas, bienes y espacios plurales entre las singularidades, la literatura inscribe la comunidad en su articulación comunicativa de las voces y el sentido. Ambas resisten cualquier subsunción orgánica, categorial o jerárquica de su articulación constitutiva. Nancy plantea, sin decirlo así, una praxis de *literatura-comunicación-comunidad* que a mi juicio fortalece su reclamo de la literatura como foco de la demanda de comunidad, y que me permite proponer una lectura radical, distinta de cualquier sublimación vicaria o *belletrista* de la praxis.

Nancy acude a Marx para complicar y enriquecer el alcance de su propuesta, puntualizando diversas instancias en las cuales Marx deja ver que “la comunidad en tanto que formada por una articulación de particularidades” es decir, en cuanto desnudo *estar en común*, antecede a la producción.<sup>7</sup> Estas instancias de la escritura de Marx entonces propondrían una comunidad que se resiste a instrumentalizarse en el espacio de la producción, que rechaza ser sacrificada en aras de la obra o el proyecto de su organización, en suma, una comunidad comunista que no es medio para un fin, sino infinalizable y abierta articulación de su *común*. El capitalismo de estado, al que Nancy llama *comunismo capitalista*,<sup>8</sup> tal cual lo implantó el socialismo real, toma una dirección tan anti-marxista como anticomunista en este aspecto (entre tantos

---

7 Nancy, op. cit., p. 93.

8 Ibid., p. 92.

otros). Que no exista mucho asidero en la obra de Marx para sostener en ella sola este riguroso planteamiento crítico de la comunidad y que lo que conocemos como *marxismo* apenas haya reparado en él, no le resta valor a esta filiación parcial tal cual la apunta Nancy, sino que le confiere especial significado a la hora de replantear el comunismo *contra* su historia, confrontándolo a ella desde el hiato de su interrupción.

No es necesario suscribir toda la filosofía de Jean-Luc Nancy para servirnos de esta reflexión suya sobre la comunidad en lo que concierne al comunismo literario. Tal reflexión provee un buen punto de partida para enriquecer el eje conceptual que aquí trazamos. A la discusión del comunismo literario se pueden incorporar aportes que comparten un registro similar de preocupaciones tales como el pensamiento comunista de Mariátegui, la articulación de Rodolfo Kusch del pensamiento indígena, la reflexión de intelectuales contemporáneos sobre las identidades andinas, caribeñas y urbanas,<sup>9</sup> aportes teóricos sobre el carácter colectivo del delirio literario (Deleuze y Guattari) y el concepto de multitud (Negri, Virno). Para concluir esta comunicación que, sin propósito de levantar capillas ni “industrias” académico-investigativas, por necesidad debe quedar inconclusa, resumo algunos perfiles de la praxis posible del comunismo literario:

1. Asume una praxis de la comunicación valorada a partir del acto mismo de ofrecerse, quedar expuesta y abandonada ante el otro. Más que garantizar la mediación del mensaje o de lo que *se quiere* decir importa lo que el otro *deseará decir* a partir de esa comunicación (del escrito, el vídeo, el performance, la crítica) tomada como situación performativa.
2. Apunta a la articulación de comunidad escenificada en el acto de la escritura o escritura ampliada, tomando en consideración la pluralidad de voces, hablas, diálogos, posiciones de enunciación, registros estilísticos, géneros, eventos, construcciones de identidad y de deseo, intercambios simbólicos, asimetrías, microfísicas de poder, conflictos, subalternidades,

dominaciones y emancipaciones que esa escenificación suscita y convoca a partir del texto alfabético, oral, visual, sonoro o performativo en consideración.

3. Inscribe la resistencia de comunidad, entendida como asidero alternativo de los nuevos proletarios generados en las nuevas formaciones sociales. Se articula a las prácticas de resistencia contra el modo de producción capitalista y las fuerzas heterogéneas igualmente totalitarias que se insertan en su dialéctica deletérea. Pero lo hace desde el reconocimiento de los límites de su praxis, sin imponer(se) roles representativos, sin posicionarse como “voz de los sin voz” ni introyectar el antagonismo letras/acción.
4. Atiende a una amplia gama de actos comunicativos disponibles sin necesidad de privilegiar temas, estilos, géneros, medios, épocas ni formas particulares, pues la inscripción de la resistencia no se da necesariamente en el mensaje o el medio, sino en el acto comunicativo, que incluye tanto la enunciación como la respuesta, es decir, la red dialógica de voces plurales conflictivas implicadas directa o indirectamente, incluidas las de la crítica. Por tanto, el comunismo literario no prescribe un canon de “obras progresistas”, medios, mensajes o formas presumiblemente emancipadoras, dado que casi cualquier acto de comunicación puede articularse e inscribirse, en determinado contexto comunicativo (incluido el acto de la crítica), como resistencia comunista.
5. El comunismo literario no es un medio para un fin, ni siquiera para cumplir un proyecto de comunidad; no puede ser instrumento organizativo o propagandístico de instancias superiores a cuyo programa respondería, su utopía es la propia práctica utópica en la que se desenvuelve, su límite es su praxis aquí y ahora. Por ello mismo esa praxis supone desde siempre la oferta solidaria a la demanda del otro, como demanda singular impostergable.
6. El comunismo literario es *subespectacular*, es decir, confiere especial pertinencia a las prácticas simbólicas que potencian

la comunidad en el seno de aquello que no aparece, que no es presentable ni visible sobre la superficie de esa fusión casi indiscernible de política, mercado, y medios que conocemos como la sociedad del espectáculo.<sup>10</sup> Este aspecto *subespectacular*, incluye la dialéctica negativa o el exceso “maldito” que puede albergarse en los propios fenómenos espectaculares. Luis Tapia caracteriza las actuales sociedades democrático liberales (incluyendo al estado, la sociedad civil y el mercado) como estructuras de superficie que ejecutan la “instauración de regímenes económico-políticos de producción de nuevas formas de desigualdad así como de reproducción y reconstrucción de las viejas”.<sup>11</sup> Dado que estas sociedades excluyen e invisibilizan innumerables prácticas que necesariamente las exceden, no pueden evitar instaurar también, según Tapia, un “subsuelo político” que se despliega como espacio “sustituto de la esfera de lo público”. Se configura así, yo añadiría de mi parte, una zona *impública*. Como dice Tapia, “[e]n el subsuelo se organizan algunas comunidades en base a criterios de igualdad que no operan en la superficie institucional, o formas que explícitamente no responden a los enunciados y principios universalistas de la política”.<sup>12</sup> Podríamos incluir entre las comunidades igualitarias “subterráneas” que menciona Tapia, a aquellas simbolizadas y potenciadas por el comunismo literario, en la medida en que él se refiere también a “un escenario subterráneo e invisible, en el que prima, no la comunicación deliberativa, sino la expresión estética, que

- 
- 9 Cf. Daniel Matos, comp., *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (Caracas: CLACSO, 2002).
- 10 Cf. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. Trad. de Fidel Alegre y Beltrán Rodríguez (Buenos Aires: La Marca, 1995).
- 11 Luis Tapia, “Subsuelo político”, en *Pluriverso. Teoría política boliviana* (La Paz: La Muela del Diablo, 2001), p. 129.
- 12 *Ibid.*, p. 133.

se politiza en tanto se hace música, literatura, teatro o alguna otra forma de arte, para producir formas de expresión e identificación [...] que escapan a las formas de mercantilización [y] se hacen invisibles en la superficie de la sociedad.” (133). Al comunismo literario correspondería entonces rastrear las dialécticas de ocultamiento y desocultamiento público e *impúblico* de las prácticas de la escritura ampliada en el contexto de la sociedad del espectáculo y de las emergencias dislocadoras del orden imperante. Correspondería al comunismo literario articular una eventografía de lo subespectacular/espectacular y de sus ambigüedades o *anfibologías*.

El comunismo literario podría constituir, en fin, una de las prácticas que persiguen contribuir a crear un nuevo horizonte de transformación de la vida contemporánea desde la trinchera de la cultura y la literatura, aprovechando el amplio flujo abierto con los recientes fracasos del consenso de Washington y la incipiente disipación de las virtualidades neoliberales que secuestraron no pocas imaginaciones.

## Delirio, teoría, comunismo

El delirio es una formación resistente a la realidad como orden consumado. Sus desplazamientos de tiempo y espacio, sus condensaciones y disyunciones de identidad, sus reordenamientos mantienen, como Jacob y ese doble tan ajeno con quien pelea toda la noche, una lucha indisolublemente íntima con la realidad que más que reflejarla o representarla, la produce, presenta y *representifica* por así decir, transformada como producción de deseo y negación de lo dado por el orden dominante. El delirio asumido como resistencia y como articulación de una praxis creativa se convierte en teoría deseante, teoría resistente y transformativa de realidades. Dado que el deseo no puede sino ser colectivo, late en su asunción teórica articulada, en su creación para sí, una potencia de comunidad, de esa comunidad que se potencia en las inscripciones del comunismo moderno no comprometidas con el *socialismo real* y resistentes al comunitarismo tradicional y a la anomia anticomunitaria. Quien roza la palabra *delirio* no puede escapar la obvia referencia a la aportación freudiana. Freud le adscribe un estatuto formante y productivo al delirio precisamente a partir de la interpretación de una novela, que no de la cura de un paciente. En “El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen”, Freud tiene el mérito de asumir el texto literario, no tanto como un “caso” de expresión delirante, sino como una

*teoría* paralela a la suya, reconociendo de modo implícito que el texto literario procede por síntesis formales de orden estético, mientras él se ciñe a la hermeneusis analítica. Freud nos muestra de manera indirecta pero bastante clara, cómo el texto literario produce, a su modo, teoría del delirio, independientemente de que aceptemos la identidad total entre la teoría literaria y la psicoanalítica que él pretende establecer. Y es en ese sentido que se puede hablar de textos delirantes, en cuanto generan teorías del delirio de orden literario, y no en cuanto “casos” mentales. Atiendo a la voz *teoría* en un sentido lato, afín a la etimología que permite concebir la teoría como una procesión de figuras desplegadas ante la contemplación. Podemos decir entonces que el tipo de texto que nos concierne conjuga las figuras de lo real con el delirio, produciendo un agregado realista-delirante. Pero esta es una premisa casi banal: lo importante es que el agregado realista-delirante constituye una teoría y que esa teoría resulta de la manera en que los efectos realistas se reelaboran en diversa medida bajo la clave del delirio. El delirio, una vez aplicado a los efectos realistas, los convierte en efectos teóricos. Freud dice que durante el trance delirante las fantasías adquieren “el supremo dominio” (603).<sup>1</sup> En este dominio de *lo otro* contrafactual, fantástico, se presentifica la realidad otra, producible por el deseo, así como el pasaje por donde las figuras extraídas de lo real reprimido desfilan hacia su transformación deseante y articulable como teoría. Cuando se atiende al texto de Jensen, Freud encuentra en el delirio literario una clave teórico-interpretativa –desde esa perspectiva la fantasía no es la patología que domina a un ser poseído por ella, sino un recurso de lenguaje y forma. La teoría generada en el texto realista delirante que nos interesa no integra hipótesis positivas ni reglas o descripciones constatables, sino figuras de la ficción: compuestas de personajes, acciones y situa-

---

1 Sigmund Freud, “El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen”, en *Obras Completas, Vol. I*. (Madrid: Biblioteca Nueva, 1967), p. 603.



ciones que contra-mimetizan la realidad tematizada en el relato, la interrumpen e inscriben flujos de deseo divergentes. No son teorías críticas ni científicas, sino teorías deseantes. Por eso muchos textos literarios podrían también llamarse realistas *deseantes*. Estas figuras de contra-mímesis funcionan en modo realista en la medida en que admiten gran cantidad de “enunciaciones acreditadas solamente por la referencia”.<sup>2</sup> Sin embargo, no se adecuan de forma mimética simple a la realidad en la que acreditan su referencia, sino que resisten esa realidad reelaborando los efectos de lo real mediante desplazamientos, condensaciones, intensificaciones, abstracciones, fragmentaciones y yuxtaposiciones que coinciden con el lenguaje del delirio y los sueños. Si bien el delirio psíquico, según Freud, resulta de una lucha entre la represión y el deseo verificada en el inconsciente,<sup>3</sup> él se guarda de trasponer directamente los automatismos de la psiquis al plano literario y reconoce en el relato un procedimiento de articulación creativa que informa su teoría. Así, implícitamente reconoce que Jensen, el autor de la *Gradiva* no *padece* un delirio, sino que articula una expresión teórica del delirio, es decir, hace desfilar las figuras que el psicoanalista integra a su praxis teórica de manera más explícita y técnica. En la perspectiva que aquí nos interesa el delirio es un recurso formal: elabora creativamente, como cualquier otro recurso literario, la resistencia a la realidad propia de cierta mímesis realista, no convencional, que tiende a una rearticulación de los modelos mismos de la realidad.

Hay ficciones que en modo implícito o explícito generan teorías desde un registro conceptual inmanente a su desenvolvimiento imaginario y simbólico. Cabría distinguir estas teorías deseantes de las teorías técnicas, sin dejar de postular su íntima

---

2 Dice Barthes: “...entendemos por [realismo] todo discurso que acepte enunciaciones acreditadas solamente por la referencia”. Cf. Roland Barthes, et al., *Polémica sobre el realismo*. Ricardo Piglia, compilador (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969), p. 153.

3 S. Freud, op. cit., pp. 605-607.

imbricación. Desde su amplio “maquinismo” materialista, que abarca todo tipo de fenómeno síquico, simbólico y físico, Gilles Deleuze y Félix Guattari distinguen las máquinas deseantes de las máquinas técnicas. Los textos literarios son máquinas deseantes, las instituciones socioeconómicas son máquinas técnicas. Pero para nada interviene una relación de sobredeterminación entre ambos órdenes maquinicos. El maquinismo deleuze-guattariano compone un campo unificado que sólo reconoce distinciones de intensidad, modo o función entre las máquinas propiamente mecánicas, y las sociales, económicas o psíquicas. Virtualmente todo tipo de máquina se acopla a todo tipo de máquina en una promiscuidad maquinica desbordante que produce lo real, incluidos los delirios, fantasmas e ilusiones que no dejan de componer ese real e incluso sustanciarlo desde sus efectos de “irrealidad”. Las obras literarias, como todo tipo de escritura, signo o enunciación, realizan montajes de palabras, órganos, cuerpos, instituciones, aparatos, ideas y psiquismos. Pero en ese campo unificado y promiscuo muchas distinciones, si bien no conllevan carga metafísica, son determinantes, entre ellas la que define máquinas deseantes y máquinas técnicas. El *Anti-Edipo* advierte que... “[l]as máquinas deseantes no son máquinas fantasmáticas u oníricas, que se distinguirían de las máquinas técnicas y sociales y las doblarían”.<sup>4</sup> Y lo hace con el propósito de colocar las máquinas deseantes en un plano primario de producción que los autores llaman “producción de producción”, en el cual las máquinas deseantes no duplican ni representan nada, sino que producen por sí mismas el deseo (o lo que ellos llaman “flujos deseantes”) y por tanto, no reflejan lo real, sino que *producen* lo real, con intervención, por supuesto, de las mediaciones indispensables. En ese sentido las máquinas deseantes detentan funciones primarias ante las máquinas técnicas con las que indudablemente se acoplan. Son funciones específicas, insustituibles. Para empezar, las máquinas técnicas por sí mismas

---

4 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia-I*. Trad. Francisco Murga (Buenos Aires: Paidós, 1985), p. 37.

no son causa, sino índices de la producción social. De hecho, las máquinas técnicas, que incluyen las máquinas sociales y económicas, pero no siempre a las máquinas colectivas como tales, no producen por sí mismas, sólo producen en cuanto registran, consumen o distribuyen, pero no “producen producción”. Por sí mismas no constituyen el modo de producción y ni siquiera fundamentan la esfera de la producción social. Estas máquinas técnicas presuponen la distinción entre medio y producto, por lo que sólo funcionan si no se estropean. Sin embargo, las máquinas deseantes funcionan precisamente cuando se estropean, y mucho mejor si de paso estropean también a las máquinas técnicas. Dado que no son medios para un fin, en ellas “el producir se injerta sobre el producto”.<sup>5</sup> En fin, sólo las máquinas deseantes producen su *producir* por sí mismas.

No es difícil anticipar, por tanto, que para Deleuze y Guattari las obras literarias y artísticas figuran entre las máquinas deseantes *par excellence*, esto pese a que Deleuze repudia consistentemente todo esteticismo literario.<sup>6</sup> Las máquinas literarias alcanzan un impacto innegable en el teorizar deleuziano y no menos en el teorizar combinado de Deleuze y Guattari, lo que se evidencia de primera intención en la cantidad de conceptos que ellos extraen o adaptan de una biblioteca selecta de modernistas anglo-sajones y de heterodoxos franceses, incluyendo cortantes citas que intervienen como piezas de precisión en su maquinaria discursiva. El *Anti-Edipo*, sobre todo, jamás sería el texto que es sin la recurrencia reiterada a Virginia Woolf, D.H. Lawrence, Samuel Becket, Antonin Artaud, Henry Miller, Herman Melville, Henri Michaux y otros, no para ilustrar lo que se dice, sino para

---

5 Ibid., p. 38.

6 Cf. Gilles Deleuze, “La literatura y la vida” en *Clínica y literatura*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996), pp. 11-18; y Juan Duchesne Winter, “Rata, caballo, pájaro o gato: Deleuze y la literatura” en *Ciudadano insano: ensayos bestiales sobre literatura y cultura* (San Juan: Callejón, 2000).

*armar* todo tipo de concepto y explicación. En efecto, la máquina deleuze-guattariana, en su acoplamiento, corte y extracción de flujos literarios, para decirlo a la manera de los autores, reconoce en forma bastante explícita, similar a como lo hace Freud con respecto a la *Gradiva* de Jensen,<sup>7</sup> que los textos literarios, al menos el tipo de texto privilegiado en su discurso, articulan planteamientos teóricos de manera independiente, inmanente a su proceso productivo y formal. Es decir, implican máquinas teóricas en cuanto *son* literarios, no en un sentido canónico ni esteticista, sino por esa manera deseante y delirante de funcionar que se supone abunde en la práctica literaria sin que sea, por supuesto, exclusiva de la literatura ni mucho menos.

Es ínfimo el tramo conceptual a recorrer para concebir a partir de estas consideraciones la existencia de teorías deseantes coextensivas a los textos literarios que las articulan, es decir, textos literarios que *son* en sí y por sí mismos teorías, sin mayor mediación crítica. Lo importante es activar esas teorías acoplándolas a cierta máquina de lectura. Se trata de teorías deseantes distintas de las teorías técnicas. Las teorías técnicas son las que poseen factura científico-técnica, en el sentido positivista moderno que hoy prevalece, y que funcionan sólo cuando *no* se estropean, cuando son capaces de registrar y distribuir sus objetos según ciertos códigos y axiomas, en otras palabras, de proveer instrucciones sobre sus objetos que sean ejecutables con arreglo a la lógica de medios y fines. Pero la teoría deseante funciona *cuando* se estropea, y mejor si de paso estropea también a las teorías técnicas. La teoría deseante interrumpe las explicaciones propias de las teorías técnicas (sociales, psicológicas, etc.), pues en lugar de formular su objeto acorde a un programa comunicativo de medios y fines, en lugar de representar o modelar el objeto y, por ende, impregnarlo de transparencia, lo injerta con su opacidad de cosa en la escritura. La teoría deseante acopla el objeto a *esta*

---

7 Ver arriba.

*otra cosa que se escribe y se le pega* formando una máquina mixta de flujos y signos que se gesta ella misma para sí como productividad potencial sin necesidad de otra finalidad discernible, y por eso mismo siempre dispuesta a todo tipo de acoplamiento múltiple, heterogéneo, de deseo. La teoría deseante no representa objetos “de estudio” o “de conocimiento”, sino que produce los objetos de su deseo en tanto *conocimientos* coextensivos a experiencias. A veces las teorías deseantes y las teorías técnicas coexisten, se entre conectan e incorporan mutuamente sus resonancias. Al menos esto ocurre en prácticas creativas y teóricas que tienen esa disposición. Modelo de ello es la práctica teórica de un Walter Benjamin. Por eso esta concepción no rechaza que una teoría deseante sea interpretada desde teorías técnicas o viceversa, aunque sí solicita la desjerarquización entre ambos modos de teorizar.

Si hablamos de teorías deseantes no debemos olvidar de qué deseo hablamos. Nos referimos en todo momento al deseo en tanto producción, distinguido del deseo en tanto carencia. Acogemos la concepción deleuze-guattariana del deseo como producción y flujo activo maquinado en el inconsciente, distinta del anhelo fantasmal por un objeto del cual el sujeto careciera. El deseo entonces no se presenta primariamente como una relación sujeto-objeto, sino como producción de objetos siempre parciales, acoplables a otros objetos parciales. Desde esta concepción activa, el deseo deja de ser asunto privativo de sujetos para insertarse en las multiplicidades, en los agenciamientos colectivos. Si ya en el análisis freudiano queda claro que el inconsciente es huérfano, que no tiene sujeto (y mucho menos padre ni madre propios) plantean Deleuze y Guattari, y si se asume con el propio Freud que el deseo es producción en el inconsciente, entonces por qué *encaramarle* encima el sujeto, reclaman ellos. Así, en cuanto máquinas acopladas a los flujos de deseo, las teorías deseantes que aquí postulo, se nos presentan como agenciamientos colectivos, tanto como lo son los delirios que ellas producen.

Vimos al principio cómo Freud realmente asume el delirio articulado en la obra literaria de Jensen, la *Gradiva*, como una

teoría del delirio, antes que reducir la obra a mero registro de un *trance* delirante. Valga esta precisión para tener en mente que la teoría deseante incorpora y se hace coextensiva al delirio producido en la obra literaria en calidad de articulación, de maquinación resultante de un acoplamiento, antes que como mera representación o *acting out* del trance delirante vivido en el plano psíquico. Por eso nos concierne siempre la *teoría* deseante de un delirio dado y específico, según articulado literaria o escrituralmente y no la gloriosa reencarnación del delirio. La teoría delirante elabora su procesión de figuras y objetos parciales en forma similar a la que Deleuze le atribuye a los códigos delirantes cuando precisa que éstos, si bien son secundarios al flujo de deseo, no dejan de acoplarse en la misma cadena procesal, desestabilizando los códigos técnicos, axiomáticos y territoriales de los aparatos de registro con una extraordinaria fluidez que conlleva: mezclar todos los códigos, variar la explicación de un momento para otro, no invocar la misma genealogía, no registrar de la misma manera el mismo acontecimiento y otros estropeos o *roturas* similares.<sup>8</sup> Son más o menos esos estropeos los que permiten a la teoría deseante componer, de la mano con cierta manera *congenial* de leerla, conceptos nuevos inaccesibles desde las teorías técnicas.

Propongo, pues, leer ciertas obras o textos como máquinas que engendran en su propio proceso de expresión teorías de esta suerte, que a veces son sólo indiferentes a las teorías técnicas, y otras veces se leerían como *contra-teorías* perturbadoras de aquellas teorías técnicas y de aquellas máquinas sociales, económicas y psicológicas que realizan su faena de registro, es decir, de destrucción, represión y reordenamiento bajo el nuevo régimen de acumulación flexible que opera a escala global. Presidiría esta lectura el entendimiento más o menos deleuze-guattariano de que lo real se articula en la producción misma del deseo y que ni el deseo ni sus objetos parciales, entre estos los vinculados al

---

8 Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Anti-Edipo*, op. cit., p. 23.

delirio, son reductibles al deseo del sujeto, sino compuestos de colectividades.

Si bien el pensamiento de Deleuze-Guattari y el de Jean-Luc Nancy *no* se pueden echar en el mismo saco como si fueran papas de la misma cosecha, me permito adelantar, para mis propósitos, una equivalencia entre el concepto de *colectividad* de Deleuze-Guattari, según queda despegado de la primacía del sujeto, y esa comunidad *inoperante* de Nancy que discutiré a continuación, igualmente desatada de la obra u operación totalizante del sujeto. La colectividad deleuze-guattariana, a la que Deleuze también llama “pueblo”, es multiplicidad parcial; la comunidad nanciana es pluralidad expuesta: valga hasta ahí la equivalencia que deseo establecer. Deleuze afirma que la literatura inventa *pueblos*, que “es propio de la función fabuladora inventar un pueblo” y añade que “[n]o escribimos con los recuerdos propios, salvo que pretendamos convertirlos en el origen o el destino colectivos de un pueblo venidero todavía sepultado bajo sus tradiciones y renuncias”.<sup>9</sup> Deleuze, por supuesto, acoge de lleno la presuposición freudiana de que la literatura trabaja el delirio. De la misma forma en que la *Gradiva* de Jensen trabajada por Freud atraviesa, aunque fuera implícitamente, los avatares históricos de un pueblo pompeyano y de un pueblo europeo, el delirio literario reconocido por Deleuze atraviesa las razas, las tribus, sus dominaciones y resistencias, siempre entendidas como avatares de la multiplicidad, nunca como identidades-sujeto.

Muchos de los textos narrativos latinoamericanos de nuestra época que forjan sus teorías deseantes a partir del delirio o de algo así como un *realismo delirante*, no presentan mayor investimento de deseo en la formación de culturas nacionales modernas. Ellos pasan por los monumentos del imaginario moderno latinoamericano, atravesando los paisajes redundantes de esa modernidad como si se dirigieran hacia otra parte. Los personajes de estos textos no son sujetos demasiado interpelables por los proyectos

---

9 Gilles Deleuze, “La literatura y la vida”, en op. cit., pp. 11-18.

de modernización ya casi tradicionales de nuestra experiencia sigloveintista. Las coordenadas cívicas, étnicas, nacionales, de clase o de género correspondientes a dichos imaginarios se difuminan en la conformación del personaje. La alegoría nacional se interrumpe, se inunda de interferencia. Si bien ciertos índices de identidades modernas circulan, no alcanzan a triangular las actitudes de los personajes ni los constituyen como sujetos. Son sujetos que actúan de acuerdo a ideas, afectos y sensibilidades poco codificadas en el *nomos* predominante. Es en ese sentido y no en otro que son *nómadas*, es decir, portadores de su propio *nomos*, de su código inconmensurable con los prevalecientes en el territorio.<sup>10</sup> También en ese sentido son incomunitarios, poco interpelables por las ideologías de la comunidad correspondientes al *nomos* territorial. Pero ello no implica que dejen de participar en la exigencia de comunidad que caracteriza a nuestro tiempo. Muchas teorizaciones deseantes contenidas en las ficciones que nos interesan articulan un deseo de comunidad particularmente intensa precisamente porque son incomunitarias.

Basándome en el pensamiento de Jean-Luc Nancy, vinculo el teorizar delirante a fuertes exigencias de comunidad. Una breve digresión sobre el pensamiento de la comunidad de Nancy nos ayudará a articular esta propuesta. Nancy concibe el Ser mismo como un devenir estrictamente relacional, como modo nunca absoluto ni soberano, de manera que el ser es siempre un *ser-con*. El individuo no es, para Nancy el átomo constitutivo de la comunidad, si no un residuo abstracto de lo que se experimenta como la descomposición de lo comunitario. Él explica que nunca se puede construir un mundo con simples átomos, que tiene que haber un *clinamen*, una inclinación de uno hacia el otro. El individuo asumido como ser inmanente, soberano, constituye un

---

10 Contrario a lo que supone cierto “sentido común” teórico, si algo caracteriza al nómada es su fuerte sentido de la tierra y del lugar; lo que el nómada evade es el orden territorial de las comunidades sedentarias y del estado. Cf. “Tratado de nomadología”, en *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia II*. Trad. José Vázquez Pérez (Valencia: Pre-textos, 1988).



tropiezo para pensar la comunidad. Nancy privilegia así el ser singular de la persona en oposición a su ser individual. Los individuos se asumen como entidades autosuficientes y soberanas, pero la singularidad es única e indivisible, en la medida en que es inseparable de otras singularidades. Los seres humanos, según él, se constituyen en su singular *ser-en-común*. Nancy acoge una inquietud familiar de nuestros tiempos, si bien expresada por voces muy distintas, cuando abre su ensayo *La comunidad inoperante* con estas palabras:

El testimonio más importante y el más penoso del mundo moderno, aquel que reúne tal vez a todos los otros testimonios que esta época se encuentra encargada de asumir, en virtud de quién sabe qué decreto o de qué necesidad (pues también ofrecemos testimonio del agotamiento del pensamiento de la Historia), es el testimonio de la disolución, de la dislocación o de la conflagración de la comunidad.<sup>11</sup>

Pero esta proclama ecuménica se distancia prontamente de los presupuestos sobre el tema más caros al sentido común. Nancy distingue el *ser-en-común*, de la pertenencia absorbente a *un* ser común dado. El *ser-en-común* es plural-singular, siempre inconcluso, pero el ser común es *uno*, ya dado por razones inmanentes o trascendentes. Nancy critica las que llama ideologías comunitarias por pretender conducir la sed insaciable de comunidad de las sociedades modernas hacia la fusión homogeneizante en un ser común, confundiénolo nefastamente con el *ser-en-común* en el cual se resguardaría la singularidad. En consecuencia, él rechaza los proyectos comunitarios que plantean *una* fundación inmanente de lo común, trátese del mito, las raíces, la identidad, la raza, la biología, la comunión mística, la naturaleza divina, la naturaleza humana y aun la propia praxis humana. Según Nancy,

---

11 Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido Wainer (Santiago de Chile: Escuela de Filosofía de la Universidad Arcis, 2000), p 13.

los hombres y mujeres singulares son seres-en-común que no necesariamente se vinculan unos a otros por aquello que tienen en común, que no pertenecen a una comunión superior a ellos en la que sus singularidades se disolverían, pues las singularidades sólo se vinculan a otras singularidades debido a su modo estrictamente plural de ser, aun con respecto a sí mismas. Los seres singulares se vinculan por aquello de lo que carecen, por lo que no tienen y no saben, en aquello desconocido a lo que se exponen, incluyendo lo no-humano, incluyendo sobre todo a la muerte. Es esa incompletud e inconclusividad radical, esa inevitable finitud, en realidad inconsolable por los mitos o las ideologías modernas o pre-modernas de inmanencia, la que articula a la comunidad nanciana, es decir, la comunidad incomunitaria. A esa conciencia responde la atenta sospecha de Nancy ante todo reclamo de comunión. En lugar de la comunión, sostiene él, debe haber comunicación, la cual define, no como un vínculo, sino como una mutua exposición, un exponerse a compartir el sentido de un mundo cuyo único sentido propio es que se abre al sentido. Esta noción de la comunicación, en lugar de reclamar la necesidad del consenso, requiere el entendimiento de que lo que acontece es la exposición, lo que le posibilita adelantar una política predicada sobre “el nudo que no ata [...], el nudo que desata sin atar”.<sup>12</sup> La literatura, en el sentido amplio y a la vez restricto de *escritura*, es según Nancy, una práctica que inscribe el deseo de comunidad. Él ha empleado el término “comunismo literario” refiriéndose a algo bastante distinto de las usuales connotaciones de la palabra “comunismo”. El comunismo literario denota una práctica de la escritura que interrumpe las ideologías y mitos comunitarios de todo color, incluyendo a aquellos que se acuartelan en la literatura misma. Mediante el acto mismo de comunicación de los seres singulares, en cuanto ejercicio incondicional de la singularidad

---

12 Jean-Luc Nancy, “Preface”, trans. by Peter Connor, in *The Inoperative Community*. Peter Connor, ed., trans. by Peter Connor et al. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), p. xl. Mi versión en español.

y de la finitud, el comunismo literario deshace, desata e *inopera* las trampas de la inmanencia y la trascendencia, al tiempo que inscribe paradójicas comunidades incomunitarias al exponerse como una comunidad desatada en la comunicación misma, planteando la política como una radical interrogación sin respuesta. Podemos concebir, en suma, que el texto teórico-deseante aquí convocado inventa comunidades venideras, pueblos o incluso *multitudes*<sup>13</sup> en el entramado mismo de sus teorías muy singulares. Con ello enuncio un campo de preferencias crítico-literarias basadas en la finitud de mi deseo y del pensamiento político-cultural donde este deseo se inscribe, según queda implícito en la selección de textos y autores. La constelación de los textos aquí aludidos presenta teorías deseantes vinculables de alguna manera a las mutaciones del modo de acumulación imperante a partir del último tercio del siglo veinte y comienzos del actual. Estos textos inscriben comunidades, colectividades, pueblos, multitudes por venir, exponiéndolas a la diferencia y la finitud, en lugar de fijarlas en el espejo infinito de la identidad. Son textos que teorizan produciendo estas comunidades en el proceso de su articulación lingüística y escritural, poblando con sus personajes y objetos parciales de deseo lo que podríamos llamar, inspirándonos en Jean-Luc Nancy, un (in)comunismo literario, un comunismo mucho menos fantasmal de lo que cierto menosprecio por la potencia del lenguaje pretendería suponer.

---

13 Cf. Antonio Negri y Michael Hardt, *Multitud: guerra y democracia en la era del Imperio* (Buenos Aires: Debate, 2004); y Paolo Virno, *Gramática de la multitud: Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Trad. Adriana Gómez, Juan Domingo Estop y Miguel Santucho (Madrid: Traficantes de Sueños, 2003).



## Papi, la profecía (Espectáculo e interrupción en Rita Indiana Hernández)

*Papi*, de Rita Indiana Hernández, es un delirio circular que como tal cifra su realismo en la irrealidad misma dentro de la cual rota su habla sin apenas asomo de escape. La novela narra el simulacro convulsivamente reiterativo de una *relegere* comunitaria aglutinable en torno a la imagen del padre que ha devenido imagen de la imagen, es decir, tautología flotante que anula la inmanencia patriarcal del nomos, para emerger-sucumbir ahora como *simplemente papi*. *Papi* es el testimonio, también la profecía y el éxtasis hablado en “lenguas”, la glosolalia paroxística de los tiempos de papi que han devorado el tiempo del patriarca. La figura de papi se presenta en sustitución del patriarca que ella misma ha suprimido dentro del grano de la pantalla espectacular, al impersonarlo. Papi es la irrealidad del patriarca, la imagen del patriarca separada de su génesis tradicional y diseminada en la fantasía espectacular de la sociedad consumista, es la divinidad demasiado real, y por tanto irreal, que absorbe y disuelve la ilusión de Dios Padre. La religión del padre al revés.

Con estas palabras intento convocar dos campos que convergen en nuestros tiempos dentro de una misma esfera de la imagen o *imagosfera* planetaria: la religión y el espectáculo, porque creo que el texto de Rita Indiana precisamente se enuncia en esa conjunción. Me refiero a la religión, no como sistema de creencias *per se*, sino como acto del *relegere*<sup>1</sup> o práctica de simbo-

lización inmanente de la comunidad, que la imanta en torno a una alienación y separación de su propia praxis. Ambas, religión y comunidad, para seguir a Jean-Luc Nancy, pasan hoy por su “conflagración”.<sup>2</sup> Dicha conflagración se nos aparece literalmente como una revelación electrónica, pues se verifica en el seno mediático y tecnológico de la sociedad del espectáculo en la cual vivimos absolutamente todos. Remito a *La sociedad del espectáculo*, obra nunca suficientemente leída de Guy Debord, el principal inspirador de la vanguardia que acabó con las vanguardias, la Internacional Situacionista. No hay forma más expedita y exacta de referir el concepto de sociedad del espectáculo que citar los apretados aforismos oraculares del libro, cuyo número 34 provee esta definición concentrada: “El espectáculo es capital en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen”.<sup>3</sup> Que la sociedad contemporánea se haya convertido en una sociedad del espectáculo no es un mero fenómeno para Debord, no es un “problema” que acompaña el desarrollo moderno y posmoderno del capitalismo, sino la mutación misma del capital en imagen (valga aclarar: de la imagen entendida como mera virtualidad o efecto

- 
- 1 *Religio*, propone Agamben, no proviene de *religare* (atar o unir), si no de *relegere*, relativo a una atenta interpretación discriminatoria entre lo perteneciente a los hombres y lo adjudicable a los dioses. Agamben nos permite así pensar que, tal como la religión, en su aspecto sacralizante, separa sus objetos de la génesis profana que les corresponde, el espectáculo por su lado, separa la imagen de su génesis mundana, comunicante, asumiendo para sí, y en aras de su poder, la función de una ilusión religiosa ya reducida a la chata realidad virtual. Dice Agamben que en el capitalismo de la fase espectáculo-consumo “cada cosa es exhibida en su separación de sí misma”. Cf. Giorgio Agamben, *Profanaciones*, trad. de Flavia Costa y Edgardo Castro (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005), pp. 77, 99 y 107.
  - 2 Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*. Trans. Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland, and Simona Sawhney. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), p. 1.
  - 3 Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Buenos Aires, La Marca, 1995), provee el número del aforismo en lugar de la página.

tecnológico sin resonancias fabuladoras, poéticas ni imaginarias). Ciertamente es que el aforismo 4 advierte que “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de las imágenes”. Pero este residuo positivo de la relación social condicionante que Debord, como buen marxista, indica, se eleva en el espectáculo a la superficie de la pantalla como otra imagen más y se anula como *afuera* analítico, pues como Debord mismo anunció, el espectáculo abarca todo y nada queda fuera del espectáculo. Contrario a lo que muestra la conocida película *The Matrix*, a estas alturas del juego no existe un *afuera* de la “matriz”, no hay un Sión de la praxis teórica, anclado en conceptos duros como las relaciones sociales o la lucha de clases, que cobije nuestra pureza analítica ante los simulacros de la imagen. Esto lo infiere el propio Debord cuando dice que el espectáculo “[N]o es un complemento del mundo real, una decoración superpuesta a éste [...]”, sino que es “[...] la médula del irrealismo de la sociedad real [...]” y que “[b]ajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de entretenimientos, el espectáculo constituye el *modelo* actual de la vida socialmente dominante”.<sup>4</sup> Dado que el espectáculo es “la médula del irrealismo de la sociedad real”, Debord aclara: “[n]o se puede oponer abstractamente el espectáculo y la actividad social efectiva; este desdoblamiento está a su vez desdoblado” –y luego resume que: “la realidad surge *en* el espectáculo y el espectáculo es real”.<sup>5</sup>

La narradora de *Papi* realiza una performance del delirio donde se escenifica lingüísticamente la médula irreal de la sociedad real. Su particular performance es “religiosa”, en la medida en que asume un género enunciativo de la ilusión religiosa, a saber, la profecía. La ilusión como dimensión todavía imaginaria, restante en la religión, se reduce mediante la reconstrucción

---

4 Debord, op. cit., aforismo 6.

5 Ibid., aforismo 8.

material que le impone la sociedad del espectáculo, a mera realidad virtual. Si seguimos a Debord, la profecía se puede concebir en nuestros días de tele-evangelismo como una técnica espectacular más. Para Debord el espectáculo todo actúa como sucedáneo de la religión: “El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa. La técnica espectacular no ha podido disipar las nubes religiosas donde los hombres situaron sus propios poderes, separados de ellos, se ha limitado a religarlos a una base terrena”.<sup>6</sup> Debord sostiene que el espectáculo es la realización técnica del paraíso religioso, en la forma de una alienación multiplicada e intensificada, dado que, según sugiere, ésta se reduce a una dimensión rastreramente factual: “De esta forma, la vida terrena se vuelve más opaca e irrespirable. Ya no se prolonga en el cielo, sino que alberga en sí misma su recusación absoluta, su engañoso paraíso. El espectáculo es la realización técnica del exilio de los poderes humanos en un más allá, la escisión consumada en el interior del hombre”.<sup>7</sup>

Como tantos textos de la tradición literaria, recordemos a Melquíades en *Cien años de soledad*, Papi nos presenta la escena performativa de su propia generación como texto. Hacia el final del capítulo 11 vemos a la protagonista y narradora del texto, ya convertida en profeta y visionaria de la secta de los seguidores de papi, subir a un escenario multitudinario típico de estos eventos tele-evangelistas que arrojan casi todo el mapa de América Latina y comenzar a dictar la palabras iniciales de la novela vertidas en tanto discurso de adoración profética.

Todavía faltan unos cuantos detalles técnicos por resolver y mientras tanto les ponemos un CD de Maná [...]. Aplausos, se inventan consignas, improvisan instrumentos con botellas vacías de Snapple. [...U]n gagá electrónico retumba, la gente apunta para la tarima y yo salgo. La gente se pone mala, gritan, chillan, tiemblan, hay unas muchachitas que se desmayan y las levantan para traerlas al escena-

---

6 Aforismo 20.

7 Loc cit.



rio flotando sobre un mar de manos. Los de seguridad se ocupan. Yo digo: ‘uno, uno, dos, ¿se oye? [...] y por fin comienzo: ‘papi es como Jason’. Aplausos, aleluyas, amén. ‘Pero en lo que más se parece papi a Jason...’ Aplausos, aleluyas, amén. ‘Es en que vuelve siempre, aunque lo maten’.

El programa transcurre como anunciado en el cartel del evento: Música, profecías y fin de mundo, en ese orden precisamente.<sup>8</sup>

Vemos así que el texto se genera en la fábula como profecía de sí mismo. El inicio del texto se repite ahora como escritura ritual e iniciática. Pero el culto masivo y espectacular de papi (notemos que aquí las diferencias entre un evento extático de rock y un culto evangelista se borran aún más que lo usual) es una religión depurada y reducida ya por completo a religión del espectáculo, dónde éste aparece como religión única que condensa lo religioso en general. Hubo un testimonio evangélico del Hijo del Señor. Esta es la profecía de la hija de papi, quien viene a decirnos en sus propias palabras: “[...] y todo me fue revelado. El lugar, la misión y los misterios”, asegurando que “[p]api estaba en mí y yo en papi [...]. Yo era igualita a papi. Yo era papi. Yo soy papi”. Hagamos un paréntesis para acotar que, a diferencia del dictum cristológico, aquí predomina un tiempo verbal pretérito, “yo *era*”, “papi *estaba*”, sobre el presente bíblico, “yo soy papi”. El tiempo evangélico no admite con respecto a esta crucial declaración ningún pretérito. Mas adelante verificaremos la interrupción del relato novelístico asociada a esta modalidad.

Importa además verificar que el nominativo papi, nunca alterna aquí con su variante formal padre, ni siquiera con papá y que nunca (salvo en inicio de oración y en obvias erratas) aparece con la mayúscula inicial usualmente aplicada a un apelativo paterno que casi es un nombre propio, lo que lo distancia de vocativos mayúsculos divinos como Padre o Señor. Esta inver-

---

8 Rita Indiana Hernández, *Papi* (San Juan de Puerto Rico: Vértigo Editores, 2005), pp. 149-150.

sión minusculizante de la mayúscula divina y patriarcal designa la desacralización propia de la sociedad espectacular moderna. La *p* minúscula, sumada al diminutivo *papi*, emasculan claramente a la gran *P* patriarcal. *Papi*, además, encarna una profecía temporal y coyuntural: “[...Y]o los tranquilizaba [a los ‘fieles’] explicando los nuevos términos en los que el próximo gobierno terrenal de *papi* haría su entrada triunfal en la aldea global, con señales, helicópteros negros, extraterrestres, terremotos, leche cortá, quesos hediondos, Doritos reblandecidos”.<sup>9</sup>

El alimento descompuesto es un índice reiterado en esta fábula en la que *papi*, en lugar de proclamar una nueva vida, anuncia una nueva descomposición cuyo signo privilegiado son los desechos. Además, la *venida* de *papi* siempre se da en la forma de su *ida*. La aparición de *papi* siempre se da como antesala de su desaparición. Su mayor plenitud es el vaciamiento. *Papi* es literalmente la evacuación del Padre en la forma de su espectro espectacular eternamente reproducible y desechable. Por eso, hacia el final de la novela, tras su muerte, retorna como un robot cuya única señal de vida es su capacidad de putrefacción continua y renovable. El *papi* vivo, personal, invocado en los primeros capítulos de la novela, usa buenos perfumes, pero el *papi* espectral que predomina en los últimos capítulos siempre apesta, se nos aparece asociado a temas escatológicos. En lugar de aparecerse en grutas o manantiales sacros, *papi* se le aparece a su hija y profeta junto a las “vending machines” (sic) de Coca Cola:

Paté la máquina otra vez y ronroneó levemente, me agaché para chequear si había tirado mi devuelto, pero nada, entonces se me apareció descalzo [...] con el hoyo mal cosido en la frente, jediondo y amoratado como un zombie. Abrió la boca y se señaló el diente falso, el hueco donde estuvo el diente que yo le había sacado y que me había tragado antes de escapar del funeral. ‘Yo ese diente lo cagué hace tiempo, *papi*’ me oí que le dije y el cerró la boca de donde le salía un bajo a peo y la lata de Coca Cola por fin cayó y

---

9 Ibid., p. 145.

pude recogerla.<sup>10</sup>

Lo que sobresale aquí es que ella literalmente caga el cuerpo del padre, quien en la forma excremental de papi, es una evacuación del patriarca. La hediondez y la descomposición, si bien no predominan en los primeros episodios, marcan fuertemente el texto desde el capítulo 6, que pudiera titularse “Esperando a papi”. En dicho episodio la niña, como hija de padre separado de su madre, lo aguarda febrilmente entusiasmada el día de visita paterna en que él le ha prometido llevarla a la playa. La escena acumula un patetismo delirante, según vemos a la niña sentadita en la mecedora del balcón con su traje de baño, agarrando sus juguetes y atuendos playeros, esperar obstinada por horas hasta entrada la noche a un papi que nunca llega a darle su soñado pasadía. La escena se magnifica hasta la locura, la niña rehúsa probar bocado insistiendo en que papi viene. Las comidas se acumulan en el balcón junto a su mecedora. Pasan días, meses, el cuerpo de la niña crece y el elástico del traje de baño se le va enterrando en la piel y ella sigue sin comer, esperando a papi. Algo que llama la atención en este extenso episodio es la exagerada acumulación, gráficamente descrita, de los alimentos que se descomponen y echan gusanos. El momento posterior, funerario, de tragar el diente del cadáver de papi se puede asociar a este trance; marca una conversión, como veremos, en que la hija finalmente castra, come y caga a papi como mesías que siempre se aparece pero que en realidad nunca viene, y quien adquiere finalmente la forma de un padre desechable y desechado.

Dice Debord en el aforismo 9 de *La sociedad del espectáculo*: “En el mundo realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso”. Por ello papi es verdadero cuando es falso. Las señales de su autenticidad son las señas de la imposibilidad de comprobarla. La prueba de la falsedad de su marca de autenticidad es el sello que lo autentifica: “Y como él no nombraba a nadie

---

10 Ibid., 146.

ni hacía milagros, sino que miraba al horizonte por mucho rato, pudriéndose por dentro con aquellos ojos de robot o de muerto resucitado, la gente quedó convencida de que era un elegido”.<sup>11</sup>

Es a partir de esta escena profética de la enunciación que la narradora fabula la historia de su educación sentimental, siguiendo la trayectoria de una doble conversión: primero la conversión de la hija en profeta de papi, y por ende, en imagen de papi y en papi mismo, segundo, la conversión en hija de mami, la cual se presenta como hiato interruptor del relato. Advirtamos que la profecía de papi es la profecía de su evacuación, de su vaciamiento, conversión paradójica resultante del *devenir-papi* mismo. Devenir papi es la antesala, el éxtasis del penúltimo momento, el paroxismo que precede a la interrupción y al hiato en que adviene la hija de mami. Se trata de una trayectoria imaginaria que recorre intensidades en forma semicíclica, siguiendo una tenue armazón cronológica de la trama que mezcla continuamente episodios de distintos momentos, pero que va acumulando cierto tiempo interno. Propongo una lectura “a lo sagrado”, que no “a lo divino”, apropiando parcialmente cierta táctica exegética que Peter Fenves identifica en el primer Kierkegaard. Debemos hacer la salvedad de que Papi se desenvuelve en clave de profecía ateística, donde el modelo bíblico solo funciona como residuo escritural. Vemos esto en las repetidas alusiones a la lectura bíblica realizada por algunos personajes. Cuando la narradora se reúne con sus vecinitos Moisés y Ezequiel, miembros de una familia revivalista protestante, ella no se interesa en absoluto por el contenido profético de los rituales o los nombres bíblicos. Su único deseo es poseer un nombre bíblico como sus amiguitos por la vanidad de figurar en la escritura: “Yo quisiera tener un nombre de la Biblia. Poder señalar un pedazo en la Biblia en el que esté mi nombre que dice que yo hice esto, que yo hice lo otro”.<sup>12</sup> Sólo desea, en fin, una inscripción performativa en una escritura a cuyo

---

11 Ibid., 147.

12 Ibid., p. 101.

contenido doctrinal sustantivo nunca alude con el menor interés. Emblema de este status de la escritura bíblica convencional en el texto es la contigüidad corporal con la defecación que ésta obtiene en una descripción de la manera en que uno de los personajes lee el texto sagrado: “[...] Dundo, el menor, que es mongo pero se sabe el Eclesiastés de cabo a cabo y te lo recita mientras se saca mojoncitos del culo con la uña del dedo gordo del pie”.<sup>13</sup>

Hecha esta salvedad, volvemos a Kierkegaard, tal como lo lee Peter Fenves. Fenves traza el modo en que, lo que él llama “chatter” y yo traduzco como “cháchara”, interrumpe la inmanencia dialógica del sentido (tal como la define una hermenéutica próxima a Gadamer) en relatos literarios que organizan el sentido de una vida.<sup>14</sup> La ficción que conforma el relato de una vida gracias a la conversión de la experiencia vital en letra escrita, sustrayéndola así de la existencia real, conlleva asumir esa vida como muerta, como no vital, en tanto no es otra cosa que letra; pero esta “muerte” a su vez no es tal en la medida en que en ella se transubstancia la vida en *Logos*, como forma de la vida inmanente a una escritura auténtica, con la fuerte connotación cristológica que esto tiene en Kierkegaard. Sin embargo Fenves detecta cómo Kierkegaard no puede sino conceder que esa ficción de una vida nunca puede realizarse plenamente en las obras que reseña, dadas las hablas ociosas, inconexas, insustanciales, digresivas y sin fundamento objetivo ni subjetivo, en fin inconsistentes con la inmanencia de una ficción de vida apropiada, se cuelean insidiosa e inevitablemente en la escritura. Kierkegaard, según Fenves, acepta, un tanto *malgré lui*,<sup>15</sup> que se trata de fragmentos crudos, insignificantes y asignificantes de la experiencia vital que el relato no puede filtrar. A esas interrupciones carentes de sustancia o pertinencia en la medida en que no son visiblemente inmanentes a la configuración

---

13 Loc. cit.

14 Peter Fenves, “Chatter”: *Language and History in Kierkegaard* (Stanford, California: Stanford University Press, 1993), pp. 14-27, 39-46.

15 Esta suerte de concesión resistente de Kierkegaard se convierte luego en virtud que conduce su pensamiento sobre la historia, según Fenves.

del sentido global, completo, clausurado y por tanto apropiado de una vida debidamente ficcionalizada en la literatura, es que Fenves, en su particular lectura de Kierkegaard, llama “chatter”, es decir, “cháchara”.<sup>16</sup> Lo que la cháchara interrumpe es la transubstanciación de la vida narrada en Logos, en el sentido cristológico de Kierkegaard, algo muy pertinente para nuestra lectura de una profecía ateística como la de *Papi*, y que nos sirve más bien como plantilla teórica *a contrario* para articular nuestra propia lectura. Fenves identifica además unas marcas específicas trazadas en el texto por la “cháchara” genérica que lo contagia, que describe así: “And the name for the marks that such eruptions of empiricity and interruptions of self-sustaining conversations leave behind is ‘hieroglyph’. Reading does not consist, for Kierkegaard, in the decipherment of these ‘sacred’ scripts, but in letting them remain without meaning”.<sup>17</sup> Y añade Fenves más adelante:

Because these inscriptional interruptions remain untractable, they earn the ‘rational’ sanction of the maxim or the religious sanction of the hieroglyph, an object of ‘pious veneration’. And yet, according to a logic unique to the “chatter”, both hieroglyphs and maxims are untranslatable and undecipherable precisely because they are too translatable and all too decipherable: their significance can be found in the ‘lived’ experience of an empirical subject.<sup>18</sup>

Fenves advierte que, dado que el lenguaje en general, y en especial el lenguaje que cuenta una vida, no puede disasociarse de su función referencial, cualquier cosa puede leerse como un trazo o residuo de la cháchara, como un “jeroglifo”.<sup>19</sup>

Sin pretender involucrarnos en otros aspectos de la hermenéutica de Fenves que no nos conciernen aquí, ya separándonos bastante de su lectura de Kierkegaard y de Kierkegaard mismo,

---

16 Ibid., pp. 29 y ss; 41.

17 Ibid., pp. 44.

18 Ibid., p. 45.

19 Ibid., p. 50.

y asumiendo el objetivo de nuestra encomienda, lo anterior nos sirve para pensar una noción de la “cháchara” como series de hablas que atentan contra la consistencia interna de espacios de inmanencia lingüística como el constituido, por ejemplo, por la ficción novelada. En nuestro caso, la “cháchara” invade, no la transubstanciación de la experiencia vivida en Logos, sino su transubstanciación en imagen espectacular. Entonces, la carencia o insubstancialidad de sentido que pudieran tener los *glifos* (ya que no “jeroglifos”, pues esta escritura es des-divinizada), se revela más bien como opacidad de sentido de una factualidad ya transubstanciada ella misma en médula irreal de la realidad del espectáculo. Los *glifos* son trazos fragmentarios crudos del espectáculo vivido en tanto realidad imperante, definido éste como lo hace Debord, en cuanto inversión de lo real. Diríamos que son fragmentos de espectáculo poco simbolizados, muy crudamente imaginarios o crudamente reales. En nuestra lectura debordiana la dislocación de sentido de los *glifos* produce una opacidad que interrumpe la transparencia tautológica, especular y autoreferente, de la imagen espectacular. El glifo es como una mancha o una distorsión y es trazada por los fragmentos del propio espectáculo demasiado crudos, poco simbolizados o apenas ideologizados por el discurso. Es decir, no vienen de un afuera, o un “Sión” externo a “la matriz” del espectáculo. Son quizás producto de un trabajo incompleto, excesivo o dislocado con la imagen.<sup>20</sup> Podemos producir aquí, antes que una crítica anti-espectacular, en el sentido clásico, de este texto literario inscrito como performance profético, una lectura de las opacidades que permiten interrumpir la irreal transparencia de sentido del espectáculo, sin necesariamente negarlo u oponerle otra transparencia crítica positiva. Los glifos aparecen en el texto como inflexiones que interfieren la superficie fluida de la imagosfera reproducida y elaborada en

---

20 Entiéndase la imagen visual, gráfica, auditiva, corporal, retórica, lingüística, literaria, que constituye el léxico del espectáculo y toda la comunicación que éste abarca y permea.

el discurso. Cada palabra puede ser el punto de inflexión de una interferencia. Esto no supone que el glifo posea en sí mismo un planteamiento crítico, en el sentido positivo de denuncia, ironía o resistencia. En este caso trabajamos con un glifo que nombramos de una vez, desde ahora, para no repetir demasiado. Este glifo resulta de un trabajo excesivo del discurso novelístico con la referencialidad de ciertas marcas de la sociedad espectacular neocolonial del contexto de la novela, como el consumismo, el patriarcalismo, la dependencia y esa *pornomiseria*, ese regodeo exotista que exhibe el discurso mediático de todos los matices y géneros cuando pretende representar la miseria “tercermundista” y que tiende a reproducirse en la mirada de la sociedad espectacular global sobre las zonas “subdesarrolladas” y luego devolverse en la mirada propia de tales zonas. Esa labor lingüística excesiva se manifiesta retóricamente como hipérbole, pero más que una figura, digamos de ironía, ésta opera aquí como un residuo excesivo o una excrecencia desbordante, dislocada e hipertrofiante del sentido. La voz infantil de la narradora neutraliza la lectura irónica, pues se trata de una voz que vive este exceso delirante como la forma más íntima de su deseo y de su gozo, sin trazo de distanciamiento irónico. Por tanto, el monólogo hipertróficamente hiperbólico de la hija de papi se vierte como “cháchara” infantil que inunda todo el texto hasta convertirlo en una lectura casi difícil e interferida para el que busca que le cuenten una “buena historia” de una vida. Podemos consignar que se trata de una “cháchara” cuyo efecto es interrumpir el flujo espectacular del discurso a medida que se repite y se intensifica con una insolencia infantil insoportable y malcriada, que sólo una cita prolija puede ilustrar:

Mi papi tiene tanta ropa y tiene tantos clósets para guardarla que a veces cuando quiere ponerse una camisa tiene que comprarla de nuevo porque se le olvida en cual clóset es que está. Y tanto poloshirts con el hombrecito jugando polo en el pecho que tiene como quince clósets para guardar los poloshirts, uno para cada día de su vida, si él quiere. Y estos poloshirts aunque los laven tienen el perfume de papi todo el tiempo y aunque los laven se le queda y



aunque papi los mande a lavar no se les quita y cuando papi quiere cambiar de perfume tiene que cambiar toda su ropa y comprarse toda esa ropa de nuevo y comenzar por el principio.

Mi papi tiene más carros que el diablo. Mi papi tiene tantos carros, tantos pianos, tantos botes, metralletas, botas, chaquetas, chamarras, helipuertos, mi papi tiene tantas botas, tiene más botas, mi papi tiene tantas novias, mi papi tiene tantas botas, de vaquero con águilas y serpientes dibujadas en la piel, botas de cuero, de hule, botas negras, marrones, rojas, blancas, color caramelo, color vino, verde olivo, azules como el azul de la bandera. Botas feas también. Botas para jugar polo y para cortar la grama. Botas de hacer motocross, mi papi tiene motores, motonetas, motores ninja, animales domésticos, fourwheels y velocípedos.<sup>21</sup>

Esta cháchara que continua desarrollándose y reapareciendo a lo largo de decenas de páginas es tan descifrable, tan insustancialmente transparente y crudamente excesiva que interfiere la lógica consumista espectacular al conducirla fatalmente a su punto de paroxismo. En la cháchara, por definición, no hay teleología ni finalidad, pero sí hay una deriva lingüística y un tiempo interno producto de su propia extensión que se prolonga como una fatalidad, como un destino, acentuándose acumulativamente la corrosividad de un habla vana, semánticamente disfuncional, que puede provocar el colapso de un sistema de sentido dado. De esta suerte, la cháchara de la hija de papi, al desplazarse dentro de la lógica tautológica de la sociedad del espectáculo, con afán excesivo, entregándose fatal y aceleradamente a su propio movimiento, articula lo que Jean Baudrillard llamaría una estrategia fatal. En una de las entrevistas de *Le Paroxyste indifférent*, Jean Baudrillard se distancia de las profecías antiapocalípticas de Paul Virilio:

Son analyse du cybermonde est intransigeante, inexorable, fatale si j'ose dire, je la trouve remarquable et très belle. Mais je ne crois pas à ce qu'il y oppose. J'espère que lui y croit. Il se place

---

21 Rita Indiana Hernández, op. cit., p. 16.

en position apocalyptique, de prophète anti-apocalyptique tout en étant persuadé que le pire peut advenir. Sur ce point, on a fini par diverger. Car, je ne crois pas à cette apocalypse réelle. Je ne crois pas au réalisme de toute façon, ni à une échéance linéaire de l'apocalypse.<sup>22</sup>

Y más adelante añade, cuando Philippe Petit le pregunta: “Que voulez-vous dire par: ‘Il faut aller jusqu’au bout?’”, Baudrillard contesta:

Reconnâître que le mouvement du système lui-même est irréversible, qu’il n’y a pa d’échappatoire possible dans la logique du système. [...] Aller au bout signifie prendre acte de cette irréversibilité et aller à la limite de ces possibilités, jusqu’à la défaillance. L’amener à saturation, au point où le système lui-même crée l’accident.<sup>23</sup>

Se podría decir que en cierto sentido baudrillardiano la hija de papi asume el paroxismo de su contexto: “La paroxysme serait donc le moment avant-dernière, c’est-à-dire, non pas celui de la fin, mais celui juste avant le fin, juste avant qu’il n’y ait plus rien à dire”.<sup>24</sup>

Debemos considerar, además, que la hipérbole es consustancial a la modalidad espectacular, por lo que *Papi* realmente hiperboliza la hipérbole. Esta se reitera tanto que opera como un mecanismo de amplificación automática ingénito al espectáculo, como la pantalla cada vez más grande o el super-zoom. Lo espectacular contiene una gramática de la magnificación imaginaria en sí mismo. La imagen adquiere, por su propia omnipresencia tecnológica, el tamaño de su omnipotencia. Así ocurre el proceso de espectacularización grotesca de papi llevado hasta el punto de eclosión. Papi aparece en todas las pantallas de televisión, en las

---

22 Jean Baudrillard, *Le Paroxysme indifférent. Entretiens avec Philippe Petit* (Paris: Éditions Grasset, 1997), p. 46.

23 Ibid., p. 47.

24 Ibid., p. 7.

noticias, en los periódicos, en los anuncios de TV, en la radio, en las vallas publicitarias, en internet; la niña mira a papi en directo con sus ojos a la vez que lo chequea en las pantallas donde aparece simultáneamente; también lo contempla en las miradas de la multitud que se emborracha con su imagen. La hemorragia de mercancías que papi acumula y que también distribuye por decenas de miles a su hija y a todos es indistinguible del flujo de imágenes, pues estas actúan dentro de la sociedad del espectáculo en tanto lo que Debord define como “imágenes-objeto”.<sup>25</sup> La producción y la circulación de la mercancía se subsumen en su aparición como imagen del espectáculo y la mercantilización de la imagen es la forma única de su aparición. Lo que no tiene imagen no se vende ni se produce y todo lo que se vende se produce y se reproduce como imagen. El valor de uso colapsa dentro del valor de cambio de la imagen. La sociedad de consumo es una faceta del *continuum* espectacular, no se concibe una separación de espectáculo y consumo. Como dice Debord:

La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social entrañó, en la definición de toda realización humana, una evidente degradación del ser en tener. La actual etapa de la colonización total de la vida social [...] conduce a un deslizamiento generalizado del tener en parecer, en el cual todo real ‘tener’ debe extraer su prestigio inmediato y su función última.<sup>26</sup>

Las primeras palabras de la profecía de la niña performada en esta novela –“Papi es como Jason”,<sup>27</sup> plantean el estatuto de papi mediante el símil de una imagen de la mitología cinematográfica. Tomemos en cuenta que la mitología arcaica es una invención de los mitólogos.<sup>28</sup> No sabemos cómo nuestros ancestros de los tiempos arcaicos recibían y concebían las narraciones que consti-

---

25 Debord, op. cit., aforismo 5.

26 Aforismo 17.

27 Rita Indiana, p. 7.

28 Jean-Luc Nancy, op. cit., p. 45.

tuían parte fundamental de su mundo imaginario. Si fuera cierto que, según alegan los mitólogos, los pueblos arcaicos creían en sus mitos, que no los asumían en tanto meras ficciones, tal como se conciben hoy, sino como hechos fundamentales, entonces los mitos no eran mitos para estos pueblos supuestamente míticos, sino verdades verbalizadas y representadas como elementos indistinguibles de la realidad factual cotidiana, al menos según tal distinción se realiza hoy. De igual manera, los llamados mitos mediáticos, del cine, la TV, la publicidad y el consumo, es decir, la neomitología de la imagosfera, no son mitos en tal sentido, sino ilusión constitutiva de la médula irreal de la sociedad. La equivalencia papi-Jason traduce al padre demasiado real y obsceno del espectáculo –un muerto– asesino transubstanciado en imagen infinitamente repetida en bucle, como la serie *Viernes 13* y cada una de sus escenas. Papi es la reaparición infinita de la muerte que no llega; la espera interminable de su venida es la única modalidad de la muerte que él concede, éste es el “muero porque no muero” del espectáculo:

Papi es como Jason, el de *Viernes trece*. O como Freddy Krueger. Más como Jason que como Freddy Krueger. Cuando uno menos se lo espera se aparece. Yo a veces hasta oigo la musiquita de terror y me pongo muy contenta porque sé que puede ser él que viene por ahí. La musiquita es a veces mami que me dice que papi llamó y que dijo que viene a buscarme para llevarme a la playa o de compras. Yo me hago la loca segura de que no viene por ahora porque al que le van a hundir un machetazo en la cabeza no le avisan [...] Cuando se sabe que quien está detrás de los arbustos no es Helen ni David sino papi, con su bate de softball de aluminio levantado o un hacha o un pico.

Papi está a la vuelta de cualquier esquina. Pero uno no puede sentarse a esperarlo porque esa muerte es más larga y dolorosa.<sup>29</sup>

Un ambiguo temblor de temor y de gozo permea la expecta-

---

29 Rita Indiana, op. cit., p. 7.

tiva de la aparición de papi-Jason: “Pero Jason sabe más que eso y se desaparece por meses y hasta años, hasta que a mí se me olvida que existe, entonces la musiquita de terror es el mismo papi dando bocinazos desde su carro y yo bajo las escaleras de cuatro en cuatro para que él me vuelva carne molida lo más rápido posible”.<sup>30</sup> Papi es el efecto ambiguo de su propia repetición como aparecido que mata pero no mata y muere pero no muere. Contra él no caben rebeldías o pretensiones edípicas, pues matarlo no sólo es imposible como en el caso de Jason, sino que es, a fin de cuentas, inconsecuente: “Y me imagino que muchos otras gentes también le deseaban la muerte, como a Jason, que no hace falta un detective para descubrir que todos teníamos ganas y que cuando nos pasaron el puñal se lo hundimos no una sino muchas veces [...] y es que además por matar a Jason no meten a nadie preso”.<sup>31</sup>

Papi es la figura de una subjetividad no edipal posmoderna. Papi es la palabra de relevo de múltiples conexiones de deseo, pero nunca es *el* objeto del deseo en un sentido edipal; la niña narradora desea a las novias de papi y todo lo que él arrastra consigo, tanto o más que a papi mismo. Ya la ambigüedad de la palabra en el español coloquial posee un rol de relevo de deseo, “papi” es indistintamente el amante, el niño, el padre o la interjección de placer o admiración (“¡Ay papi!, ¡Qué papi!”, etc.). Pronunciar y escribir el nombre de papi extrae un flujo abigarrado al que se adhieren objetos parciales del estado neocolonial dominicano, el capitalismo posfordista, y del espectáculo en el cual circula. Papi es también el trabajo, no del proletariado, sino del patriarcado, transubstanciado en valor abstracto muerto. La espera de papi soñada por todos es un proceso de acumulación de sueños muertos.... “Y se sueñan contigo llenando la maleta de regalos para ellos”.<sup>32</sup> Papi es amasado como capital deseado y deseante, más que como objeto del deseo...” Y nosotros a él

---

30 Ibid., p. 8.

31 Loc. cit.

32 Ibid., p. 9.

también lo hemos estado amasando [como él amasó los objetos-imágenes de consumo durante su migración], te hemos estado esperando papi”.<sup>33</sup> Contrario al gran Señor Padre que dispensa la gracia a sus criaturas, que contraen con él una deuda infinita, papi no dispensa la gracia, en verdad no dona ni regala nada, sino que *entrega lo que debe* por cuenta de una deuda infinita que él ha contraído con sus creyentes, los creyentes que lo han creado a él con su fantasía espectacular y consumista: “[S]ueñan que tú les debes todo en la vida”.<sup>34</sup>

La entrada de este mesías del consumo, tras su migración neoyorquina, a la Jerusalén dominicana se produce como una carrera olímpica que atraviesa las masas deseantes de mercancías y veneran en él al rey de los consumidores, entrante como atleta del consumo acompañado de la gloria manifiesta de las mercancías que viste y porta. Las escenas de arrebato multitudinario de masas de pobres ante la gloria espectacular de papi, según descritas en la novela, interfieren o interrumpen la práctica de los medios globales de representar al “tercer mundo” como género de pornomiseria. El múltiple falo de este padre obsceno se manifiesta principalmente en el carro de lujo que se reproduce en infinitud de modelos que además de surcar las carreteras del subdesarrollo a velocidades fantásticas, se elevan por el cielo hasta la estratosfera. Las palabras “[p]api tiene más carros que el tuyo, más carros que el diablo”<sup>35</sup> desatan una “cháchara” diabólica de sobrepujamiento:

Papi tiene carros con los vidrios negros, por donde no pasa ni una lucecita, y que además tienen cortinitas negras para que no pase ni una lucecita. Carros que te dicen quién fue el que dejó la puerta abierta o quién se está comiendo los mocos, carros largos y gordos, carros a los que se les abren las puertas levantándolas hacia arri-

---

33 Loc. cit.

34 Loc. cit.

35 Ibid., p. 14.

ba, que hacen que la gente se aglomere alrededor cuando todavía no nos hemos desmontado, que hacen que un montón de niños y jóvenes y viejos casi todos negros y descalzos vengan corriendo a tocarnos porque creen que es una nave en la que aterrizamos papi y yo [...] y vienen a tocarnos a nosotros y al carro [...].<sup>36</sup>

Las miles de novias de papi que se multiplican agresivamente son otra manifestación de este falo viral y contagioso del padre-papi. Las novias son la extensión delirante de la potencia de papi. Son mujeres y madrastras fálicas que penetran a la narradora: “Y aquí vienen flacas y altas [...] a comerme viva, a meterme la cuchara hasta el fondo, para dejarme un arco tatuado en el paladar”,<sup>37</sup> y más adelante....[...] no se cansan de deshollinarme, de meterme hisopos y enemas por todas partes cuando papi no está”.<sup>38</sup> El único cielo al que apunta papi es al espacio-pantalla que atraviesa volando en sus autos con su hija, como en el episodio en que ambos entran en carro a un car wash del cielo donde encuentran a las novias laborando como empleadas y atadas en estilo *SM Fetish* a sus puestos de trabajo.

Papi es el icono mágico dotado de la potencia simpática que le otorga su repetida adherencia al capital-imagen. Esta adherencia imaginística, que no en la carne de un cuerpo mortal, manifiesta su potencia a través de tres virtudes espectaculares, que no teologales: dinero, sexo, fama. Su potencia se manifiesta también en las modalidades espectaculares del estado neocolonial dependiente. Se convierte en sujeto del poder ausente vaciado por su propia omnipresencia fantasmal, aludiendo así a la soberanía vacía del estado colonial.<sup>39</sup> Dice Guy Debord: “La sociedad portadora del espectáculo no domina las regiones subdesarrolladas solamente por medio de su hegemonía económica; las domina en

---

36 Ibid., p. 15.

37 Ibid., p. 21.

38 Ibid., p. 22.

39 Cf. Juan Duchesne Winter, “Del Estado Papá al Estado Papi”, *Plural* (San Juan de Puerto Rico), núm. 15. junio-julio, 2006.

tanto sociedad del espectáculo. Donde no existe la base material, la sociedad moderna ya ha invadido espectacularmente la superficie social de cada continente”.<sup>40</sup> Este es un hecho patente incorporado al testimonio profético de esta novela. En países como la República Dominicana la base material, la infraestructura material que no existe (carreteras electricidad, salud, educación, nivel de vida medio), es sustituida por las tecnologías de la imagen del espectáculo que funcionan como infraestructura sucedánea. El espectáculo se vive por muchos como el sueño de la miseria que produce monstruos posmodernos y simpáticos como papi. Papi es el emblema subjetivo de esa invasión que nombra Debord, de la que se obtiene la fantasía de la imagen como modalidad de la espera, modalidad que precisamente alimenta la performance profética realizada en esta novela. En los países desarrollados el sistema del espectáculo se vive como presencia espectral, y en las regiones menos desarrolladas el orden del espectáculo se experimenta como espectro presente de la espera que conlleva su gozo particular, fantasmalmente sadomasoquista, tal cual lo describe Rita Indiana Hernández.

La mega-fila de mujeres que inunda todo el espacio de la capital dominicana en espera de legitimar a sus hijos con el reconocimiento de papi no obtienen nada de él salvo la acumulación mortal de la espera. La propia multiplicación millonaria de mercancías regaladas por papi las magnifica hasta el punto de anularlas como fantasías delirantes cuyo exceso es la marca angustiada de su irrealización. El estado colonial posmoderno, si bien nunca completó la función paternal del estado proveedor y protector, es decir, del estado paternal, ahora ni siquiera simula realizarla. Del estado patriarcal se pasa ahora al estado-papi, fundado en la alegoría de la espera infinita por bienes fantasmales. La gente está esperando en la fila aún sin saberlo. Vivir la cotidianidad urbana espectacular de una gran capital subdesarrollada, con todos sus migrantes, sus arrabales instantáneos y su dislocación infra-

---

40 Af. 57.



estructural y social, es ya formar la fila grotesca y dantesca de la espera...

A papi no había quien lo viera y las mujeres recitaban manifiestos desde su propia radio cadena, abogando por un contacto directo, por un trato más justo, y se pusieron en fila frente a la oficina de papi, y la fila creció muy rápido, llegando a la 27 de febrero [...]. En una hora están en la Kennedy y al día siguiente la fila ya se encontraba en zona muerta entre la capital y las provincias aledañas.<sup>41</sup>

Campamentos, comercios, servicios de maternidad y de tratamiento de sida van armándose en torno a esta fila interminable que prolifera multiplicándose en muchas filas en las cuales todos participan en pos de todo tipo de peticiones que apelan a la figura fantasmal de papi, ya interpelado como encarnación imaginística del estado-papi: “Y ahora filas para confirmar lazos sanguíneos, filas para la entrega de llaves [...], filas para entrar a las tiendas [...]. Por dondequiera, en vallas, en cruzacalles, en letreros electrónicos, en murales sobre los muros salitrosos del Malecón la cara de papi, con los colores de la bandera, debajo un lema que reza: TODOS SOMOS FAMILIA”.<sup>42</sup> Papi rige como mera aglutinación imaginaria sobre la sociedad-familia legitimable sólo en su dependencia consumista. Papi crece tanto en sus negocios mafiosos relacionados con la importación de carros de lujo, negocios emblemáticos de las lumpenburguesías neocoloniales y dependientes, que se fantasmaliza en pura imagen: “Y papi está creciendo y sus negocios con él, echando p’alante tan rápido que ya casi ni se ve [...], convirtiéndose en humo”.<sup>43</sup> El texto levanta otra figura fálica más con la imagen de esta fila, que se convierte en una alegoría de la sociedad espectacular dependiente. Es la alegoría de la sociedad-fila aglutinada por la demanda expre-

---

41 Rita Indiana, op. cit., p. 84.

42 Ibid., p. 97, énfasis en el texto.

43 Ibid., p. 72.

sada como derecho a consumir-pedir, a colocarse como eterno consumidor-peticionario de los bienes tan inagotables como inalcanzables por el consumidor subalterno o *subconsumidor* de las economías no desarrolladas.

La fila transcurre por un escenario dantesco del desarrollismo urbano dislocado y desenfrenado que, en el caso de Santo Domingo, consume a masas de obreros haitianos como si fueran hordas de esclavos faraónicos, cuyos cadáveres empalados sobre las varillas de acero de las obras incompletas, atestiguan que han sido víctimas de accidentes laborales inatendidos por una seguridad inexistente: “Y la fila pierde pedazos en el fondo de estos abismos y allá abajo un bulldozer recoge los cuerpos y los coloca junto a las piedras y las raíces que el mismo ya ha sacado esta tarde”.<sup>44</sup> Hay un punto en el texto en que papi condensa a toda figura del poder espectacular, convirtiéndose así en el supremo. No es el Big Brother represivo, en clave estalinista de la antiutopía orwelliana, correspondiente a una sociedad del control disciplinario, sino simplemente el estado-papi, cuya máxima interdicción es: *¡Goza, diviértete, transgrede, pide, consume!* –dinámica precodificada en los axiomas del mercado espectacular, dotada de mecanismos inherentes de control y suplida por los arcaicos e hipermodernos poderes excepcionales del estado neocolonial.

Papi muere al final del capítulo 10, asesinado aparatosamente en uno de sus carros, al parecer, en venganza por la muerte de un policía corrupto que algunos le atribuyen. A partir de este punto, la niña, mientras atraviesa un delirio fúnebre muy intenso, comienza a visualizar la escatología de papi, quien muta en la forma de una criatura híbrida, entre zombie, “crash test dummy” (sic), y robot autoputrefactor. El cadáver zombitrónico de papi arriba desde un cielo que parece una pantalla de película, en una nave espacial que funge como funeraria posmoderna, cuyo “paquete” de ofertas incluye, aparte de otros *goodies*, como velas, plañideras y café, al cadáver mismo, el cual “comenzará a pudrirse en las

---

44 Ibid., p. 95.

próximas 48 horas garantizado”. También se incluye nada menos que “[u]n panegírico escrito por Gabriel García Márquez”.<sup>45</sup> Es entonces, en el espectáculo funeral, en la máxima mediatización del papi muerto que no acaba de morir, pues se trata de un robot que reproduce continuamente su propia putrefacción, que la hija de papi asume su voz profética. Ella hurga el rostro cadavérico de papi con un tenedor plástico, para comprobar cómo su artificialidad improbable lo autentifica, ya que ella se convence de que el cadáver de papi es un robot precisamente porque no hay forma de verificar que es un robot –típica inversión lógica propia de la (in)autenticidad espectacular, tal cual la describe Debord. Es entonces que la hija de papi, como hemos mencionado, le extrae el diente a papi, sale corriendo con él mientras las muchedumbres asistentes al funeral y las fuerzas represivas la persiguen. Cual Antígona al revés, la joven sufre la persecución del estado por violar el cadáver del padre en un acto de castración simbólica. Una vez ella se traga el diente durante la persecución, le entra la voz profética de papi. Organiza en consecuencia la secta de seguidores de papi al margen del propio estado-papi. Es en los espectáculos teleevangélicos multitudinarios que protagoniza donde ella comienza a dictar la profecía papi según la letra de esta misma novela que fábula la historia de conversión que es su vida, la cual, como hemos dicho al principio, se ve invadida e interrumpida por la cháchara excesivamente espectacular inasimilable a la configuración espectacular misma de una vida. La fábula se cierra sobre sí en la forma de profecía cumplida en el acto de su propia enunciación performativa, pero se cierra en un trance paroxístico que hace eclosionar todo el entramado, interrumpiéndolo como única forma de final. Dice Debord que... “[e]l carácter fundamentalmente tautológico del espectáculo es consecuencia del simple hecho de que sus medios son, al mismo tiempo, su fin. Es el sol que jamás se pone en el imperio de la pasividad moderna. Cubre toda la superficie del mundo y se baña indefinidamente en

---

45 Ibid., p. 136.

su propia gloria”.<sup>46</sup> Y más adelante sentencia: “El espectáculo no quiere llegar a ninguna parte que no sea a sí mismo”.<sup>47</sup> En este caso, es llegando a sí mismo tal vez con demasiada precipitación que el espectáculo se accidenta, se interrumpe.

La “cháchara” cesa súbitamente. Se interrumpe como si siempre hubiese sido un ruido de fondo. La novela no puede sino suspenderse momentáneamente en el penúltimo capítulo, creando un hiato de silencio al que le sucede, sin transición ni nexos, otra voz. Es una voz posterior al delirio. Cabe recapitular aquí que la hija de papi ya ha experimentado su primera conversión, es decir, su conversión en profeta de papi, que es un modo de *ser papi*. Inseparable de esta conversión es la educación sentimental *queer* entrelazada en todo el relato. A lo largo del mismo la narradora no deja de testimoniar sus avatares en el *cross-dressing* y otras performances de *gender-crossing*, entre las que cuentan sus identificaciones sexuales ambiguas y el intenso deseo platónico por algunas novias de papi que consume su precoz pubescencia. El ser *hija* de papi en ese modo tan múltiple y excesivo, que rebasa la filialidad misma, navegando como *surfer* sobre todas las mezclas de objetos parciales que se adhieren al flujo, chorro o torrente imparables del *nombre de papi*, ha puesto a la disposición de la narradora un cuerpo sin órganos compuesto de una descodificación delirante de objetos espectaculares, patriarcales y estatales, un cuerpo post-orgánico, autocancelado en su autismo, y hasta *post-macho*, si se quiere, como superficie *des-organizante* donde ella logra inscribir otro cuerpo en cierto modo post-femenino.

En ese último y breve capítulo marcado por el silencio, la narradora retorna ahora como la hija de mami, como si despertara de un delirio. Es un relato sobrio que reposa sobre la descripción de la estadía de la niña pre-adolescente junto a su madre enferma en el hospital. La madre, a pesar de poseer un cuerpo vacío —“Tuvieron que sacármelo todo, me vaciaron”<sup>48</sup>—, intervenido

---

46 Af. 13.

47 Af. 14.

por los cirujanos y perforado por tubos y agujas, no es un robot ni un cadáver, sino una persona mortal con un cuerpo frágil que convalece; cuerpo situado más acá de la imagen espectacular en su capacidad de exposición a la infirmitad, la incompletud y la muerte tras su evisceración quirúrgica. La opacidad de las “bolas” misteriosas e indefinibles segregadas por este cuerpo sin órganos de la madre mortal, sobre las cuales escribe la hija, proveen el rastro, los glifos de una escritura que se asume como interrumpida. Las “bolas” indescriptibles también condensan en sí mismas el estatuto de *cuerpo sin órganos* manifestado en la madre, entendido en el sentido de Deleuze y Guattari,<sup>49</sup> como cuerpo desterritorializado, y podríamos añadir que no codificado por la axiomática espectacular ni por los códigos tradicionales de la feminidad y la maternidad. La hija de mami registra su propia desterritorialización sexual cuando escribe sobre las bolas opacas incodificables e indescifrables que también condensan el origen fortuito de su destino *queer*. Ese cuerpo emite “bolas”, es decir, tumores indefinibles, no malignos, en torno a los cuales la hija de mami escribe un ensayo. Se trata de un cuerpo no espectacular, no subsumible en una imagen corporal. Es el adolorido cuerpo vivo de la madre. Gilles Deleuze ha mencionado precisamente la convalecencia posquirúrgica como momento ilustrativo del cuerpo sin órganos.<sup>50</sup> El señala la ambigüedad de sensaciones, entre liberadoras y abismales, del paciente postoperatorio. Ahora bien, cabe señalar cierta diferencia con respecto al concepto deleuze-guattariano. Este cuerpo de la madre recién operada de sus tumores aparece aquí como un cuerpo sin órganos que brinda el chance de afirmar otra corporalidad distinta del cuerpo sin órganos de papi, abocado como él está, a la autocancelación, en su mezcla putrefacta de capitales muertos convertidos en imagen. Pero este cuerpo de la

---

48 Rita Indiana, p. 153.

49 Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Anti-Edipo, Capitalismo y esquizofrenia. Vol. I*. (Buenos Aires: Paidós, 1985), pp. 18-23.

50 Gilles Deleuze, *Seminaire Anti-Oedipe et Mille-Plateaux*. Sesión del 14/12/1971, en: [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)

madre convaleciente es también diferente del cuerpo pleno, higienizado y saludable de la maternidad normativa. Es un cuerpo expuesto a su falta de plenitud, mutilado, que procrea tumores en forma de bolas, es decir, esferas primarias e indiferenciadas, como huevos, en lugar de fetos sexuados. Podríamos concluir que la máquina delirante confeccionada a partir de la repetición del nombre de papi le ha servido a la narradora para extraer un flujo múltiple de deseo que arrastra excrecencias del capitalismo de acumulación flexible, del estado neocolonial, el patriarcalismo y el espectáculo con todas sus imágenes-mercancías, y además, simultáneamente le ha servido para separar los axiomas espectaculares de los registros familiares-edipales-monetarios. Esa doble operación de extracción y separación realizada por su delirio<sup>51</sup> le ha permitido *consumar* el cuerpo sin órganos de papi como acto terminal de consumo, es decir, como trance nihilista, liquidador y terapéutico que ella aprovecha para arribar, despojada y convaleciente, al cuerpo sin órganos de la madre, el cual le permite inscribir su propio cuerpo *queer*. Pero vale reiterar que este cuerpo de la madre es un cuerpo sin órganos afirmativo de la finitud del deseo, en un sentido algo diferente del *élan* ilimitadamente expansivo que Deleuze y Guattari a veces parecen atribuirle al deseo. Y esto nos importa mucho, porque si algo interrumpe la circulación pseudo-infinita del espectáculo es la afirmación del deseo como capacidad abierta para sentir, sufrir y morir, es decir, como deseo que también desea su finitud. La madre se repone en su convalecencia de ser mortal. Ni posee la salud infinita ni se descompone infinitamente como el fantasma inmortal de papi. La niña deja atrás esa inocencia nihilista contenida en la voccecita de *mena-de-papi*, para asumir una palabra terrenal, afirmada sobre los límites de la tierra que escarifican a todo cuerpo mortal; palabra de hija de la madre (o del padre que no siempre es papi ni patriarca, para los efectos). En la última frase del texto, la madre

---

51 Deleuze explica el delirio como doble proceso de extracción y separación de flujos y códigos, respectivamente, en el *Seminario* citado.

le pide ayuda a la hija para caminar, augurando su pronta recuperación. Esta era una hija que estaba en papi, que era papi, en tiempo claramente pretérito. Más ahora, una vez consumada la profecía autista del espectáculo, no hay ni fusión ni transubstanciación. La hija de mami es la hija adorable de mami, pero ella no necesariamente está en mami ni mami está en ella, sino que ella lee y escribe junto a mami el enigma abierto, interrumpible, los signos opacos, de un cuerpo de hija de mami. La teoría deseante de Rita Indiana Hernández posee una gramática coloquial que le pertenece a ella tanto como le pertenece el deseo cuyo nombre sólo ella pronuncia: su delirio narrativo permite pasar por papi, sin negar ni moralizar sobre todo lo que éste arrastra (espectáculo, consumo, estado, deseo infinitamente autista), para llegar a mami de otra manera, es decir, para convalecer de lo real.





# Desde donde alguien: política del no-lugar en Eduardo Lalo

## I

Eduardo Lalo nos ha entregado un insólito texto alfabético titulado *donde*, cuya potencia interrogadora es tan intensa que no puede contenérsela entre los dos signos virtuales de interrogación que demanda ese adverbio “donde”. La palabra “donde” flota sobre la vaga línea de horizonte marítimo gris carbón que cubre ambas tapas del libro. De esa misma forma parece flotar el adverbio “donde” en el diccionario: “Indica una vaga relación local que sólo se determina por su antecedente, el cual puede ser otro adverbio de lugar, un sustantivo que exprese lugar, un pronombre neutro, o el concepto general expresado por una oración entera”.<sup>1</sup> Sólo que aquí “donde” flota o más bien entreflota desprovisto de cualquiera de esos antecedentes, como isla en mar ignoto, según la situación que invoca la imagen de la portada. Lo que expone al libro a la carencia de antecedentes y consecuentes no es una borradura del lugar donde se origina, pues el libro no cesa de inscribir su lugar, Puerto Rico, Caribe. Es un “donde” que no es “dondequiera”, pues se inscribe en el destino y la fatalidad del lugar como sólo puede hacerlo ese nómada enamorado del *nomos* que seduce el lugar justo porque no lo posee ni lo

---

1 Diccionario *Vox* de la lengua española.

sedentariza, sino que lo tienta y acaricia en su recorrido. [D]onde es una apuesta radical a la fatalidad del lugar. San Juan de Puerto Rico es la atracción fatal de Eduardo Lalo, el destino meditado hasta el éxtasis en todos sus libros, *La isla silente*, *Los pies de San Juan*, *La inutilidad* y *donde*.<sup>2</sup> La profunda extrañeza interrogadora del lugar que nunca deja de ser un adverbio ambiguo escrito en minúsculas, deriva de la deriva misma a que la escritura de Lalo somete la experiencia psicogeográfica. Se trata de una deriva radicalmente pasiva, que recorre el lugar rastreando sus signos sin pretender responder al sentido cultural recibido, ni a esa axiomática del sistema que invisibiliza los residuos, los restos, lo que queda del lugar. Se trata de una deriva que se deja interpelar por todo rastro o jeroglifo que, en fin, exponga al lugar a su tránsito íntimo por el tiempo. “[H]ay que estar dispuesto aceptar el sufrimiento del lugar para verlo”<sup>3</sup> –insiste el autor, para luego agregar, evocando cierto verso de Paul Verlaine<sup>4</sup>– “Soy lo que queda luego de la destrucción”.<sup>5</sup> Es una mirada despojada que acaricia lo que queda después de los proyectos, de las utopías, los progresos, los desarrollos y la babelización una vez colapsa la obra humana sobre el desperdicio de su verdad. La escritura de Lalo es un trance que apuesta al fracaso del lugar, a su inutilidad, en lo cual aflora su íntimo “donde”, el “donde” del fracaso que desnuda la gloria inviolable de un destino. Es el “donde” gozoso ante su exposición a los límites, librado de orígenes y metas, es decir, librado del mal infinito de la infinita ambición, ese infinito fundamentalista que nos aplasta con sus dogmas de pureza y de salvación.

Este libro elabora una estrategia fatal, en el sentido de Baudrillard, de acentuar las tendencias inherentes a un fenómeno de

---

2 Cf. Eduardo Lalo, *donde*. [sic] (San Juan: Editorial Tal Cual, 2006); *Los pies de San Juan* (San Juan: Editorial Tal Cual, 2002); *La inutilidad* (San Juan: Editorial Callejón, 2005); *La isla silente* (San Juan: Isla Negra, 2001).

3 Eduardo Lalo, *donde*, op. cit., p. 124.

4 Cf. el conocido poema cuyo primer verso lee : “Je suis l’Empire à la fin de la décadence”.

5 Lalo, op. cit., p. 126.

tal manera que estas conduzcan a su mutación acelerada en otra cosa,<sup>6</sup> al asumir la condena del lugar como destino que se transforma en su cumplimiento. Así Lalo construye lo que llamo una *situación-donde*, o si se quiere, una serie de singulares *situaciones-donde*. La *situación-donde* designa un lugar cuya más acendrada y genuina ubicación es su estar fuera de sí. Es una estrategia de desposesión del lugar. La alfabetografía de Lalo prepara el arribo al lugar mediante un procedimiento éticamente meticuloso de abandono del lugar, donde abandonar el lugar es en verdad abandonarse al lugar, salirse hacia el lugar. Esta estrategia supone decodificar lo que podemos llamar el mapa espectacular del lugar; supone interrumpir, *escrachar* el mapa para pisar las intensidades de la tierra, tocar con la mirada, con la letra, los umbrales de la imagen reversa del espectáculo. Lalo nos llevaría a enmendar a Debord para suponer que si bien no hay un afuera del espectáculo, hay momentos en que se expone un reverso del mismo. Para Lalo las imágenes dejan entrever umbrales por donde pasa la mirada furtiva antes o después que éstas plasmen su plenitud irreal en el espectáculo. Nuestras expresiones aluden, por supuesto a cierta temática de los situacionistas. Los ángeles fatales de esa vanguardia que quiso clausurar a las vanguardias definieron así la situación:

Situación construida: Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos.

[...]

La construcción de situaciones comienza más allá del hundimiento moderno de la noción de espectáculo. Es fácil ver hasta qué punto está unido a la alienación del viejo mundo el principio del espectáculo: la no intervención. Se ve también, a la inversa, que las búsquedas revolucionarias más válidas en la cultura han intentado romper la identificación psicológica del espectador con el héroe

---

6 Jean Baudrillard, *Le Paroxyste indifférent: entretiens avec Philippe Petit* (Paris: Grasset, 1997), pp. 47, 56.

para arrastrarlo a la actividad... La situación se hace para ser vivida por sus constructores. El papel del “público”, pasivo o en todo caso de figurante, debe disminuir siempre, mientras que aumentará la parte de quienes que ya no pueden llamarse actores sino, en un sentido nuevo del término, “vividores”.

[...]

La dirección realmente experimental de la actividad situacionista es el establecimiento, a partir de deseos más o menos conocidos, de un campo de actividad temporal favorable a esos deseos. Ello sólo puede traer consigo el esclarecimiento de los deseos primitivos y la aparición confusa de otros nuevos cuya raíz material será precisamente la nueva realidad constituida por las construcciones situacionistas.<sup>7</sup>

Sin implicar que Eduardo Lalo en manera alguna reproduzca los gestos propiamente vanguardistas de estas nociones, en especial los atinentes a la acción “colectiva” y a la ingenua primacía de la “acción”; sin implicar tal cosa, refiero la *situación-donde* de Lalo a esta tradición situacionista en la medida en que se propuso interrumpir las lógicas inexorables de la sociedad del espectáculo, más que resistiéndolas o combatiéndolas, desviando dichas lógicas, agotándolas y acelerándolas, con miras a un virtual punto de implosión. Debord y sus amigos inscribieron en la textura de la sociedad espectacular, es decir, en sus márgenes y fracturas, un registro performativo de actos diversos, es decir, de situaciones que arrancaban de la cotidianidad y sus ambientes la escenificación de gestos, rituales espontáneos y mensajes que pretendían una transformación de los espacios urbanos. Ellos pretendieron exponer estos espacios a sus límites, haciendo aflorar momentos singulares, emergencias materiales, emociones e ideas nuevas, en gran medida alternas a las lógicas del

---

7 Guy Debord, “Informe sobre la construcción de situaciones”, *Internationale Situationniste* # 1, 1958. (La presente traducción ha sido extraída de *Internacional situacionista. Vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999; y se obtuvo en: [www.sindominio.net/ash/informe.htm](http://www.sindominio.net/ash/informe.htm).)

espectáculo de su momento. Estos eventos eran cuidadosamente estudiados para estimular lo más posible esa espontaneidad lúcida, inteligente, juguetona, que hace irrumpir lo nuevo en medio de las rutinas del sentido.

Eduardo Lalo no es un grupo colectivo, sino una comunidad de un hombre, un cronista singular, y su temple creativo, a la altura de 2006, es definitivamente postvanguardista. Si algo probaron los situacionistas fue la imposibilidad de siquiera concebir una ruptura vanguardista en la postmodernidad. Pero el laboratorio postvanguardista de Lalo se habita de una comunidad de la escritura. Sus *situaciones-donde* inscriben una comunidad por cierto muy diferente de las tropillas cuasi-leninistas de la vanguardia. Se trata de la comunidad sin miembros nombrables, de quienes se exponen de una manera u otra al lugar expuesto, desterritorializado en el espacio de la letra y de la imagen y de su “donde” intermedio. Se puede leer un libro completo de Eduardo Lalo como una *situación-donde*. Ahora bien, las *situaciones-donde* también se pueden leer como crónicas de una deriva, de un desplazamiento por las intensidades plurales del “donde”. En ese sentido, una deriva atraviesa series de situaciones, actuando como una trama, como una fuga que asume su curso en tanto fuera del curso, que surca el mapa por los bordes, las tachaduras, las repeticiones, las marcas sin nombre y los espacios no marcados. Aludo, al emplear estas nociones, una vez más, a otra técnica situacionista: la “dérive”. Guy Debord explica la “dérive” (término que traduzco, por conveniencia fónica, con el cognado impropio de “deriva”) de esta manera:

[...] la *dérive* se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de *dérive* est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade. Une ou plusieurs personnes se livrant à la *dérive* renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux

relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit: du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés.<sup>8</sup>

Debord acota que pueden realizarse derivas *en solo*, y exactamente esto es lo que registran las crónicas urbanas de Lalo: series de derivas *en solo*. Pero la soledad del caminante constituye algo más que un accidente numérico en la técnica de Lalo. La soledad del caminante es una vía de multiplicación de las singularidades de la *situación-donde*, es una forma de concentrar el abandono, de interrumpir la conversación, de cortar la circulación de los mensajes, para exponerse a la señal perdida, al detalle que no formó nunca parte de ningún discurso ni diálogo, que nadie mencionó, y si alguien lo hizo, su mención fue arrastrada por el viento que barre el polvo de las calles para exponerse al escenario abandonado por la palabra y habitar su soledad sin ocuparla, sin invadirla. No hay nada mejor que caminar solo, parece suponer la deriva de Lalo. Es su manera de transitar el trance. Es preciso anotar que el aliento *alter-urbanístico* de la deriva, que cruza la ciudad contra el grano del mapa oficial, surcando el envés de los flujos y de las zonas de circulación pautadas por el sistema urbano, incluye no sólo el tránsito de los cuerpos o los vehículos, sino también la circulación de las imágenes, las miradas, las palabras, la piel y los circuitos del afecto.

El donde ambiguo de Lalo también se inflexiona en lo que llamo su escritura alfabética. Prefiero *no* decir que Lalo, además de ser escritor es fotógrafo, video-artista y artista gráfico, pues en verdad estas articulaciones operan dentro de una

---

8 Guy Debord, "Théorie de la dérive", *Internationale Situationniste* #2, 1958. (Obtenido en [www.larevue-des-ressources.org](http://www.larevue-des-ressources.org).)

trama escritural pautada precisamente por la construcción de *situaciones-donde*. Lalo es entonces un escribidor alfabético. El libro *donde* se compone de letras alfabéticas articuladas a letras gráficas, más que de un texto meramente acompañado de imágenes. Si nos acogemos al concepto de Marc-Alain Ouaknim, podemos pensar que varias de las imágenes fotográficas de *donde* pasan por una lectura escritural. Es decir, que muchas fotos actúan como fotogramas al pasar por el extrañamiento del “donde” y al verse libradas del sistema de referencias icónicas y de la atribución práctico-utilitaria de sentidos impuestos por la imágofera espectacular dominante. El fotograma pasa por un despojo imaginal, desnudando sus rasgos figurales de las rutinas visuales establecidas. Guy Debord dice en la *Sociedad del espectáculo* que el espectáculo circula dentro de su propia tautología, en la cual “lo que aparece es bueno y lo que es bueno aparece”<sup>9</sup> y que como tal “[e]l espectáculo no quiere llegar a ninguna parte que no sea a sí mismo”.<sup>10</sup> Los fotogramas de *donde*, gracias a la acción del *des-lugar* donde radican, entran en contacto con un sentido y atracción del *terreno* (según la expresión para nada telúrica que usara Debord en la cita anterior), es decir, que se exponen al no-sentido que despojaría los rasgos figurales de las referencias consabidas y recibidas, y los convierte en figuras abiertas cuya incompletud icónica amplía su potencia significante, el punto de convertir las imágenes en letra sin alfabeto, que sólo aluden vagamente a un alfabeto perdido o por hacer. Los fotogramas de *donde*, pasan hasta cierto punto suspendido, hasta un punto de umbral irresuelto, por lo que Ouaknim llama “la paradoja icónica” y que él explica de este modo:

What happens to [the aleph] in the evolution that starts with the drawing and ends in a letter of the alphabet? In the initial phase,

---

9 Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. Trad. Fidel Alegre (Buenos Aires: Editorial La Marca, 1995), aforismo 12.

10 *Ibid.*, af. 14.

the image of the ox represents the ox and only the ox —it is a pictogram. The image is whole, it shows head and body [...]. Initially, the ox becomes the embodiment of strength, vigor, energy —it is an ideogram. [...] So we can see how this drawing becomes reduced, until only the head of the ox is retained to be used as the sign. [...] The transition from pictogram to ideogram, from “writing a thing” to “writing an idea”, contains two elements, the reduction of the image and the expansion of the meaning behind the image —*iconic reduction* and *semantic expansion*.

Some authors call this dual, inverse and paradoxical movement “iconic augmentation”. [...] We prefer to call it an iconic paradox, since it more accurately reflects the dual inverse movement, the intricate cross over of image and meaning. The less accurate the representation of the image, the more free and open it becomes and the more its meaning expands. The “hermeneutic difference of a sign”, the difference between the “wanting to say” of a sign and being able to say it, is in inverse proportion to the specificity of the relationship between the image and the reality of the sign.<sup>11</sup>

El final del texto antes citado trae ante nuestra atención la capacidad referencial del signo icónico, cuando se refiere, algo imprecisamente, a la relación entre la imagen y la realidad representada gracias a la mimesis de los rasgos figurales específicos que performa el signo. Esto es así cuando se trata de imágenes figurativas. Los fotogramas de *donde* son figurativos. No pretendemos inferir que el signo fotogramático de *donde* pierde, por reducción gráfica de sus rasgos, su iconicidad imaginal, ni que se convierta por ello en gráfica abstracta. No ocurre necesariamente una reducción de rasgos gráficos figurantes, sino una des-semantización por efecto de extrañamiento. Se trata de una dislocación semántica de la imagen. Las fotografías de *donde* buscan algo muy diferente de la abstracción, y mantienen toda su figuratividad. Lo que ocurre es que la imagen se disloca semánticamente

---

11 Marc-Alain Ouaknin, *Mysteries of the Alphabet*. Trad. Josephine Bacon (London: Abberville Press, 1999), p. 102.



por efecto de la desterritorialización a que la expone la *situación-donde*, tal cual construida en la escritura alfabética misma a la cual se incorpora como texto. Es en el paréntesis de esa desestabilización de los marcos referenciales del lugar de la imagen que se introduce la paradoja icónica, potenciando hasta cierto umbral irresuelto, es decir, hasta cierto “donde”, el avatar en letra de la inscripción gráfica de que hablamos.

El efecto alfabético se acentúa porque no sólo los fotogramas laten como un corazón con la potencia de la letra insólita, de la letra desconocida que busca un alfabeto, sino que la superficie, la piel de la imagen muchas veces está tatuada de restos de escrituras, residuos de letras y de alfabetos inventados por la desidia, la ignorancia, el olvido, el fracaso o la inclemencia del tiempo, que quedan expuestas, *a contrario*, a su pura iconicidad gráfica, abandonadas como huellas abstractas de diálogos que nunca fueron. En este caso, tales inscripciones dentro de la foto a veces alcanzan a enunciar mensajes desechados por el discurso de la presencia espectacular, que de alguna manera interpelan un sentido posible, una escucha posible. Los cuerpos y las voces que los enunciaron no aparecen sobre la superficie espectacular del paisaje urbano, pues ya, o siempre, estuvieron ausentes en su invisibilidad. Una comunidad imposible, y justo por ello más fiel a la demanda del deseo, late en estos desechos de diálogo donde se entrelazan la imagen, y la fuga de la imagen que es toda letra, en una escritura de la finitud, del margen y de la desaparición, “dondes” donde sólo un deseo demasiado mortal y humano puede tramar y conspirar. El “donde” del sentido fluye entonces, entre la figuración y la abstracción del trazo, entre el cuerpo y su des-hacimiento, entre el blanco y el negro que componen, según los cabalistas, esa escritura que es el mundo todo, en la locura de los alfabetos.

La foto de portada a la que ya nos hemos referido, inscribe su “donde” titular entre el blanco y el negro, en el cenizo a dos tonos que escapa a la imagología espectacular del Caribe. Aquí, escapar el azul solar masivo del *brochure* turístico, de manera tan

chocante, es lo que inscribe el *donde* del Caribe en tanto interrogante. Se opera así una proposición psicogeográfica específica. Los situacionistas definen la psicogeografía como el “[e]studio de los efectos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, actuando directamente sobre el comportamiento de los individuos”.<sup>12</sup> Esta *situación-donde* documenta una experiencia psicogeográfica desviada del espectáculo al punto que aparece ante la mirada dominante como una expulsión de la supuesta geografía caribeña, como una “censura del azul”, podría decir alguien. Pero lo que hace Lalo es exponer la irrealidad de lo real espectacular al testimoniar un ángulo cromático de la visibilidad donde la experiencia corporal se abre a otro horizonte de ilusión y de deseo que no figura en el *brochure* “caribeño” de la imagología globalizada que nos asfixia. Un horizonte gris entre el mar carbón y el cielo cenizo puede invitar a una ilusión más fiera y más fiel de lo que muchos se atreven a aventurar. Esta portada, como primera letra no alfabetizada de una serie de inscripciones, nos invita precisamente a leer todo el libro para crear nuevos alfabetos de la mirada y del pensamiento allí “donde” vivimos o imaginamos vivir. Proponen un destino del lugar que es nuestro sólo cuando se nos escapa. Con estas letras podemos pronunciar palabras nuevas de nuestro literal alfabeto, ya transidas por el extrañamiento del “donde” desde el cual ahora se pronuncian. Podemos incluso hilvanar una escritura del trance.

—El mejor momento del edificio residencial público del urbanismo-basura, que capitaliza el desarrollo desechable.

—La imagen publicitaria de un rostro manchado con la letra informe de un nombre posible.

—Las paredes rayadas con la inscripción “tu *pta*” [sic], que hubiera sido “tu puta”, pero nunca lo fue.

—El catre sin cama sobre el piso, desordenado por el sueño de un fantasma.

---

12 Debord, *IS #1*, op. cit.

—El automóvil conducido por sombras en un viaje hacia sus espaldas.

—El pasaje portuario que ha quedado colgado de la alambrada con púas al momento de saltar.

—La familia Acosta anunciada sobre la tumba sin forma que la contiene.

—El motociclista que te pregunta con la mirada si acaso te diriges a ese mejor destino que él acaba de desgraciar.

Son todas imágenes de lo tachado, incompleto, desechado, ignorado, olvidado, reprimido. A veces interrumpe estas series una mirada insólita, como la del motociclista, que parece querer interrogar “donde” es la letra secreta del deseo del lector en toda esta exposición de “un viaje con destino, pero sin mapa” —al decir de la cita de epígrafe de Martin Amis que inicia la sección 1 del texto alfabético. Viajar con destino pero sin mapa es posiblemente viajar hacia el fracaso, y de eso se trata. Este destino es el de la lectura como renuncia al éxito de leer, de la lectura como fracaso del orden demasiado claro del sentido. Un epígrafe de Rubén Blades dice que “[e]l mayor fracaso es no tratar”, pero un texto del autor responde debajo que “[e]l mayor fracaso es no fracasar”. En la ruptura de los sentidos exitosamente sensatos se encuentra el sentido posible de este libro, la posibilidad de inscribir en él la letra “donde” pasa nuestro deseo, el invisible nombre de lo otro que nos llama a abandonar la gran familia de ese espectáculo demasiado localizado donde cuenta y donde vale:

La pretensión de hablar de los que nos rodean y del lugar que nos contiene. El lastre de pensar todavía desde una “realidad” colectiva, un todos, una gran familia, sin haberse dado cuenta, entre otras cosas, de la vagancia que esto supone.

¿Por qué no pensar desde el cuerpo, desde su pequeñez solitaria, desde la única soledad posible, conociendo también que esto es una ilusión? Acaso así el fantasma sea más real o, por lo menos, menos manoseado.<sup>13</sup>

---

13 Lalo, op. cit., p. 23.

La ética del fracaso enuncia así sus fugas –la fuga del comunitarismo, del proyecto patriarcal-familiar de los amos, de la sociedad del espectáculo: “La esperanza de compra. Esa afirmación de la vida entre las pocas que nos quedan. Recordad las fotos de centros comerciales vacíos, tomados al amanecer o en los pocos días feriados del comercio. Lo obvio: el descubrimiento de un paisaje que nunca se observa porque ya está en nuestros ojos”.<sup>14</sup> La anterior constituye una explícita definición de la *situación-donde*, en tanto práctica de redescubrir el lugar de la letra y la letra del lugar que emergen cuando vemos lo que el espectáculo invisibiliza, cuando vemos aquello que el “donde” vuelve opaco para que resalte, negro sobre blanco o a la inversa, como las palabras del mundo según la cábala. Para Lalo el espectáculo invisibiliza cierta visibilidad con su exceso de transparencia, mediante la rutinización de la mirada y su funcionalización consumista. El “donde” interrumpe la mirada para dejar que lo otro nos mire desde lo que no se ve porque siempre se ve.

Antes de comenzar a leer el libro en su renglón alfabético, vale la pena hojearlo, no un poco, sino mucho, para ir abriendo los ojos desde “donde” está la letra de nuestro deseo inencontrable –esa letra que tal vez, como esos fotogramas que resultan a veces más avasalladores que el propio alfabeto– inscriba la *situación-donde* leemos.

Esa fue mi deriva inicial de lectura, lo que me permitió toparme con ese “donde” desde el cual invito a cierta lectura. Un caballo enmascarado mira al lector desde una foto que cubre toda la página número par del libro abierto, es decir, su faz interior izquierda.<sup>15</sup> En la página opuesta, en la faz derecha, el costado de un bonete de camión con el nombre YUYITA pintado a lo largo de su superficie, ocupa toda la ventana abierta en la página para encuadrar el fotograma del bonete del camión en marco reducido. El marco

---

14 Loc. cit.

15 Ibid., p. 74.

enmascara al camión, sólo se ve un lado de su bonete-rostro, que tiene tatuado un nombre. El caballo enmascarado, que podría ser una yegua y llamarse Yuyita, se ha detenido en un parking vacío, bajo un cielo lechoso que lo disminuye hasta casi convertirlo en un pie de página. El caballo-yegua mira desde un efecto de máscara también, producido por la manera en que círculos blancos enmarcan sus ojos. Esos círculos también son espejuelos o gafas pero, sobre todo, insinúan la máscara, y debajo de ella un rostro *otro*. Esto desanimaliza al caballo sin humanizarlo, pues la máscara resguarda una intimidad demasiado poco animal y muy secreta como para ser humana. En su trance enmascarado por el parking donde parece que se aparca o está presto a aparcar, el caballo nos mira alojado en una indiferencia que confía, más allá de lo humanamente posible, en la impenetrabilidad de su rostro secreto, su total impermeabilidad ante el objetivo del lente y ante nuestra mirada. Es una fe atroz, depositada en el total imperio del fracaso psíquico, que transita sin prisa y sin dirección por el parking, como si respondiera a otro mapa perdido. Luego viene el camión, la cosa con su nombre que pertenece al mapa y lo invade. Varias páginas hacia la izquierda, girando hacia el no-espacio desde donde viene el caballo enmascarado, la primera inscripción de texto con que nos topamos al pasar las páginas en reversa, dice: “Ser igual de fiel a este cuaderno. Ser igual de fiel a esta mañana. Ser igual de fiel a la espera y al silencio. No parar de escribir aunque nada o casi nada llegue a la tinta. Este es el tiempo del donde”.<sup>16</sup> A esa escritura escribiente invito desde *donde*.

## II

Abrir el libro *donde* de Eduardo Lalo es exponerse a una instalación situacionista en más de un sentido, aunque despojada ésta del voluntarismo implícito en el gesto inaugural de la vanguardia. Los situacionistas montaban, instalaban la situación casi como

---

16 Ibid., p. 63.

si se tratara de un performance pre-dirigido, pero también se entregaban sin condiciones al desencadenamiento imprevisible de los eventos y a las mutaciones de ambiente provocadas por el montaje inicial. Esta actitud de entrega contenía elementos de lo que Thomas Carl Wall ha llamado la pasividad radical. La pasividad radical es anterior a la oposición misma entre actividad y pasividad. Ella alberga dentro de sí una potencia a la que la voluntad del ego se incorpora, asumiéndola como exterioridad y como otredad.<sup>17</sup> El cofrade situacionista asumía el plan conceptual de la situación creada como potencia para abrirse a lo que llamaba “la aparición confusa de otros [deseos] nuevos”.<sup>18</sup> El programa situacionista provoca su propia desprogramación, pero sólo la contiene como exterioridad, es decir, no pretende dominar la dialéctica de su negación, al menos en la forma totalizante en que lo impone la dialéctica hegeliana. Es en este sentido que el acto situacionista muchas veces enfrenta la constricción de la soberanía residente al interior del sujeto que pretende construirse a sí mismo y al mundo. Eduardo Lalo descubre la situación desplegando una manera, un estilo de abordar el lugar desde su “donde”, previa a todo verbo y toda acción de sujeto. Es lo que he llamado, al referirme a este libro, la *situación donde*, la cual designa un lugar cuya más acendrada vocación es estar fuera de sí, destripado, eviscerado de la entraña misma de su sentido convencional en el mundo. El texto rastrea y raya con su escritura alfabética, compuesta de letras que verbalizan imágenes y de imágenes que figuran como letras, espacios no solamente desposeídos de sí, sino poseíbles por nadie, lugares inmunes a la mirada de la soberanía de la acción utilitaria, tal como lo intima la impenetrable mirada del caballo en la página 74. Apreciaremos mejor la singularidad de este ensayo alfabético y de su desplazamiento nómádico por las exterioridades desnudas de la

---

17 Thomas Carl Wall, *Radical Passivity. Levinas, Blanchot, and Agamben* (New York: State University of New York Press, 1999), pp. 1-2.

18 Debord, *IS #1*, op. cit.

ciudad vital, si lo comparamos con la crónica urbana de un autor como Edgardo Rodríguez Juliá. El narrador de dicha crónica viaja más bien hacia la interioridad personal investida en la ciudad vital. Su percepción memoriosa recubre el pasado y el presente evocados por distintos escenarios con los símbolos de un mapa sentimental e histórico. El lugar ameno del ayer puede ser el predio baldío de hoy y viceversa, pero la compulsión emotiva de ambos traba siempre inequívocos eslabones de sentido. Una imperiosa imaginación histórica y autobiográfica se proyecta sobre el paisaje y rellena los hiatos, las interrupciones y las hendiduras. Los silencios del lugar reciben una voz autorial que los ocupa y satura. Son, si se quiere, silencios elocuentes. Sólo resta sin ocupar, si acaso, el silencio relativo de aquello de lo que apenas se habla porque se ha hablado mucho más de otras cosas, pero no hay lugar para el silencio mudo ni sordo que escaparía a la soberanía verbal y visual del sujeto que despliega los contenidos de su cognición...

Hoy por hoy vivo en Guaynabo. De más está decir que el arco de mi vida pasó por la Universidad de Puerto Rico y la calle De Diego sector Sabana Llana. Ahí permanecen la Universidad y la plaza de Río Piedras, el condominio Green Village, donde viví treinta y un años. Desde mi terraza, aquí en Guaynabo, contemplo, muy de mañana, casi al amanecer, los montes de Jagüeyes y Bayamoncito. Es como un regreso, porque al lado del “walk up” donde vivo, la familia Peñagaricano se niega a vender para la construcción de otro caserío de alto costo. Mantienen su crianza de gallos mañaneros y vespertinos [...].

Allá abajo, al lado de los Peñagaricano, vivía Don José Trías Monje. Esa casa solariega, con su piscina diseñada para nadadores, ha desaparecido. Siendo estudiante universitario visitaba esa casa donde Arturo Trías y yo repasábamos nuestros entusiasmos por la poesía y la literatura. En esos terrenos hoy se levanta el “walk up” nombrado con ambición Granada Park.

Guaynabo, aunque muy pocos lo crean, siempre fue lugar de evocaciones literarias. Muy cerca de donde vivo, en el Expreso Martínez Nadal casi llegando al pueblo, supongo que en las cercanías

de donde hoy está Bellas Artes, vivió José Luis González en su infancia y adolescencia.<sup>19</sup>

En cambio, el ensayo de Lalo no consigna a la ciudad como objeto o sujeto del sentido, designándolo, según lo advierte el título, con un adverbio relativo, un donde sin antecedentes ni consecuentes, sin mayúscula inicial, al que se agregan predicados. [D]onde se inscribe el lugar de la ciudad es en este “donde” que inicia esta oración que escribo y leo ahora, es decir, en el precario enunciado que refiere el lugar sin nombrarlo. San Juan, antonomasia de la ciudad-isla que es Puerto Rico, no es un sujeto que actúa en la historia de este ensayo ni tampoco un objeto de conocimiento, sino que yace, padece como el “donde indonde” desde el cual habla una voz ensayística que no cesa de ubicarse o más bien desubicarse en el “lugar del no lugar”, en ese...

[...] sitio intermedio y brumoso, similar a la concepción espacial de las cárceles y los hospitales en los que las libertades quedan veladas, en paréntesis, entre comillas, lugar policiaco. Sitio perteneciente a un otro mayúsculo. Intensificación del presente de urbanizaciones con barreras, vallas y guardias privados; tribales asociaciones de residentes, universo de ciudadanos descuidados. Ensayo general para la hipercolonización de las ciudades por los poderes del estado y del dinero, espacio para que nos vayamos acostumbrando a lo que nos espera.<sup>20</sup>

La mirada de este cronista no quiere ni puede articular el sentido de la ciudad, pues las posibles significaciones de ésta proliferan al margen de todo previo entendido y se desdican en torno a lo que él llama el “malentendido” que la constituye y que lo constituye a él, no tanto como individuo sino como singularidad inseparable del *con* en el que se comparte, no el ser, sino un

---

19 Edgardo Rodríguez Juliá, *San Juan, ciudad soñada* (San Juan: Editorial Tal Cual, 2005), pp. 6-7.

20 Lalo, op. cit., p. 24-25.



desnudo ser-con, sin otra comunidad mayor que la de compartir un *no-lugar común*.<sup>21</sup> Por eso el autor, en lugar de interpelar a una ciudadanía, se refiere a *desciudadanos*. El es uno más entre sus *condes-ciudadanos*, desprovisto de todo estatuto de interpelación o de convocatoria. Situación muy próxima a lo que he llamado en otra parte el “ciudadano insano”. Este autor no remite a raíces, historias, biografías ni mitos memoriosos y a tono con ello advierte: “Mi único trabajo consiste en usar lo que tengo y lo único que tengo es el donde”.<sup>22</sup>

Escribir como si se saliera a la calle a tomar fotos y salir a la calle a tomar fotos como si se escribiera en la soledad del taller son el anverso y reverso de una disposición de estilo de la cual resulta este texto alfabético que no procura sobreponer historias o símbolos a un paisaje, sino registrar el derrumbe de la historia y de sus símbolos en los que se des-reconoce dicho paisaje, para entonces preguntarse: “¿Cómo nuestro nombre puede ser el desmembramiento simbólico de nuestro espectáculo?”.<sup>23</sup> Lo que obliga indefectiblemente a proseguir las interrogaciones...

¿Qué nos queda? ¿Ser parte del deseo del otro; caber, ser útil en la estructura económica (y por esto mismo simbólica) de otro? El lado oscuro de la globalización: La imposición de un UNO que verdaderamente es un uno. La desmesurada construcción del borde de lo posible. La unilateralidad del intercambio. La creciente imposibilidad del regalo”.<sup>24</sup>

Sólo nos queda, responde el autor a su propio interrogatorio, [...] una “palabra radical” que no reproduce un “radicalismo político” al cual descalifica como “otra ilusión”, puesto que “no cuestiona, sino que hace creer”. Así, el fulcro ético de Lalo es precisamente el descreimiento, más precisamente un ateísmo político cuya salvaguarda es la fe en el fracaso, es decir, una fe en sí

---

21 Nancy, op. cit., p. 63.

22 Lalo, op. cit., p. 26.

23 *ibid.*, 34.

24 *Loc. cit.*

misma insalvable que sólo invita, si a algo, a descreer del propio descreimiento. Es en esta dirección que se puede *comprender* (en el sentido de encontrar justificación), si bien no así *entender* (en el sentido de hallar una explicación) esta sentencia crucial de *donde*: “Desde la raíz, desde la realidad más profunda, sólo desde allí, se sabe que el cambio es posible (e inútil)”.<sup>25</sup>

Es en esta disposición del pensamiento tan pasiva que resulta radicalmente activa, donde radica la fuga de soberanía de esta escritura. Me refiero en todo momento al sujeto soberano que enuncia y despliega un discurso que emana del deseo propio congruente con el propio conocimiento para apropiarse del mundo sobre el cual discurre mediante la más adecuada representación de su entorno. Mas el yo no soberano es aquí apenas un pronombre enunciado en la escritura, que zozobra entre los flujos de sentido que el lenguaje efectúa sin jamás coincidir con la verdad absoluta. Es un yo entregado al lenguaje común de la tribu, en tanto es compartido por todos, un lenguaje sin otro ser que el ser-*con* de la comunicación. Este lenguaje alcanza a designar un yo que no quiere ni desea ni conoce, sino que se quiere donde se escriben el deseo y el conocer a cuya comunidad lingüística se entrega. El yo enunciado en este ensayo no procura *ser* alguien, sino estar, escuchar, mirar *con* alguien. No pretende ser el sujeto poseedor del mito y de sus respuestas verdaderas, sino sencillamente estar ahí, en el donde: “Estar a la escucha. Estar a la escucha. A la espera. Para estar. Para estar. Para estar” –repite Lalo.<sup>26</sup> Para este ego que queda enunciado en la escritura exponiéndose a las maneras en que el sentido escapa del lugar, de ese donde que es la ciudad vital y que espera a que dicha fuga le otorgue, si no el sentido de la verdad, sí la medida en que la una se distancia del otro, para este ego, la fe en el fracaso entraña una lección de libertad, la lección de la nada que es esa soberanía instrumentada como medio sometido a unos fines utilitarios.

---

25 Loc. cit.

26 Ibid., p. 56.

“La soberanía es nada”,<sup>27</sup> debemos repetir, incansables, mientras leemos *donde*. La soberanía es nada, tanto como soberanía del sujeto, tanto como soberanía de la polis. La noción de soberanía, en tanto control, posesión, autosuficiencia e imperio sobre el otro, no tiene más fundamento que la tautología vacía del poder, poder del poder, sobre la cual sólo ella misma se erige. “La soberanía es nada”, dice Jean-Luc Nancy, asumiendo sutilmente la conocida expresión de Georges Bataille, de tal forma que completa el pensamiento que Bataille inicia al valorar la soberanía de tal forma que invierte el sentido positivo del concepto, tornándolo en negación, pues para Bataille la máxima soberanía se alcanza cuando el hombre se desprende de toda voluntad de dominio e imperio. Es entonces que Bataille abraza esa soberanía que “no es sino impoder”.<sup>28</sup> Una cosa es la libertad, la potencia desencadenada de cada uno para desplegar su particular y singular *ser-uno-con*, constituida siempre en simultaneidad con una pluralidad de singularidades,<sup>29</sup> y otra cosa es la soberanía del sujeto constituyente y autosuficiente sobre el cual se erigen tantos mitos políticos del capital. El ensayo de Lalo visita el donde del habitat urbano que le es dado sufrir y amar, sin reclamar esa soberanía, sino la fuga de la misma. *[D]onde* comienza por no suponer un proyecto soberano de escritura, con lo que de entrada descarta, en la trama misma de su lenguaje, un proyecto soberano de comunidad. *[D]onde* provoca una apertura al evento al que se expone, evento que arribará desde una otredad que rebasa el saber del sujeto. La voz ensayística de este libro no representa al

---

27 Cf. Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural* (Stanford: Stanford University Press, 2000), p. 36: donde comenta y hace suya esta expresión, que pertenece inicialmente a Georges Bataille.

28 Traducción mía; dice Bataille: “elle n’est qu’impuissance”. Para Bataille la auténtica soberanía representa una fuga de la soberanía utilitaria, servil y mundana de una sociedad volcada hacia una economía de la acumulación infinita. Cf. Georges Bataille, *La Somme athéologique. (Œuvres Complètes Vol. V. Paris : Gallimard, 1973)*, p. 223.

29 Nancy, *Singular Plural*, op. cit., p. 41.

sujeto *supuesto a saber*, sino al yo desnudo que olvida, desconoce y espera: “Aguardo. A veces, aguardo repitiéndome. Escribir es esperar” –dice el autor, mientras jura “[s]er igual de fiel a la espera y al silencio”.<sup>30</sup>

Hablamos entonces del fracaso del sujeto soberano como basamento constitutivo de la polis, tal cual dicho fracaso se inscribe en la materia molecular de esta escritura. El reconocimiento y la asunción del fracaso liberan al ego escribiente del fardo del proyecto soberano de la polis para exponerlo a las singularidades de lo impropyectado y lo imprevisto, sugiriendo que es ahí donde puede surgir lo nuevo, donde puede surgir el acontecimiento. Si atendemos a Alain Badiou, el acontecimiento nunca está contenido en los elementos que forman el conjunto de una situación pensada o programada, siempre implica la intervención de un elemento externo, extraño, otro, que no pertenece al conjunto de elementos de la situación inicial. Un yo soberano, dueño de todos los elementos que componen el conjunto cerrado de su situación soberana, es el más ciego, como enseña el Edipo Rey de Sófocles, ante el arribo del acontecimiento. Es entonces que el fracaso opera su milagro liberador, al descomponer todos los elementos del conjunto e invitar al acontecer de lo nuevo, destruyendo al sujeto imperante. Por eso la espera es la disciplina hermana del fracaso en esta ética de la no soberanía y de la insuficiencia, tal cual nos la revela Eduardo Lalo. El fracaso invita a esperar. Es además el punto cero de la apertura hacia la comunidad en libertad, ya que la espera y el estar se desplazan hacia el *con* del ser-con y se precipitan hacia la comunidad libre de imposiciones homogeneizantes, es decir, hacia el mero estar-con de los seres, sin necesidad de someterse a un *ser* común superior (lo que Lalo atribuye al UNO de la colonialidad) que cancele las potencias singulares.

Cuando Eduardo Lalo plantea que el donde colonial (que afecta a toda América independientemente de lo que él llama sus

---

30 Lalo, op. cit., p. 63.

nacionalismos histéricos y microscópicos) testimonia el derrumbe de los símbolos del habitat en función de los símbolos de otro, es decir, del espectáculo banal de la metrópolis, no necesariamente reivindica una recuperación soberana de lo simbólico, es decir, una clausura mítica de la distancia entre el sentido y la verdad, sino el libre despliegue de la potencia singular del donde para ser *con* la otredad que lo constituye. Así Lalo invita a romper la burbuja del *Truman Show* donde se legitima el espectáculo de lo banal y donde se suprimen las palpitaciones inquietantes del donde. La “palabra radical” que esgrime Lalo como aquello que “nos queda”, no se puede reducir, y así lo demuestra el conjunto del ensayo, a un llamado de reinstauración del supuesto reino perdido o de reconstrucción de los símbolos derruidos, sino como oportunidad de recuperar la pérdida misma y la potencia extraña que ella ofrece:

He salido a filmar los puentes de San Juan, pero la luz de este domingo lluvioso sólo me dio para el puente Teodoro Moscoso. No había casi nadie (restos crepusculares de un par de cumpleaños) en el parque lineal que colinda con la laguna San José. Allá, del otro lado, está la torre del aeropuerto y la línea de condominios de Isla Verde. No estaba tranquilo. La cámara de vídeo era prestada, nunca había estado en ese parque y la noche caía como un telón. Aun así tomé un pietaje probablemente aprovechable. En el parque desierto, la ciudad revoloteaba a mi alrededor. Me sentía pequeño, casi perdido, en la única ciudad del mundo que podía ser mía. Y esta pérdida era también una forma de la pertenencia.<sup>31</sup>

Lalo se afilia con entusiasmo a la “precariedad maravillosa”.<sup>32</sup> La pérdida, la insuficiencia, se transmutan en adverbios que ubican la acción creativa, son el donde de la creación. Tal es la postura ética de la estética del desecho, del olvido y el abandono que el autor erige contra lo que él llama el preciosismo del espec-

---

31 Ibid., p. 88.

32 Ibid., p. 54.

táculo. A tal elección corresponde su preferencia declarada por estéticas afines a la de la cineasta Agnes Varda, por el pensamiento de Cioran y diagnósticos como el de Imre Kertész, entre otros tránsfugas de la soberanía.

El ensayo nos ofrece además una interesante reflexión sobre la “palabra tachada”. Señala que la conquista, el genocidio y la colonización operaron una tachadura insoslayable e irreparable del lenguaje en el que se desenvuelven históricamente nuestras hablas. Hablamos, dice Lalo, la lengua que tacha al otro; nos constituye una lengua de aniquilación. Fueren los que fueren nuestros vínculos remanentes con la civilización de las víctimas, de todas maneras nos atraviesa su tachadura fundamental. La factura misma de la lengua nos condena a nacer del exterminio. Ante ello Lalo propone una palabra radical que detecte esa grieta del ser y la recorra hasta sentirla abrirse sobre sí. Si todo pensamiento, dice él, parte de la renuncia a ciertas creencias, el pensamiento del donde de la colonialidad ya ha pasado por todas las renunciaciones, lo que permite interrogar: “¿Puede transgredir quien ha sido víctima de la transgresión última, quien nace del exterminio? ¿Puede ser alguien quien es alguien [tachado]?”<sup>33</sup> Es entonces que la renuncia del donde a su ubicación final y soberana, a toda mitología de la restitución, se reconoce en la grieta abierta por una historia de despojo atroz, para descubrir que la profundidad negada por la historia expone una superficie paradójicamente insondable:

La grieta contiene una energía sólo comparable con el grito. Y, sin embargo, no hay nada que sea más opuesto al grito que una grieta, que en el fondo es –literalmente– un vacío, un espacio nada.

Existen escrituras hechas con independencia de los individuos: la estigmata producida por los nombres, la grieta. Éstas crean capas geológicas bajo y sobre las escrituras alfabéticas. La “inferior” –la estigmata– reduce las posibilidades del pensamiento porque “de-

---

33 Ibid., p. 207.

trás”, “abajo” no queda prácticamente nada visible o entendible. La otra –la grieta– es una apertura de superficie, un vocablo inesperado, un enunciado cuya existencia es un escándalo para el deseo oficialista de la escritura. La grieta es una inaudita arqueología de superficie: lo más remoto, lo acallado, lo destruido, lo extinto, aparece ante la mirada como signo hermético contemporáneo.<sup>34</sup>

Esta grieta que convierte en simultáneas las linealidades del pasado y del presente, disemina sobre la superficie contemporánea las jerarquías de la historia contaminando así la transparencia espectacular de dicha superficie con sus enigmas y opacidades y, según el autor, se convierte en un contrapoder:

La grieta niega la temporalidad porque es una estructura vertical y simultánea (“A pesar de lo vieja que es la historia, parece que acaba de suceder”, Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*). En ella los eventos conviven en el mismo plano, todo es a la vez antiguo y contemporáneo. Desde esta óptica, la grieta crea una intensificación del pasado, porque su marca patentiza las ausencias de la escritura histórica. Si este saber [la historia] tiene una tendencia a monumentalizar, la grieta se constituye entonces como un contrapoder. Crea una monumentalidad efímera que solamente puede darse por la mirada de quien la descubre. Su acción consiste en hacer simultáneos los discursos y, en esta medida, le niega a cualquiera de éstos su privilegio hegemónico y lineal. La grieta no permite explicar, porque le es imposible someterse a cualquier lógica.<sup>35</sup>

Tal concepción coincide en no pocos puntos con el tema benjaminiano de la interrupción. La apertura de la grieta que expone todas las capas de la historia sobre la superficie espectacular contemporánea, es también, como la interrupción pensada por Walter Benjamin, un atentado contra la historia, precisamente porque la imanta el enigma del pasado. No pretende restaurar

---

34 Ibid., 208.

35 Ibid., 209.

momentos mitológicos de algún origen histórico, sino echar a perder la historia que echó a perder el pasado con sus victimarios y sus atrocidades. Es precisamente lo perdido del pasado, asumido y recuperado en la irrevocabilidad de su pérdida, el que hace estallar a la historia con sus enigmas impenetrables. Lalo no cita en vano al Cioran que dice que la historia “[n]o tiene sentido ni utilidad” y que “[e]l pasaje por la historia carece de frutos”.<sup>36</sup> A este convencimiento corresponde el *amor fati* que es su amor por la isla-ciudad de Puerto Rico, ese donde que según él flota como “una burbuja que no viaja, [donde] la historia es imposible”.<sup>37</sup> Se equivoca de rabo a cabo quien acaso impresionado por el estro fatalista de Eduardo Lalo, lea este libro como una lamentación, pues su tono fundamental es celebratorio: “Agradezco a los dioses –concluye el autor– el tiempo y la provincia menor que me han concedido. Aquí nace la mirada de alguien.” Este juramento de gratitud remite a una letra contenida en el texto alfabético del libro cuya lectura tan sólo iniciamos aquí. Esa letra es el fotograma de la página 82, anotado en el índice de fotografías como “Adónica y Diego”, obviamente un retrato de la madre y su criatura. También podríamos llamarle a esta imagen especialmente icónica, a este monumento efímero, *La Madonna del donde*. La madre lacta a su hijo con leche de botella en el instante justo en que surge la mirada de alguien, que es también justo el momento en que se abre la grieta que expone una superficie de visibilidad entre las sombras de una historia. El rostro renacentista y tropical, anguloso y suave, de la mujer, encara el inoportuno destello de luz con una mezcla inquietante de ternura, paz y dureza, carente de sorpresa. Destaca el gesto de la madre que cubre el rostro y la cabeza del lactante, gesto insólito en los anales de esta imagen-tipo. Es el signo hermético, opaco de la imagen y que la insinúa como letra. Parece que la mano de la madre protegiera al niño de la luz o de la mirada del otro que se visibiliza en la luz.

---

36 Ibid., 210.

37 Ibid., 61.



Pero también puede estar protegiendo la mirada intachable del niño, su secreto, su silencio, su olvido, su espera y su olvido de la espera, todo lo que lo resguarda de la catástrofe de la historia. El gesto de ella protege así al niño ante la soberanía de la mirada espectacular. ¿No es la grieta ese mismo momento adverbial, sin antecedentes ni consecuentes, donde confluyen el encuentro y la fuga de las miradas, su mirar *con* el otro, que no se funde en la homogeneidad de una mirada común? Tal pregunta sólo cifra el enigma de esta *Madonna del donde*, que nos mira interrumpiendo la mirada para salvar la mirada desde un libro donde alguien.



## Potencia de comunidad en *Los siete locos/Los lanzallamas*

“Pero sólo hay comunidad –dice Arlt– entre aquellos que han sufrido verdaderamente. La comunidad será comunidad de humillados. ¿Comunidad? ¿Será que el sufrimiento y la humillación acercan más a los hombres entre sí? Todo lo contrario: los humillados en esta obra son a la vez seres moralmente culpables y nada más difícil para un culpable que aceptar o ser aceptado por otro culpable. Es que la complicidad constitutiva de todo lazo interhumano es imposible entre culpables”.

ÓSCAR MASOTTA

*Los siete locos/Los lanzallamas* (1929/1931), de Roberto Arlt<sup>1</sup> posibilita pensar de modo nuevo las relaciones entre violencia, comunicación y comunidad, asumiendo dichas relaciones como escena fundante de una comunidad *otra* que se reitera en la negación de la comunidad existente y en la inminente imposibilidad que ella misma constituye. A ello contribuye particularmente el modo en que la fábula arltiana se articula como *teoría deseante*, en contraste con la teoría en sentido estricto. Esta última suele incrustarse a modo de paréntesis declarativos en ficciones realistas o naturalistas “de tesis”, filtrando proposiciones positivas y explicativas de fenómenos, mientras que la *teoría deseante* es inmanente y coextensiva a la fabulación ficticia, exhibiéndose en su opacidad deseante y enigmática, más propinqua al delirio que a la lógica proposicional. Por eso no nos interesa lo que los textos de Roberto Arlt quieren decir, sino lo que *pueden provocar decir* o experimentar, los montajes imaginativos y conceptuales que

---

1 Roberto Arlt, *Los siete locos-Los lanzallamas*, ed. crítica, Mario Goloboff, coordinador (México-París: FCE-ALLCA-XX, 2000). Referir a esta edición todas las páginas citadas.

permiten articular e inventar en torno a los objetos de deseo que insistentemente producen, entre estos, la comunidad. Las teorías deseantes son máquinas que activan conexiones interrumpiendo, cortando, desviando y reconectando flujos para conducir a nuevos deseos,<sup>2</sup> no pretenden funcionar utilitariamente como las teorías ordinarias (las cuales producen un objeto de conocimiento que no pasa de ser un objeto de consumo<sup>3</sup>), sino que “funcionan” cuando se estropean o destruyen sin finalidad ulterior, agotándose en esa interrupción deseante misma en la que surge el inconsumible objeto de deseo.

La novela *Los siete locos/ Los lanzallamas* ‘funciona’ precisamente cuando no funciona como una sola novela ni como una serie de dos, de la misma manera en que deja de funcionar cuando su narrador se presenta como cronista exterior a los hechos pero no puede evitar participar en ellos como cómplice en el ocultamiento del protagonista Erdosain o como autor omnisciente que entrelaza su discurso con los pensamientos íntimos de los personajes, casi asumiendo la conciencia de ellos en ciertos pasajes, pero otras veces juzgándolos moralmente desde afuera, declarándolos incomprensibles. Igualmente la novela opera cuando se presenta además como novela de acción inoperante cuyas tres cuartas partes discurren como delirios circulares y repetitivos de los personajes, logrando por eso mismo sorprender con súbitas secuencias de acciones impredecibles. Las acciones intempestivas y los delirios desafían las convenciones realistas de verosimilitud, pero remiten a eventos y condiciones acuciantemente reales de su momento histórico. El lenguaje activa coloquialismos porteños pero también redundante en arcaísmos peninsulares y literarios, al tiempo que aporta neologismos técnicos y massmediáticos de todo orden. La imposible rosa metalizada en cobre que

---

2 Cf. Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia-I*, trad. Francisco Murga (Buenos Aires: Paidós), 1985, pp. 37-38.

3 Diferente al *objeto de deseo* que es, en esencia, inconsumible.

Erdsosain y los Erfila pretenden fabricar presenta un ejemplo de la máquina deseante en su prístina inoperancia. De esa misma manera los personajes crean grupos de acción social compuestos por individuos antisociales cuyo fin es crear una nueva sociedad destruyendo no sólo toda forma de sociedad, sino todo germen de asociación humana y cuya acción culminante consiste en la autoliquidación final del grupo mismo. La sociedad secreta de Temperley que se erige contra la degradación, corrupción, insensibilidad, incomunicación, soledad y violencia expoliadora de la sociedad capitalista reconcentra todos esos males en su propia factura, en su *modus operandi* y sus delirantes declaraciones programáticas (en boca del Astrólogo) que mezclan discursos fascistas, marxistas, anarquistas, monarquistas, militaristas, católicos, futuristas, tecnocráticos, ruralistas y arcaizantes. Los siete locos se extorsionan y expolían, se engañan y asesinan entre sí como modo de afirmar su mutua pertenencia (Barsut se incorpora al grupo *cuando* le secuestran y extorsionan, igual Ergueta; Hipólita ingresa cuando intenta sobornar al Astrólogo; éste somete a todos a farsas y simulacros desquiciantes; Ersosain conspira para matar a Barsut y considera matar a Hipólita; Barsut mata a Bromberg, quien se proponía matar al Astrólogo). Erdsosain suele conectar el impulso sexual de copular con una mujer (Hipólita, la Bizca) con la demanda imaginaria de asesinarla, por eso rechaza de plano la oferta sexual de Luciana quien no le provoca ningún sentimiento asesino. El Astrólogo e Hipólita consuman una alianza libidinal feliz (la única alianza feliz de cualquier tipo consumada en el relato) sólo cuando confirman, ella la castración de él, y él la frigidez de ella, durante el curioso ritual de presentación en que ella arriba a la casa de él con la máquina fálica de su revólver y él le muestra la roja cicatriz invaginante de su emasculación. Dos inoperantes sexuales conforman la perfecta pareja deseante.

Estos rasgos, repasados a vuelo de pájaro, son los que permiten pensar cómo precisamente la imposibilidad de comunidad (que Oscar Masotta señala con inigualable lucidez en los textos

de Arlt)<sup>4</sup> es la misma que potencia un pensamiento de comunidad en la obra del visionario novelista argentino. Óscar Masotta indica, con toda razón, que la insuficiencia moral de los personajes les impide aceptarse recíprocamente en comunidad. Pero es posible razonar también, que el principio de insuficiencia que impide la formación de comunidad es el mismo que está en la base de la demanda de comunidad.<sup>5</sup> Ningún suscriptor de las aportaciones spinozistas, freudianas o existencialistas, o ningún marxista atento a estas aportaciones, negará que cada ser individual se constituye sobre un principio de insuficiencia,<sup>6</sup> y que el ser en tanto devenir siempre inacabado se sostiene en un principio de incompletud; pero no es una incompletud retráctil, carente, sino desbordante, contagiosa, potencia que busca verterse en la asociación con el otro, en la demanda de comunidad como expresión igualitaria y recíproca de la vida en común que cumple de la manera más integral posible lo que se inicia con el mero estar juntos de la sociedad humana general. Mas la comunidad “eleva a un grado más alto de tensión la finitud que la constituye”.<sup>7</sup> Por no ser nunca relación simétrica entre *mismos* sino relación irreciprocable entre *unos* y *otros*, la comunidad se resiste a efectuar la promesa de igualdad y reciprocidad que la distinguiría de la sociedad existente, se deshace en su incompletud. La incompletud constitutiva del ser individual, entonces reclama y arruina la comunidad. Arlt incide objetivamente en esta

---

4 Óscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982), pp. 22-23.

5 Óscar Masotta mismo parece presumir que la imposibilidad de comunidad es constitutiva de al menos un tipo de comunidad, cuando se refiere más de una vez, en un excelente comentario sobre el relato “Las fieras”, de Arlt, a “ese tipo de comunidad donde la comunidad es imposible”, en *op. cit.*, p. 24.

6 Cf. Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable* (París: Minuit, 1983), p. 15. Mis traducciones en todas las citas del francés.

7 *Ibid.*, p. 17.

paradoja, anticipándose a varios pensadores del siglo veinte, al fabular su propia teoría deseante de una comunidad imposible, deseante en su misma imposibilidad e imaginable sólo como negación monstruosa de la comunidad realmente existente. Si bien las insuficiencias, incongruencias y combinatorias antitéticas u oximorónicas de las demandas y acciones de los personajes en el relato impiden que casi ningún proyecto positivo funcione, sí garantizan, para mal o para bien los flujos y montajes del deseo, entendido el deseo como movimiento articulatorio y simbólico independiente de la satisfacción efectiva de la demanda. Se sufre pero se goza. No hay obturación ni represión permanente, todos fluyen, aunque sea hacia su perdición. Ergueta toma la línea de fuga de la locura mística; Barsut el pseudo-estrellato hollywoodense. El Rufián Melancólico cumple su fatal porfía nihilista. El abogado prosigue su lucha de izquierda bienpensante (lo cual el Astrólogo respeta a pesar del cortante rechazo del primero a su maquiavelismo antinómico). Mientras Erdosain expía con su crimen y suicidio la desesperación y degradación monstruosa de todos, el Astrólogo e Hipólita abren una línea de fuga como ente andrógino enigmático, una “comunidad de los amantes”,<sup>8</sup> que presumiblemente prosigue su tarea de destrucción en la invisibilidad, fuera del radar del Estado y la sociedad civil. Los integrantes de la “fallida” comunidad de desesperados de Temperley podrán figurar como campeones de la “bajeza” y el “cinismo”, pero ninguno comete la ignominia de conformarse, de sujetarse al Estado y la sociedad civil existentes. Aún Barsut, que parecería integrarse al incipiente régimen del espectáculo massmediático, al mantener su juego corrosivo de simulador y comediante secreto de sí mismo, desestabiliza esa integración. Los “siete locos” traicionan todo menos la soberanía de su deseo.

Esta soberanía no tiene tanto que ver con la voluntad del sujeto por franquearse cada vez más control sobre su entorno y

---

8 Cf. Blanchot, op. cit., p. 80.

sobre los otros, ante la cual todo, incluso el deseo, se convertiría en medio útil con arreglo a los fines prácticos del poder; es una soberanía que se aproxima más al deseo de autonomía frente a las sujeciones que impone una modernidad tiranizada por la producción capitalista y sus demandas utilitarias, mercantiles, de acumulación incesante. La posición de enunciación del Astrólogo en el relato no es la de quien *tiene* el poder. No se debe confundir su postura de liderato en el grupo, es decir, su particularísima microfísica del poder, con una posicionalidad de poder en el encuadre de las fuerzas e instituciones dominantes. El Astrólogo no habla desde el poder en ese sentido, sino desde el *sin-poder*, aún cuando su galimatías polidiscursivo mimetice en modo paródico el espectro antiparlamentario del campo político de su época. Ciertamente Erdosain y el Astrólogo deliran con la megalomanía y las fantasías de omnipotencia propias de quien desespera de saberse condenado a “una existencia de insignificancia inapelable”<sup>9</sup> dentro de la sociedad del hombre-masa que avasalla su mundo. Pero sus tremebundas visiones, donde movilizan multitudes de adherentes furiosos, e instauran leviatanes de crueldad o derrocan a la totalidad de las instituciones, apenas reparan en las prebendas del señorío o la plasmación del poder. Ellos nunca manifiestan gran interés en los aspectos constituyentes ni constituidos del poder, sino en asaltar y destruir el poder, perpetuándolo como máquina de aniquilación general. A penas asoman sueños de dominio ni de gloria personal en sus visiones, pues remiten siempre a la proliferación invisible y colectiva de “sociedades” secretas que si

---

9 Expresión que emplea Georges Bataille al responder al desafío que le lanza su maestro Alexander Kojève cuando éste le pregunta si se resigna a ser un pinche “insignificante”, como consecuencia de no asumir el teorema del “reconocimiento” de Hegel. Cf. Georges Bataille, *Le Coupable, Œuvres complètes, vol. V* (Paris: Gallimard, 1973) p. 370. Koichiro Hamano a quien debemos un fino análisis sobre el desplazamiento del pensamiento ‘maduro’ de Bataille, cita el incidente y la expresión en, *Georges Bataille: La perte, le don et l’écriture* (Dijon: Editions Universitaires, 2004), p. 152.



algún poder añoran, es más que nada el poder de destrucción sin límites que linda con la autoaniquilación. Los “siete locos” y sobre todo el Astrólogo no están *locos por el poder*, sino que parasitan la potencia de la *locura del poder*.

Si bien la sociedad secreta de Temperley no logró ejecutar la mayoría de las acciones espectaculares que definían su razón organizativa, y en ese sentido debe considerársela inoperante, sí logró realizar el evento máximo que definía su íntima y verdaderamente secreta razón de ser: la comunicación. A partir del primer encuentro entre Erdosain y el Astrólogo se desencadena una orgía de confesiones que dota de verdadera musculatura imaginaria al esqueleto de acciones del relato. El propio autor acepta que a lo largo de dos terceras partes de sus páginas el texto de *Los siete locos* “no hace nada más que detallar lo que piensan estos anormales, lo que sienten, lo que sufren, lo que sueñan”.<sup>10</sup> Lo mismo puede decirse de su secuela *Los lanzallamas*. Una serie de confesiones dialogadas se entrelaza con soliloquios (o monólogos interiores) que combinan el discurso directo e indirecto libre para generar el espacio interior múltiple y colectivo tan vívido que caracteriza a la novela. Los soliloquios, en cuanto se presuponen acopiados o editados por el cronista a partir de declaraciones de los personajes, también actúan como confesiones, aparte de que todo soliloquio literario se activa como enunciado potencialmente confesional en el inevitable intercambio, no enteramente extradiegético, que ocurre entre personaje y lector.

Para empezar, Erdosain les confiesa al Astrólogo y al Rufián Melancólico que ha cometido fraude contra la Azucarar Company y de paso les revela los detalles y motivos de ese robo. Erdosain es el primer ‘confesado’ del relato, no dejará de confesar(se) hasta que cierra la segunda entrega de la novela. El melodrama

---

10 Roberto Arlt, “Los siete locos”, *Los novelistas como críticos*, Norma Klahn y Wilfrido H. Corral, compiladores (México: FCE, 1991), p. 353.

de la separación de Erdosain y Elsa desencadena una secuencia de confesiones sentimentales mutuas y otras ya sexuales que ambos dirigirán a otros interlocutores (Erdosain se las dirige a Barsut, a Hipólita y, notablemente, al cronista comentador, si bien Elsa, al no pertenecer propiamente a la célula de Temperley descarga esas declaraciones ante la superiora del convento donde ingresa). Barsut le confiesa a Erdosain que siempre ha deseado a Elsa, además de despreciarla, y luego le confiesa a Ergueta que su “confesión” del deseo de Elsa era ficticia. Ergueta le cuenta a Erdosain detalles de su reciente divorcio y subsiguiente matrimonio con una prostituta. Hipólita le revela a Erdosain los íntimos motivos (feministas) de su vocación prostibularia, luego le admite sin reservas al Astrólogo que ha venido a extorsionarlo. Erdosain le anuncia a Luciana su maligna disposición femicida, mientras Luciana le confiesa su deseo sin palabras, simplemente desnudándose y ofreciéndole “el regalo de su cuerpo”. Repaso éste que sólo cabe acotar con un largo etcétera alusivo a los innumerables actos confesionales entramados en una densa red de intercambios entre los personajes, sobre la cual se eleva el gran oído del cronista que registra estas hablas en función de su virtual compilación final. Es importante observar que si bien todos los personajes principales intercambian entre sí confesiones, no siempre lo hacen de manera recíproca, estas no necesariamente son equivalentes ni completas o realizadas en ‘asamblea’, y no todos sus contenidos llegan a ser de general conocimiento en el grupo, limitándose a veces a circular como transacciones confidenciales realizadas entre parejas o, en otras ocasiones, tríos de interlocutores. Así, todas estas confesiones se distinguen como relatos singulares y preservan su aura de oscuridad íntima. Las de Barsut son cómicas, las del Astrólogo son en su mayoría (aunque no todas) calculadas e impersonales y las de Hipólita reticentes; cada uno tiene su estrategia y estilo, adquiriendo elocuencia notable las confesiones de Erdosain, cuyas demandas obsesivas, perturbadoras, absolutas y terribles le confieren a este personaje el protagonismo indiscutido de la novela. Se podría disputar que

Barsut realmente no confiesa nada, pues luego él revela que sus supuestas confesiones son impostadas. Pero esta misma revelación constituye una confesión. Del mismo calibre son las confesiones del Astrólogo, aunque de muchísimo más impacto en el relato.

El Astrólogo en verdad rivaliza con Erdosain en su ímpetu confesionista. Si bien este personaje calculador en una sola ocasión confiesa una intimidad personal (cuando le muestra su cuerpo castrado a Hipólita), va admitiendo el tramado verdadero de su misión a medida que descubre ante cada interlocutor un sabor diferente de su menú anarco-terrorista. El Astrólogo realmente nunca esconde el carácter, más que ecléctico, abigarrado, contradictorio y confuso de su recetario político, mucho menos esconde el maquiavelismo desaforado de sus proposiciones, tanto más desaforado cuanto no tiene como fin fundar ni preservar el poder, sino desatar la suma de sus artificios y mitos, y precipitarlo en el holocausto de sus extravíos. Desde su primera *séance* con Erdosain y el Rufián Melancólico el Astrólogo confiesa su lección intencionalmente confusa, su programa *aprogramático*: “Y le hablo a usted con franqueza. No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda. Creo que no se me puede pedir más sinceridad en este momento”. (36) Luego le admite sin reparos a Barsut (en presencia de Erdosain) que “[l]a desproporción monstruosa que usted advierte en mi [visión de] sociedad existe actualmente en nuestra sociedad, pero a la inversa”. (144) Y cuando Barsut, al escucharle decir que “les doblaremos bien el espinazo a palos” a los trabajadores, le inquiere que “[y]o lo creía a usted obrerista”, el Astrólogo responde: “Cuando converse con un proletario seré rojo. Ahora converso con usted y a usted le digo [esto...].” (149) En la primera ‘asamblea’ le revela al grupo la farsa que acaba de escenificar con las declaraciones golpistas del “mayor” del ejército, y en una segunda oportunidad le confía lisa y llanamente al Abogado su concepto maquiavélico de facilitar que el ejército

se encumbre para generar mayores cotas de desesperación popular que a su vez incrementen las filas del comunismo. El Astrólogo recita repetidamente su repertorio de discursos políticos como si exhibiera un catálogo de mentiras que deben admirarse en cuanto reflejan en modo exagerado, como un espejo de feria, las mentiras empleadas por el poder realmente existente, y que como tales deben ser aprehendidas por sus interlocutores. Así, les va dejando saber a todos (incluyendo al lector), que el contenido programático-ideológico de su discurso es impertinente, como no sea en calidad de contrafigura paródica, grotesca, de todo un espectro de los discursos del poder circulantes en la época.<sup>11</sup> Los confabulados asimilan sin mucha demora, unos antes que otros, que el Astrólogo es un gran artífice de ilusiones y mentiras, no sólo porque él mismo lo va indicando implícita y explícitamente, sino porque no son exactamente estúpidos y pueden captar las contradicciones de sus peroratas.<sup>12</sup> El mismo Erdosain corta al Astrólogo en medio de su alocución a Barsut: “¡Pero usted se contradice! Antes dijo que...”; interrupción que su admirado líder a su vez corta con un: “Cállese, [usted] qué sabe...”, (142) y prosigue incólume en su argumento contradictorio. Pero ese conocimiento de la mitomanía proliferante del Astrólogo no hace sino atizar el interés confesable (Erdosain, Haffner y otros) o inconfesable (Barsut, Ergueta) que sienten los concurrentes hacia el “manager de locos”. El Buscador de Oro, en una conversación con Erdosain discurre, entusiasta...

¿Quiere usted acaso algo más grande? Fíjese que en la realidad ocurre lo mismo y nadie lo condena... no hay hombre que no admita las pequeñas y estúpidas mentiras que rigen el funcionamiento de nuestra sociedad. ¿Cuál es el pecado del Astrólogo? Sustituir una

---

11 Véase una instructiva exposición de ese espectro político y su manejo en la obra de Arlt, en José Amícola, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt* (Buenos Aires: Weimar Ediciones, 1981), pp. 51-78.

12 Quizás Bromberg sea una excepción.

mentira insignificante, por una mentira elocuente, enorme, trascendental. El Astrólogo con sus falsedades, nos parece un hombre extraordinario, y no lo es; lo es.... porque no saca provecho personal de sus mentiras, y no lo es porque él no hace otra cosa que aplicar un principio viejo puesto en uso por todos los estafadores y reorganizadores de la humanidad. (174)

Si los contenidos ideológicos y programáticos del discurso político del Astrólogo no son pertinentes, ¿donde radica la pertinencia de sus enunciados? Sus enunciados producen una “ensalada” cáustica racionalmente ininteligible, pero energizante, confeccionada con la sola sazón de la voluntad antinómica y destructiva dirigida contra la fachada bienpensante, legalista, progresista, modernista, de un estado y una sociedad civil bajo la cual se alienan y desarraigan en la despersonalización humillante multitudes de desheredados y marginados de las clases populares y otros sectores no tan ‘populares’, es decir, los “cesantes de cualquier cosa” (37) representados por los propios siete locos y su “manager” (152). Lo pertinente es el explosivo entusiasmo sin causa y sin cauce ideológico ni político que moviliza el discurso del Astrólogo entre los congéneres del sufrimiento y la rebeldía. Independientemente de su valencia o credibilidad racional, el discurso del líder les transmite a los siete locos una coherencia deseante, casi intraducible en juicios proposicionales, pero perfectamente articulable en acciones performativas o vivencias cuasi-estéticas de tipo expresionista. Cuando Barsut, quien más resiste o finge resistir la seducción del Astrólogo, exclama “¿Pero es usted un cínico o un loco?”, Erdsain lo mira malhumorado y se pregunta (según reporta el narrador en estilo indirecto libre): “¿Era posible que fuera tan imbécil e insensible a la belleza que adornaba los proyectos del Astrólogo?” (148) Lo pertinente es entonces ese entusiasmo o energía antinómica misma que convoca a los siete locos. Así lo expone el cabecilla en un soliloquio tan atormentado y confesional como el que más:

¿Cómo poner en cada conciencia el entusiasmo revolucionario que hay en la mía? Eso, eso, eso. ¿Con qué mentira o con qué verdad?

[...] Cómo convencerlos a esos burros de que tienen que volar. Y sin embargo la vida es otra. Otra como ellos no lo conciben tan siquiera. El alma como un océano agitándose dentro de setenta kilos de carne. Y la misma carne que quiere volar. Todo en nosotros está deseando subir hasta las nubes, hacer reales los países de las nubes... ¿siempre aparece este ‘como’ y yo... yo aquí, sufriendo por ellos, queriéndolos como si los hubiera parido, porque los quiero a estos hombres... a todos los quiero. (252)

Durante el resto del soliloquio el Astrólogo se entrega a visiones futuristas de destrucción de gobiernos, ejércitos, industrias y ciudades dignas de una pintura de Otto Dix o un filme de Fritz Lang, visiones en las que nunca asoma más sentido de la oportunidad que el de la entrega entusiasta a sus delirios antinómicos. Si algo representan estos soliloquios del Astrólogo es que si bien su entusiasmo revolucionario nunca deja de ser teatral (aún estando solo en su dormitorio dialoga consigo mismo y conferencia con pequeñas marionetas representativas de los locos), y nunca deja de estar transido por los artificios del fingimiento, nuestro cabe-cilla del mal *finge tan verdaderamente, que finge lo que de veras siente* (como diría Fernando Pessoa). El cuarto de los títeres es el recinto donde él gesta los intercambios simbólicos, reversibles, de su fantasía, para articular su verdad deseante. Aprendemos de los soliloquios del Astrólogo escenificados en su cuarto de títeres que sus “ensaladas rusas” de discursos políticos contradictorios remiten a un laboratorio imaginario en el cual prevalece la lógica reversible<sup>13</sup> del intercambio simbólico por sobre la linearidad del principio de

---

13 Para Jean Baudrillard el intercambio simbólico, por ser reversible y por liberar al objeto (en este caso el lenguaje político) de su cautiverio utilitario (su valor de uso) se basa en “un principio de funcionamiento soberanamente exterior y antagónico de nuestro ‘principio de realidad’ económico”. La reversibilidad del intercambio simbólico desafía “la linearidad del tiempo, del lenguaje, de los intercambios económicos y la acumulación y del poder”: *L'Echange symbolique et la mort* (Paris: Gallimard, 1976), p. 8.

la no contradicción propia de cierta racionalidad discursiva. En el conjunto del texto estos soliloquios destacan como confesiones del Astrólogo al cronista que compila el documento y al lector, con el obvio efecto semántico de insertarse en la inmanencia de lo que dice, en la vivencia incuestionablemente íntegra, y por tanto, verdadera, de sus artificios discursivos. Es descartable, por tanto, la opción interpretativa manejada por algunos críticos de que el Astrólogo haya urdido toda su conspiración con el motivo de hurtar para lucro personal los dineros recaudados para la misma. No es una opción inscrita en la combinatoria del texto novelístico.

La confesión, ejercida como acto culminante de la comunicación, parece ser, en suma, el único fin efectivo de esta comunidad anarco-terrorista, que no ha cumplido, a fin de cuentas, otro propósito que detonar la conflagración efímera de una confusa orgía comunicativa. Décadas después de Roberto Arlt, Maurice Blanchot enunciaría una “comunidad inconfesable”,<sup>14</sup> la comunidad de Arlt, si bien se instaura en el fragor de lo inconfesable se convierte simultáneamente en el lugar y el evento imposterable de la confesión. Resta, sin embargo, considerar cuál es el contenido aglutinante de esta polifonía confesional, qué cimenta los actos compartidos de comunicación, el gran enjambre de deseos colectivos que compone esta comunidad, que sin dejar de ser esencialmente fallida, y quizás por ello mismo, alcanza a constituirse y a consumarse como evento de comunicación, no empece los desencuentros e incongruencias que la desbaratan casi en el mismo instante en que se funda. Es decir: ¿Aparte del abigarrado anecdótico de desastres íntimos e intenciones torcidas, qué secreto fundamental confiesan estos seductores “anormales” ante sus camaradas, el cronista y eventualmente el lector? Pues debe existir un secreto común capaz de potenciar la constitución de tal comunidad ‘confesional’. Podemos aseverar que confiesan el pecado fundamental de la lujuria. Es decir, de la lujuria melancólica

---

14 Blanchot, op. cit.

de su angustia y desesperación, el modo en que se entregan a ellas con delectación morosa. La sociedad secreta se convierte en una suerte de locutorio grupal del pecado compartido que no necesariamente aflora del todo a la ‘asamblea’ y consigue preservar buena parte de su oscuridad murmurante en intercambios limitados dentro de una red estrecha de conocidos.

Corresponde a Erdosain desplegar ese contenido fundamental que imanta al resto de sus camaradas, en la medida en que su propia intensidad, el grupo, y especialmente el Astrólogo, lo ungen como figura de expiación colectiva. Erdosain es el pararrayos de la angustia. En él se reconocen los demás, no como individuos, sino como comunidad, como singularidades atravesadas por un mismo deseo que no responde a sus nombres propios, sino al ser plural que energiza sus promiscuos intercambios de afectos intempestivos e históricos. El Astrólogo nunca deja de reiterar su credo: “Creo en la sensibilidad de Erdosain. Creo que Erdosain vive por muchos hombres simultáneamente.” (301) Que Elsa le vea “algo de idiota”, (406) Hipólita en ocasiones sienta que es “una pobre cosa” (301) y algún otro camarada lo considere loco no impide que Erdosain provoque en estos personajes el reconocimiento de su compartida incongruencia con el contexto social y catalice la voluptuosidad confesional y expresiva, hostil o amigable, que los involucra, sin que el Astrólogo deje de ser el artífice regulador del conjunto. En una amena conversación con Hipólita y Barsut el Astrólogo confiesa uno de sus más importantes secretos, ungiendo una vez más a Erdosain como portador en carne propia del mismo:

El Astrólogo inclina la cabeza un momento y ahueca la voz como si hablara proféticamente desde la distancia.

—He descubierto un secreto. Erdosain también, sin saber que lo ha descubierto, lo ha encontrado instintivamente. (Mirándola a Hipólita) ¿Se acuerda que le dije que Erdosain era un gran instintivo? El secreto consiste en humillarse fervorosamente. (512)

Los acontecimientos narrativos nos entregan a un personaje despedido del trabajo por fraude, “un inventor fracasado y un



delincuente al margen de la cárcel”, sumido en la zozobra de aspiraciones truncadas e infortunios económicos que arrojan a las capas clasemedieras más precarias de la época al sonambulismo de la desesperación en un paisaje social irreconocible, de anonimía generalizada, masificada. La angustia y la humillación se reúnen en la figura de Erdosain desde el inicio del relato y se dan la mano a lo largo de las páginas de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* como si fueran gemelos perfectos, es decir, sinónimos. Los pasajes en estilo indirecto libre donde se describe el flujo imaginario de Erdosain vinculan la angustia a un “presentimiento de inminente caída” (192) que se suscita mientras él atraviesa la célebre “zona de la angustia” que cuelga sobre las calles de las ciudades justo a dos metros de altura, materializada como una nube de gas, “guillotinando las gargantas”. Es una “atmósfera de sueño e inquietud que lo hace circular a través de los días como un sonámbulo”. (10) Tal estado pone al protagonista a oscilar entre “esperanzas apresuradas” (14) y “afanes de humillación” (12). Erdosain se sueña inventor rescatado por millonarios melancólicos, o gran jefe de una sociedad secreta destructora de esa otra sociedad que lo ha expulsado de sus dominios, pero también con frecuencia e intensidad innegablemente mayores desea, como dice el Astrólogo, la humillación. Su ensueño apenas repasa algunas visiones de acceso, en calidad de inventor reconocido, al mundo de la prosperidad burguesa que se le sustrae por completo. Estas fugaces visiones de esplendor sólo demarcan, con su esquematismo vacío, ausente, ese desclasamiento ontológico que define su identidad. Sin embargo es notable el regodeo de Erdosain en escenas de honda laceración moral. Las descripciones ceban el estro dramático:

Y nuevamente sus pensamientos caían de rebote en una cocina situada en los sótanos de una lujosísima mansión. En torno de la mesa movíanse dos mucamas, además del chauffeur y un árabe vendedor de ligas y perfumes. En dicha circunstancia él gustaría un saco negro que no alcanzaba a cubrirle el trasero, y corbatita

blanca. Súbitamente lo llamaría “el señor”, un hombre que era su doble físico, pero que no se afeitaba los bigotes y usaba lentes. El no sabía qué es lo que deseaba de él su patrón, mas nunca olvidaría la mirada singular que éste le dirigió al salir de la estancia. Y volvía a la cocina para conversar de suciedades con el chauffeur que, ante el regocijo de las mucamas, contaba cómo había pervertido a la hija de una gran señora, cierta criatura de pocos años.

Y volvía a repetirse:

—Sí, yo soy un lacayo. Tengo el alma de un verdadero lacayo, —y apretaba los dientes de satisfacción al insultarse y rebajarse de ese modo ante sí mismo.

Otras veces se veía saliendo de la alcoba de una soltera vieja y devota, llevando con unción un pesado orinal, mas en ese momento le encontraba un sacerdote asiduo de la casa que sonriendo, sin inmutarse, le decía:

—¿Cómo vamos de deberes religiosos religiosos, Ernesto? —y él, Ernesto, Ambrosio o José, viviría torvamente una vida de criado obscuro e hipócrita.

Un temblor de locura le estremecía cuando pensaba en esto.

Sabía, ¡ah!, qué bien lo sabía!, que estaba gratuitamente ofendiendo, ensuciando su alma. Y el terror que experimenta el hombre que en una pesadilla cae al abismo en que no morirá, padecía él mientras deliberadamente se iba enlodando.

Porque a instantes su afán era de humillación... (11-12)

Como dice el Astrólogo, “ErDOSain sabe que contiene la necesidad del drama” (504) y estas escenas embutidas de detalles sugerentes (“un saco negro que no alcanzaba a cubrirle el trasero”, la mirada deseante del patrón, el orinal, la conversación pederasta, el temblor) proliferan en la doble novela a manera de microdramas cargados que saturan de gozo secreto la humillación, confesando una fuerte fruición del descenso, desplazando cualquier ambición de ascenso social o político que pueda asomar en el texto. Igual suerte de detalles despliega la escena de la fonda de la calle Sarmiento “imaginada” en voz alta por ErDOSain para beneficio de una Hipólita ausente, que parecería describir un cuadro de Max Beckmann:

En aquella bruma hedionda los semblantes afirmaban estéticas canallas, se veían jetas como alargadas por la violencia de una estrangulación, las mandíbulas caídas y los labios aflojados en forma de embudo; negros de ojos de porcelana y brillantes dentaduras entre la almorrana de sus belfos, que le tocaban el trasero a los menores haciendo rechinar los dientes, rateros y “batidores” con perfil de tigre, la frente hundida y la pupila tiesa. (194)

Tanto Erdosain como el propio narrador de la novela exponen “estéticas canallas” en las múltiples descripciones expresionistas de los personajes de la novela realizadas desde un marcado perspectivismo físico y psicológico, que sólo presentan diferencias de grado con respecto al pasaje citado. El detalle del negro que “le soliviantaba el trasero a un menor” es referido tres veces en la extensa relación de los incidentes de la fonda. Constituye parte de la “estética canalla” del texto el evidente despliegue de racismo en el tratamiento de los personajes negros en esta novela y en el resto de la obra de Arlt, que contribuiría, dentro de los códigos racistas que Arlt parece compartir,<sup>15</sup> al efecto de abyección y humillación perseguido en la obra. La conspicua repetición del detalle también trasunta circuitos de homosexualidad vinculados a la carga erótica de la humillación. La delectación morosa con que se describe ésta escena es palmaria: “Allí iba yo –le decía Erdosain a su interlocutora hipotética. —En busca de más angustia, de la afirmación de saberme perdido”. (195)

Lo indica el Astrólogo, lo despliega el texto, lo capta nuestra lectura: Erdosain asume como drama manifiesto de su persona una dinámica de angustia y humillación compartida no sólo por todos los personajes principales de la novela, sino por las

---

15 No sólo los compartió Arlt en la década de 1930, sino, mucho más notablemente, los editores de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* que en el año 2000 colocan la siguiente nota al pie de dicho pasaje: “La descripción de la boca del negro es brutal aunque –si se toma en cuenta que los negros suelen tener los labios gruesos– no presenta ninguna ‘anormalidad’”. Op. cit., p. 194, nota b.

multitudes desplazadas por las convulsiones socioeconómicas de la época, en especial, la clase media más precaria. Elsa, Barsut, Ergueta, Hipólita, los Espila, Haffner, el Abogado y el propio Astrólogo son hombres y mujeres humillados y ofendidos, acechados por la angustia existencial en una modernidad capitalista excluyente y masificante que los despoja de sus identidades sociales y personales. Así identifica el Astrólogo, mientras se dirige a Hipólita con el propósito de reclutarla, el ser en común de la comunidad sufriente que él preside:

–En realidad [...] todos nosotros, estamos al otro lado de la vida. Ladrones, locos, asesinos, prostitutas. Yo, Erdosain, el Buscador de Oro, el Rufián Melancólico, Barsut, todos somos iguales. Conocemos las mismas verdades, es una ley: los hombres que sufren llegán a conocer idénticas verdades. (301)

Dada la posición nodular del Astrólogo<sup>16</sup> como animador permanente de la gran *séance* de Temperley, el febril activismo que le caracteriza, y su gran capacidad para reírse de sí mismo y de los otros, podría suponerse que él se eleva por encima de la “zona de la angustia”, pero tanto la cicatriz de la castración que lo marca, como la angustia que confiesa en sus soliloquios (“Hay tanta tristeza en mí que si ellos la conocieran se asombrarían” -252) lo adunan al mismo agravio existencial sufrido por sus camaradas. Todos enfrentan la misma interrogante de distinta manera y sólo coinciden por azarosa sincronía en la comunidad confesional que les brinda la respuesta de su propia imposibilidad, para luego emprender caminos distintos. Pero la gran herida compartida a través de la cual expusieron, supuraron y comunicaron esa insuficiencia deseante que los unió, nunca cicatrizará y continuará reclamando la comunidad imposible que fulgura en el texto.

---

16 Él les dice a Barsut e Hipólita: “Posiblemente, yo sea el hombre de la transición, el que no está perfectamente en el ayer ni en el mañana.”, Op. cit., p. 515.

Se trata de una fulguración difícil de trazar, pero existen destellos señalables contra cierto horizonte. Los humillados, ofendidos y angustiados de *Los siete locos* y *Los Lanzallamas* insinúan una potencia de comunidad. Es cierto que, como dice Masotta, los humillados se repelen entre sí, “que cada humillado se siente como desencajado frente al otro, como alienado verticalmente en el otro, donde cada uno vive en el otro a un ser peligrosamente semejante a sí mismo”.<sup>17</sup> Siglos de activismo populista moderno han demostrado que articular la solidaridad entre humillados *cua* humillados es poco menos que “arar en el mar”. Pero también se sabe que dicha dinámica no es tan estática como se suele suponer, que se expone a múltiples trances de desalienación. Uno de esos trances, el único que parece importarles a Arlt, se procura en el repertorio de las estrategias fatales. Consiste en habitar la negatividad de la humillación en un estado de abulia activa, de demora melancólica en el predio de sus intensidades sintiendo como ésta se incrementa e inclina hacia un umbral de transformación, es decir, hacia un evento incógnito. Si el humillado asume, mediante una actitud de pasividad radical, la fatalidad de la humillación hasta el punto de articular su deseo a la misma y buscarla, ejercerla como autohumillación, entonces traspasa un umbral en que la humillación se trueca en gozo. Cuando dicho gozo sólo emerge y medra impregnado, transido del morbo perturbador del que nace, constituye el punto donde se articulan humillación y angustia, donde ambos se retroalimentan con riesgo de desencadenar una carrera sin control hacia la pérdida y autodestrucción infinita, tal cual lo ejemplifica Erdosain. Como dice un vigilante anónimo que alcanza a verlo en estado mánico, Erdosain presenta la imagen exacta de “un visionario a la orilla de un callejón mental”. (464) Pero los personajes que componen con su gozo montajes de deseo fluyente, conectivo, evaden ese “callejón mental”, descubren salidas y asumen coartadas que la narración deja abiertas, en suspensión ética, sin dictar que el flujo hacia la

---

17 Masotta, op. cit., p. 23.

fatalidad necesariamente cancele el *estro* deseante del personaje, como en el caso del Rufián Melancólico, quien lleva la porfía de su deseo hasta el último aliento, sin que quede sellada la profunda injustificación ética de sus actos. Según hemos adelantado, destacan en esta miniatura post-social, Hipólita y el Astrólogo, quienes convierten la llaga castrante de sus sexualidades en línea de sutura de una comunidad erótica post-genital, de una libido antinómica. ¿Qué si no la invitación del Astrólogo al ejercicio de la aventura antinómica seduce a esta prostituta feminista que repudia la *heteronormatividad*?

—En realidad —continuó el Astrólogo—, nosotros somos camaradas. ¿No se ha fijado qué notable? Antes hablaba usted sola, ahora yo. Nos turnamos como en un coro de tragedia griega, pero como le iba diciendo... somos camaradas. Si no me equivoco usted antes de casarse ejerció voluntariamente la prostitución, y yo creo que voluntariamente soy un hombre antisocial. A mí me agradan mucho estas realidades... y el contacto con ladrones, macrós, asesinos, locos y prostitutas. No quiero decirle que toda esa gente tenga un sentido verdadero de la vida... no... están muy lejos de la verdad, pero me encanta de ellos el salvaje impulso inicial, que los lanzó a la aventura. (291)

Más adelante, luego de que el Astrólogo señala la profunda verdad del cuerpo, el dolor y el sufrimiento que subyace a la letra de los discursos intelectuales (que él mismo parodia y desestabiliza con sus “ensaladas rusas” de las ideologías antiparlamentarias en moda), toca a Hipólita hablar:

—Sí... lo comprendo perfectamente. Usted lo que quiere es ir hacia la revolución. Ud. indirectamente me está diciendo: ¿quiere ayudarme a hacer la revolución?...

[...]

—El deseo es mi verdad en este momento. Yo comprendo perfectamente todo lo que ha dicho usted. Y mi entusiasmo por usted es deseo. Usted ha dicho la verdad. Mi cuerpo es mi verdad. ¿Por qué no regalárselo? (300)

Sobreviene entonces el episodio en que el Astrólogo le confiesa su castración a Hipólita y le muestra la “cárdena cicatriz” (388) que sustituye sus órganos sexuales, tras lo cual ella confiesa su frigidez. Hipólita al principio se tortura dudando si el Astrólogo tiene en verdad deseo. “¿Cuántas verdades tiene un hombre? –se pregunta– Hay una verdad de su padecimiento, otra de su deseo, otra de sus ideas”. (388) Implica que su relación con el Astrólogo no será viable si no integra esas tres verdades. Sin embargo, tras una noche de reflexiones angustiosas, se decide a decirle que “sí”, y páginas adelante el relato los muestra a ambos despidiéndose al amanecer ante las puertas de la quinta de Temperley con romántica ternura postcoital. La crítica ha reparado poco en el hecho de que la *desexualización* no impide que ellos traben una alianza libidinal secreta que el texto arltiano elude con un hiato narrativo pero no falla en inscribir con una sutura de líneas entrecortadas:

Y se encaminó hacia el cuarto de los títeres.  
Sonriendo displicentemente lo siguió Hipólita.

...

Si el amanecer del día lunes, hubiera estado colocado un espía en la puerta de la quinta, a las cinco y media de la madrugada, habría visto salir a una mujer, cubierta el rostro de un velillo bronceado y arropada en un tapado color de madera. La acompañaba un hombre.

Ella se detuvo un instante frente a la portezuela de madera, iluminada por la claridad azul del amanecer. El Astrólogo la contemplaba con inmenso amor. Hipólita avanzó hacia él, y tomándole por los brazos, con sus manecitas enguantadas, le dijo:

—Hasta mañana querido superhombre –y acercó la cabeza. El la besó con dulzura, sobre el velo, en los labios, y la mujer echó a caminar rápidamente, por la vereda, humedecida por el rocío nocturno. (522)

El “cuarto de los títeres” es el laboratorio de la fantasía del Astrólogo, el teatro del deseo donde la pulsión se traduce en intercambio simbólico, al que conduce a Hipólita esa noche.

El despliegue de esta mixtura estilística decimonónica, entre folletinesca y *stendbaliana*, con la perspectiva virtual del “espía”, contraponen la superficie de la mirada social al pacto antisocial de los amantes que bien intuyen los lectores, pero que los normaliza e invisibiliza ante la mirada de la sociedad civil y el estado. Se propone una comunicación libidinal y post-sexual, potenciada en el desgarramiento mismo de la sexualidad, que sólo es posible como comunidad invisible y disimulada en Roberto Arlt.

Con esta teoría deseante inscrita en las figuras de su narración, Roberto Arlt anticipa cierto pensamiento *oscuro* sobre el vínculo entre la necesidad de comunicación, la potencia de comunidad y la *angustia* (con toda la carga de temor, daño, pérdida de sí, insuficiencia y violencia que ésta aglutina). A contrapelo de buena parte del pensamiento moderno occidental, Georges Bataille “identifica el deseo de destrucción y autodestrucción al deseo de comunicarse con el otro”<sup>18</sup> y los coloca a ambos en la base de cierta potencia de comunidad.<sup>19</sup> El horror a un repliegue sobre

---

18 Koichiro Hamano, op. cit., p. 156.

19 Es preciso referirse a “cierta” potencia de comunidad en la medida en que se plantea algo muy diferente a la reproducción de las comunidades tradicionales (o sus sucedáneos imaginarios) en las sociedades modernas. Bataille interroga la posibilidad o imposibilidad de plasmar comunidades desasidas de toda relación utilitaria o instrumental, opuestas en ese sentido, al *élan* productivista, acumulativo y utilitario del capitalismo moderno. Cabe advertir que la reflexión de Bataille sobre la comunicación y la comunidad se supedita a su búsqueda de una experiencia mística de exterioridad radical (*L'Expérience intérieure*, op. cit., pp. 22 y ss.), llevándolo a descartar en cierta etapa de su pensamiento el propósito mismo de hacer comunidad como obstáculo desnaturalizador de dicha experiencia (Hamano, op. cit., p. 157) y como reificación que cancelaría, por su obvia calidad de proyecto con arreglo a fines predeterminados, el deseo de plasmar una experiencia mística soberana, no subordinada a finalidad ulterior alguna, ni siquiera al amor y la salvación de Dios, no se diga el propósito de práctico de crear una comunidad (Bataille, op. cit., p. 35). La única comunidad entonces deseable para Bataille, es la comunidad que arriba, sin buscársela, en el azar mismo de la experiencia de absoluta desposesión y pérdida de sí, lo cual implica una apertura absoluta a la comunicación no mediada con el



un yo que mientras más se autocontempla más debe afrontar su inevitable deslizamiento hacia la pérdida irrefragable de su ser es lo que, según Bataille, dinamiza una inclinación universal a la comunicación, que *es* deseo de comunidad. “Aquello que expulsa –dice– a los hombres de su aislamiento sin fondo y los aglomera con movimientos infinitos –aquello por lo que ellos se comunican entre sí, precipitándose con estrépito el uno hacia el otro, como las olas– no sería sino la muerte si el horror de ese yo que se repliega sobre sí mismo se llevara a sus últimas consecuencias lógicas.”<sup>20</sup> Hermana así, no sólo la pulsión de muerte, sino su ambiguo horror deseante, a la demanda de comunicación y comunidad. Toda exposición, laceración, deslizamiento, falla o caída perdidosa del ser, incluidas la angustia, la culpa y la humillación implican el deseo de comunicar, hasta el punto que se confunden con el deseo de la comunicación tal cual lo entiende Bataille, constituyendo la comunicación misma un deseo “de perderse”. “El éxtasis mismo (la exposición, la comunicación) –dice él– se sustrae si se sustrae la angustia”.<sup>21</sup> Robert Sasso define la angustia (según tratada por Bataille) como la señal de peligro que experimenta el hombre cuando le sobreviene el deseo de la pérdida y la destrucción.<sup>22</sup> Pues la angustia encierra tanto un temor como un deseo y se manifiesta como temor ante ese deseo. Así lo plantea Bataille en *La experiencia interior*: “La angustia supone el deseo de comunicarme, es decir, de perderme, pero eso no es todo: la angustia testimonia mi miedo de comunicarme, de perderme”.<sup>23</sup>

---

otro y *lo* otro. Pero basta el vínculo establecido por Bataille entre la angustia existencial (junto a los acompañantes sentimientos de temor, daño, violencia autodestructiva o destructiva sin propósito), con el deseo de una comunicación y de una forma de comunidad que trascienda la lógica de la mercancía y el valor de cambio que impone la sociedad capitalista contemporánea, para deslindar un aspecto especialmente interesante de este filón del pensamiento *bataillano*, tal cual lo anticipa Arlt en su fabulación.

20 Op. cit., p. 114.

21 Op. cit., p. 66.

22 Citado por Hamano, op. cit., p. 164.

23 Op. cit., p. 67. Citado por Hamano en op. cit., p. 165.

Más adelante él refiere su reiterado intento de “mostrar que la vía de la comunicación (el vínculo profundo de las gentes) reside en la angustia”.<sup>24</sup> Esta sostenida reflexión de la escritura de Bataille en torno a la pérdida, el horror y la comunicación, que él traza en múltiples facetas de la relación humana, incluyendo la erótica, se sintetiza en la metáfora de la *herida*:

Dos seres se comunican entre sí [...] a través de sus desgarraduras ocultas. No hay comunicación más profunda, dos seres que se pierden en una convulsión que los anuda. Mas ellos no se comunican sino perdiendo una parte de ellos mismos. La comunicación los conecta por las heridas por donde su unidad y su integridad se disipan hechas fiebre.<sup>25</sup>

Surge ante estas coincidencias entre la fabulación de los *Siete Locos* y *Los Lanzallamas* y la reflexión de Bataille la posibilidad de pensar la potencia de comunidad que se articula en la novela cumbre de Arlt. Sin optar por la vía mística que asumiría Bataille en la Europa de inmediata postguerra, Arlt prefiere explorar la gran herida social de sus personajes y calibrar una angustia y una humillación tan singulares como plurales. Se anticipa a fabular la manera en que la negatividad y el nihilismo que se nutren de la alienación social constituyen, con todo su desarraigo, su desclasamiento, desasimiento y el repertorio de sus degradaciones “morales”, una vibrante impugnación del sistema imperante, tan inconsolable como inasimilable ideológicamente, y quizás por eso hoy más vigente que nunca. La ficción de Arlt no le hace asquitos a la desesperación, el extravío, la destructividad, la crueldad, la irremisible pérdida de sí, en suma, el carácter insobornablemente *impolítico*, la completa inutilidad programática que descubre en el antinomismo feraz de sus personajes, sino que articula con plasticidad inigualable su expresión, es decir, su deseo de comunicación y comunidad. Y lleva ese deseo hasta el umbral estrepitoso de lo imposible, sin moralizar.

---

24 Op. cit., p. 115.

25 Citado por Hamano, op. cit., p. 72.

Cabe preguntarse cuántos se han atrevido, como Arlt, a ver en el terrorismo y la violencia antinómica, criminalizada, un acto de comunicación que reclama una comunidad otra, antes de concurrir al espectáculo de la “indignación pública” bienpensante. Además, que la imposibilidad de la comunidad comunista se perfila contra un horizonte histórico dado<sup>26</sup> en Arlt, y que no es necesariamente connatural a la existencia, como sucede en el Bataille ‘maduro’, lo insinúa la propia fábula, cuyos claros índices coyunturales e históricos ya han señalado críticos importantes.<sup>27</sup> El Astrólogo e Hipólita, además de sobrevivir al colapso de la célula anarco-terrorista de Temperley y escapar a la mirada del Estado constituyen una “comunidad de los amantes”<sup>28</sup> cuya unión fuera del alcance de toda justificación *bienpensada*, y más allá de toda ley y principio de orden cívico, incluyendo el de la instrumentalidad sexo-hetero-genital, desafía el nomos reinante e insinúa su catástrofe.

---

26 Para una fabulación de corte testimonial perfilada directamente sobre ese horizonte histórico, véase Mario Goloboff, *Comuna Verdad* (Madrid: Anaya y Mario Muchnik, 1995).

27 Cf. Horacio González, *Arlt, política y locura* (Buenos Aires: Colihue, 1996) y José Amícola, op. cit.

28 Otro emisario oscuro anticipado por Arlt, Maurice Blanchot, dice: “La comunidad de los amantes [...] tiene como fin esencial la destrucción de la sociedad. Ahí donde se forma una comunidad episódica entre dos seres que están hechos o que no están hechos el uno para el otro, se constituye una máquina de guerra, o mejor dicho, una posibilidad de desastre que lleva en sí misma, aunque sea en dosis infinitesimal, la amenaza de la aniquilación universal” (op. cit., p. 80).



## ‘Equilibrio encimita del infierno’: Andrés Caicedo y la utopía del trance

Todo estaba innovado cuando aparecimos. No fue difícil, entonces, averiguar que nuestra misión era no retroceder por el camino hollado, jamás evitar un reto, que nuestra actividad, como la de las hormigas, llegara a minar cada uno de los cimientos de esta sociedad, hasta los cimientos que recién excavan los que hablan de construir una sociedad nueva sobre las ruinas que nosotros dejemos.<sup>1</sup>

MARÍA DEL CARMEN HUERTAS /ANDRÉS CAICEDO  
en *¡Qué viva la música!*

### INCIPIIT

El primer libro de Andrés Caicedo que tuve en mis manos fue *¡Qué viva la música!*, en una librería de San Juan de Puerto Rico. Un amigo que me acompañaba lo miró y me dijo “Ya lo leí. No lo compres, contiene un enfoque enajenante de la cultura caribeña”. Pensé comprarlo para comprobar qué quería decir él con “enajenante”, pero no tenía el dinero en ese momento. Lo olvidé hasta que visité Cali en el 2004 y allí Sergio Ramírez Lemus me regaló un ejemplar de esa misma novela, que guardo desde entonces. Visitar Cali y leer la obra mayor de Caicedo me permitieron inferir que aquél amigo censor de San Juan, cuando empleó la palabra “enajenante” debió decir “extrañante”, y por eso mismo, “deslumbrante”. Cali alberga y a la vez refracta y desestabiliza todos los lugares comunes del Caribe que adormecen nuestros ojos demasiado “caribeñizados” por la mirada consumista de la que somos objeto y nos los devuelve con un efecto de extrañamiento.

---

1 Andrés Caicedo, *¡Que viva la música!*, (Bogotá: Plaza y Janés: 1982. Publicada originalmente en 1977), p. 53.

Andrés Caicedo lleva ese mismo efecto hasta un umbral de *sartori* o iluminación. Y esto sucede precisamente porque ni Cali ni Caicedo son caribeños. Afirmar que lo son sería reiterar la cadena de los lugares comunes. Son esa *otra cosa* que comparte con la *otra cosa* caribeña un común límite de exposición (dígase sustratos de plantación, negrigenismo, multihibridez, modernidad tropical, contacto con el delirio yanquizante, etc.). A través de ese límite los lenguajes, los símbolos, los ritmos, los afectos que se les arraigan, fluyen y se desterritorializan y reterritorializan, se voltean metamorfoseados bajo la misma piel, mostrando facetas deslumbrantes e inquietantes que se debe estar preparado para aceptar y gozar como posibilidad de comunicación, justo lo que aquél amigo censor no quiso hacer, despachando el reto caicediano con un gesto “políticamente correcto”. Pero me identifico con los lectores dispuestos a aceptar el Caribe-otra-cosa con que Andrés Caicedo nos desafió cuando él aceptó el reto de la música salsa y de ese mensaje subterráneo, terriblemente dionisiaco del género que él se atrevió a ver y supo enfrentar como auténtico evento de comunicación, con lucidez superior a la de tantos apólogos culturalistas del “ritmo”. Esa es la frontera que imaginé cruzar cuando leí ¡Qué viva la música! y luego, sin parar, todo el resto de la obra caicediana a mi alcance, experimentando el despliegue de tantas otras fronteras imaginarias, ya olvidado del Caribe tan rutinariamente “nuestro”.



Andrés Caicedo maquinó el delirio de sus escrituras enchufándose a tres flujos: el cine, la música y las hablas de su ciudad. Las hablas de Cali en que navegó su generación constituyeron el flujo principal, que arrastró consigo los residuos de una historia tan circunvolucionada como las calles de esa o cualquier ciudad mítica, equiparables a los túneles de un río soterrado o las tripas de una gran bestia del submundo. Su registro de residuos viene

como un murmullo estridente o un sonido a penas amortiguado de furias, tropes y trances que convocan fabulaciones y confabulaciones. A partir de ese torrente fue que Caicedo devoró los flujos culturales de la segunda modernidad periférica (la cultura de masas epitomizada en el cine y la música juvenil de la época) y metabolizó lo que podríamos llamar una contracorriente simbólica. Así, sin pagar nunca los aranceles de buenos propósitos y de corrección humanista que cierta institucionalidad a veces logra extraerle a gran parte de la grey literaria, Caicedo escribió páginas de un impacto político profundo y casi invisible. No sabemos cuántos captan esa señal sinuosa, pero no es muy difícil reconocerlos, acaso el brillo en la mirada y el temblor de la voz traicionan su complicidad cuando escuchan el nombre del portento.

## Corrientes de hablas<sup>2</sup>

El estilo de Caicedo despunta en los monólogos desaforados de sus narradores que, no empece el tono obsesivo y a veces monotemático, arrastran consigo incontables voces, exponiendo estratos de resentimiento multitudinario. Las obsesiones caicedianas son siempre tan personales como colectivas:

---

2 En este contexto llamo “hablas” a enjambres de enunciados que incluyen narraciones y anecdóticos orales y escritos, formales o informales, así como dialectalismos y todo tipo de contenidos que se reproducen por diversos medios, espontáneos o institucionales, en el decurso dialógico de la vida social, tal como lo sugiere Bajtin. Ver Mihail Bakhtine [V. N. Voloshinov], *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, trad. de Tzvetan Todorov, (Paris: Minuit, 1977). Allí aparece la emblemática aseveración bajtiniana de que “toda palabra carga siempre con el contenido o el sentido ideológico de un evento” (p. 102), añadiéndose que “toda enunciación, aún aquella fijada en la escritura, es una respuesta a algo y se construye como tal; no es sino un eslabón en la cadena [social y dialógica] de actos de la palabra” (p. 109, mi versión castellana).

Y había que ver lo que era, me decía Edgar con lágrimas en los ojos, ver a los muchachos superar en número a todo el mundo, acorralar a los empleados contra la pared y darles duro, tirarlos encima de los estantes de cosméticos, productos Max Factor, Helena Rubinstein, Perlísima de Lantic. No dejar que tocara la sirena. Después fue que todos los empleaditos veían eso y no perdían tiempo, sobre todo las hembras, echarle mano a los zapatos, juguetes para sus niños, libros, camisas, balones, relojes, colores Prismacolor, vajillas, lámparas, alfombras, cortes, estéreos, cojan los vestidos que quieran peladas, discos, ¿cuánto era que cobraban por este libro?, ¿y por esta navaja? Y carpas, ollas, medias, correas, camas, sillas, pañuelos, estufas, neveras, pero afánenle que ya la gente está dando mucho detalle, era que ya estaba lleno, era que ya el pópulo se estaba viniendo desde el Centro, desde el Sur, que se vengan, que cascaran al del audífono, que les dieran, que escribieran Tropa Brava bien grande en las paredes pa que recuerden, pa que esta ciudad se acuerde de nosotros después de muertos...<sup>3</sup>

Este pasaje de *El Atravesado* narra un episodio del ataque espontáneo a Sears perpetrado por la Tropa Brava en lo que manifiestamente figura como una explosión de furia ante los códigos de consumo masivo excluyentes que establecieron cabeza de playa en Cali, y en otras ciudades latinoamericanas como Caracas, San Juan y La Habana (antes de 1959), durante la fase de masificación transnacional de los mercados, mayormente estadounidenses, correspondiente a 1950-1970. Si seguimos la pista provista por Sergio Ramírez Lamus al examinar los motines contra la vil mercancía, inmensamente mayores, aunque similares a este episodio de la ficción caicediana, ocurridos durante el Bogotazo de 1948, los cuales él compara al clásico potlatch,<sup>4</sup> podemos

---

3 Andrés Caicedo, *El atravesado* (Bogotá: Norma, 1997), p. 28.

4 No sería nada temerario trazar un flujo en el torrente de hablas que nos concierne, que va de los motines populares del *Bogotazo* de 1948 (ver nota 31) al motín caicediano de Sears que antes referimos. Ambos comparten el potlatch reivindicativo al que se refiere Sergio Ramírez Lamus en su análisis del Bogotazo y la misma impermeabilidad espectral de la violencia



aseverar que la multitud exhibe su trágica soberanía y superioridad en estos actos. Más que el robo o la apropiación de las mercancías de los almacenes asaltados, el móvil de la multitud es la anulación del objeto de lujo como mercancía misma, recurriendo a un derroche que no equivale a un mero acto de consumo. Así, demuestra su soberanía por encima del vil lucro material, en un acto de “pérdida” (i.e., perdición) irredimible que desafía la lógica de la acumulación capitalista.<sup>5</sup> En todo caso, el parqueadero de Sears adquiere un aura especial y actúa como un magneto imaginario en no pocos relatos de Caicedo. Es una especie de zona de desterritorialización<sup>6</sup> donde ciertos jóvenes caleños de los sesentas *hacen parche*,<sup>7</sup> es decir, ocupan rutinaria y precariamente

---

popular ante cualquier análisis político convencional y bienpensante. Dice Ramírez Lamus: “Como si intuyeran la nueva asociación entre dinero y política, cumplido el ataque a los monumentos del dominio político, las masas enardecidas asaltan el doble suntuoso de los antros de prostitución. En medio de las mercancías se produce entonces ese espectáculo circense que relata Osorio Lizarazo: una suerte de confusión entre el disfrute de finos licores embriagantes y la destrucción, el saqueo o la apropiación paródica de los elementos suntuarios más alejados de la vida cotidiana de aquella masa anónima. Este *potlatch* bestial culmina (según el documental narrativo osoriano) en una plebe transformada en victimaria de sí misma: medium enloquecido, vuelve finalmente en sí para contemplarse con horror. Así termina su andrajosa discordia: como la del iracundo Timón de Atenas (de Shakespeare/de Marx), imprecador del espectro fiduciario y aborrecedor de la idolatría pecuniaria. Timón y la chusma bogotana reflejan así el desquiciamiento de su hostigador detestado (la artificial y endiosada *physis* dinero-mercancía-dinero)”. Cf. “Espectros de 1948”, manuscrito facilitado por su autor. Como veremos más adelante, Caicedo mismo conecta el aura violenta de Sears con el Bogotazo.

- 5 Cf. Georges Bataille, *La Parte maldita* (Paris: Minuit, 1967), capítulo 2 sobre el potlach.
- 6 Sears cerró operaciones en Colombia hace más de dos décadas, desenganchándose así de una nueva fase de masificación que incluye ahora a la transnacional francesa Carrefours, entre otras, si bien no ha penetrado todavía en ese país el consabido modelo corporativo de esta fase, Walmart.
- 7 María Teresa Salcedo concibe el *parche* como escritura colectiva del cuerpo marginal en su trance callejero, ver: “Rostros urbanos, espacios públicos,

el espacio “público” para escenificar sus rituales colectivos cotidianos. Solano, el más oscuro maldito de *Angelitos empantanados*, descubre en medio de ese parqueadero una zona de *hoyo negro* donde a la hora del crepúsculo, tras caminar en círculos hacia un centro indefinido, él logra desaparecer por varios instantes.<sup>8</sup> Allí también se lidian varios combates de las *galladas*,<sup>9</sup> referidos en más de un relato. María del Carmen Huerta, la protagonista y narradora de *¡Qué viva la música!*, desde un plano temporal algo posterior a los demás relatos de Caicedo, acude al simbólico parqueadero y recuerda “el Centro a Go-Go” allí instalado “que fue delicia de mis 1960s”. En una de las competencias roqueras de baile celebradas en el lugar fue que “los de la barra del Águila” asesinaron a balazos a un jovencito bailarín. María del Carmen invoca su fantasma preguntándose si los demás también perciben esa presencia: “Pero no recuerdan tanto como yo. Se reúnen aquí con este sol para gozar del único espacio abierto que queda en el norte de Cali.”<sup>10</sup> Lo interesante es cómo la escritura de Caicedo metaboliza un sórdido parqueadero, un espacio que aplanar todo signo tradicional de la topología urbana, un *topos* de la cultura de masas tan prosaico y abismalmente vacío (según lo dramatiza el ritual de desaparición de Solano), para incorporarlo al mito

---

iluminaciones profanas en las calles de Bogotá”, en Jairo Rodríguez Rosales, compilador, *El devenir de los imaginarios. Memorias. X Encuentro de Investigadores en Etnoliteratura*. Pasto: Universidad de Nariño, 2002, p. 144; y “Escritura y territorialidad en la escritura de la calle”, en Eduardo Restrepo y María Victoria Uribe, *Antropologías transeúntes* (Bogotá: ICANH, 2000), pp. 154, 157 y ss.

- 8 Andrés Caicedo, *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*, (Bogotá: Norma, 2000), pp. 27-29.
- 9 Sobre las *galladas*: “Grupos de personas, regularmente jóvenes, cuya reunión es frecuente y afectiva”, en Adolfo León Atehortúa et al., *Sueños de inclusión. Las violencias en Cali. Años 80* (Cali: Pontificia Universidad Javeriana, 1998), p. 215. También dícese de grupos juveniles que llegan a actuar como gangas, que Caicedo vincula a las popularizadas por el cine norteamericano de la contracultura inicial.
- 10 Andrés Caicedo, *¡Qué viva la música!* (Bogotá: Plaza & Janés, 1982), pp. 26-28.

primigenio del deseo colectivo que precariamente consiguen articular las nuevas generaciones. Más interesante todavía es que el montaje de ese deseo colectivo (al que algunos llaman “identidad”) conecta con el género roquero, pues se trata de una forma cultural que ejemplifica como ninguna –si tomamos en cuenta su actual avatar, el pop *blandotrónico* que domina la audiosfera de nuestras ciudades latinoamericanas– el intercambio desigual entre centro y periferia que desde los 60 encuadra tanto a la cultura de masas como a la cultura popular (ya casi indistinguible de la primera). Parece contradictorio que una forma tan desterritorializante como el rock norteamericano sirviera de espacio de reconexión para nuevas transferencias de deseo de un sector inconforme o alienado de la población. Pero es precisamente la desconexión de estas formas la que posibilita el desplazamiento del deseo en nuevas direcciones, pues sus lenguajes radicalmente diferentes invitan a la descodificación que antecede una nueva codificación. El primer rock norteamericano, con su rebeldía primigenia inicialmente inadulterada, sirvió de hecho como una especie de parqueadero o tierra de nadie para que una generación dramatizara su deseo de traspasar nuevas fronteras y territorios emocionales y simbólicos. El parqueadero de Sears tan mencionado en los relatos de Caicedo ubica y focaliza, para un grupo de jovencitos representantes de una generación clasemediera, un tramo del trance de desterritorialización de los códigos dominantes del contexto caleño correspondientes a una cultura criolla autoritaria, de dominancia *paisa*, que pese su *acting out* nacionalista, no pasa, aun hoy, de expresar un programa muy precario de modernidad dependiente que jerarquiza y excluye clases y etnias en nombre de lo nacional.<sup>11</sup> Por ese tramo de trance pasa el deseo

---

11 Dos estudios de Alfonso Múnera trazan este proceso histórico de nacionalización excluyente. Cf. *El fracaso de la nación. Región, clase y raza en el Caribe colombiano (1717-1810)* (Bogotá: Banco de la República y Ancora Editores, 1998) y *Fronteras imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX colombiano* (Bogotá: Planeta, 2005).

de los personajes caicedianos, valiéndose del innegable empuje contracultural del movimiento roquero de los 60, para hacer su contratransferencia de deseo frente a los códigos dominantes locales y montar sus propios flujos.

La proeza de Caicedo consiste en jamás traicionar ese deseo, ya sea con moralizaciones humanistas o concesiones mercantiles, ni siquiera mientras atraviesa el lado oscuro de ese deseo, (Artaud diría que “la sombra”) cuando le toca hacer “equilibrio encimita del infierno”,<sup>12</sup> como dice María del Carmen durante el atroz episodio que culmina su periplo orgiástico por el rock y la salsa. En cierto modo la escritura de Caicedo atraviesa el hoyo negro de la incipiente cultura global de masas de la misma forma en que Solano atraviesa la zona oscura del parqueadero de Sears, o como el narrador de *El atravesado* recorre exitosamente “El Túnel de la Araña Infernal” al desplazarse precisamente debajo de las obras desarrollistas de los VI Juegos Panamericanos con los que la burguesía criolla local pretendió coronar la modernidad dependiente a principios de la década del 70.<sup>13</sup> La intensidad afirmativa de la descarga caicediana nunca niega la cultura de masas, en el sentido moralista y autoritario de tantas otras reprensiones contra cualquier multitud que pareciera “hacer escándalo” al disfrutar “la penetración cultural imperialista”. Caicedo afirma el goce por encima de sus supuestas “alienaciones”. Y ese impulso afirmativo es lo que le permite a Caicedo revertir dentro de su obra el apabullante flujo desigual de símbolos culturales existente entre el mercado global y un país “periferal” como Colombia, generando una oferta simbólica auténticamente deseante y fundadora. No exige demasiada perspicacia ver en su actitud una convergencia quizás espontánea con el conocido canibalismo cultural de Oswald de Andrade, quien en su *Manifiesto Antropófago* de 1928 dicta: “Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para transformarlo en

---

12 *¡Qué viva la música!*, p. 144.

13 *El atravesado*, p. 39.

tótem.”<sup>14</sup> La consigna caníbal de Andrade invitaba a desplegar una cultura americana fundada precisamente sobre el consumo voraz, irreverente, insubordinado y en esa misma medida, creativo, de una producción cultural euronorteamericana cuya masividad y dominancia mercantil reconocía como simplemente incontestable desde el punto de vista de la producción material. Andrade planteaba un consumo radical que absorbería el dominio productivo euronorteamericano dentro de un metabolismo creativo que revertiría la desigualdad del intercambio en el plano simbólico. Proponía expropiar al “enemigo” mediante el consumo radical de una producción con la cual no podía rivalizar en el terreno convencional de la “productividad” material, transmutando esa expropiación del otro en un lenguaje simbólico propio. El consumo caníbal, como consumo radical, se convierte así, en otra forma de producir, saltando las desigualdades de la productividad material, mediante procedimientos simbólicos de destrucción y reconstrucción de lo consumido. Esa depredación caníbal, empeñada en asumir, afirmar y valorar la supuesta impertinencia, anacronismo o salvajismo del mundo americano con respecto al logos occidental, dispuesta a asumirse tal cual ella se encarna en el propio cuerpo americano, redundaría en una creatividad primigenia librada de las taras del colonialismo. La reversión del consumo mediante la extracción y mezcla de los códigos devorados, devuelve ese consumo como proceso creativo que, al menos en el plano simbólico, cancela el intercambio desigual. La alternativa deja de ser *to be or not to be*, según la plantea la dialéctica de la identidad, para convertirse, como dice Oswald de Andrade en su estilo patafísico, en “tupí or not tupí”, es decir, comerse a los “occidentales” como lo hacían los tupíes del Brasil, o no comérselos.

La comparación con Andrade se enriquece si tomamos en cuenta el recurrente motivo del canibalismo en la obra de

---

14 Oswald de Andrade, *Escritos Antropófagos*. Selección, cronología y postfacio de Alejandra Laera y Gonzalo Moisés Aguilar (Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 1993), p. 36.

Caicedo, muy vinculado a su insaciable consumo del cine norteamericano. Lo que Laera y Aguilar refieren con respecto a Andrade, que el signo del artista latinoamericano “se define no tanto por lo que produce, sino por lo que consume, por su capacidad de digerir e incorporar discursos heterogéneos”, resume también la práctica de Caicedo. Se podría objetar que mientras Andrade remitía a un trasfondo indígena primigenio, Caicedo sólo acude a la mitología fragmentaria de los medios de masas. Pero precisamente el estado fragmentario, residual, parcial y casi ahistórico del acervo mediático en la memoria popular da cuenta del desafío aún mayor correspondiente a Caicedo, quien osa convertir el legado *massmediático* en una especie de mitología primordial, arrancada de su tiempo lineal para habitar un plano más real que la realidad cotidiana, como demuestra su escritura sobre el cine. Además, si algún sector de la cultura urbana de masas coincide en su lugar estructural y existencial con los antiguos indígenas enfrentados al embate colonizador, lo son esas poblaciones caras a Caicedo: los jóvenes de las gangas, los parches y las galladas, y otras poblaciones marginales de la ciudad, quienes constituyen para el nuevo poder securitario los nativos (y por ende “salvajes”) de la calle posmoderna.<sup>15</sup> El *tribalismo* emergente de las sociedades contemporáneas es un lugar común en el mejor sentido de la palabra. Tanto así que el elocuente libro *Las tribus urbanas* de Michel Maffesoli<sup>16</sup> fue recibido por cientos de lectores como un *déjà vu*, como el recuerdo de una verdad ya largamente intuida por todos. Pero lo importante es el lugar subalterno que casi naturalmente ocupan estas nuevas tribus en el amplio marco social, cual lo captó Caicedo.

No es la historia sino los asaltos a la historia realizados por las multitudes lo que vibra en las hablas incorporadas a la descarga

---

15 Independientemente de que unos pocos de ellos literalmente sí sean “nativos”, al provenir de poblaciones indígenas desplazadas, como puede ocurrir ocasionalmente en regiones limitadas.

16 Cf. Michel Maffesoli, *Le temps des tribus* (París: Le Livre de Poche, 1991).

de Caicedo. El deseo de los personajes de sus relatos es siempre tribal, colectivo, y su derrotero sinuoso comienza en el sector Norte de Cali, enclave de la élite criolla blanca en la época, para desembocar ineluctablemente en el Sur o Sureste que congregaba a la mayoría de los barrios populares. El Sur o Sureste de Caicedo es una zona límite de heterogeneidad, de exposición y desposesión máxima para estos personajes. No es tanto el lugar de un “sujeto oprimido” en el sentido en que tal interpelación, por demás paternalista, puede prestarse a las instrumentaciones de la racionalidad bienpensante. Es el Sur que la gallada de la Tropa Brava trae a Sears en el episodio citado, cuando ésta escenifica con el ataque y saqueo de la primera tienda de departamentos de la época un evento que hoy podríamos concebir como performance anti-consumista. El narrador de *El atravesado* disfruta, más exactamente *se goza* ese gesto de rebeldía de la multitud enfurecida contra los espejismos de la nueva sociedad del consumo que seducen y excluyen a esa misma multitud. Y mezcla este gozo con el que le provocan las películas estadounidenses de James Dean y otras similares del género de las pandillas. A este narrador no le concierne en su preciso trance de gozo la oposición identitaria nacional/extranjero que marcaría a su cine preferido, pues su deseo en esa instancia no responde a una dialéctica de la identidad, no lo interpela lo que Múnera ha descrito como una nación tallada a la medida de la élite criolla, a fuerza de guerras incesantes contra los marginados.<sup>17</sup> Igual no les importa esta interpelación nacional a los demás roqueritos y adictos al cine estadounidense que deambulan por la obra de Caicedo. El montaje de deseo prevalece sobre el código nacional propio de la élite. La gallada del Sur invade y saquea el Norte, imitando las pandillas del cine norteamericano, buscando codificar nuevos territorios del deseo de factura altamente simbólica y des-jerarquizada. Sólo al pasar por tal desjerarquización de las estratificaciones modernas, es que algunas pulsiones de identidad coincidentes con lo étnico

---

17 *El fracaso de la nación...*, p. 222.

o lo nacional entran en composición libre con el deseo de estos personajes. Cosa que se comprueba en el giro de 180° hacia la salsa que experimenta el gusto de María del Carmen Huertas en *¡Qué viva la música!*, cuando a mitad de novela, la rubia roquerilla del Norte burgués, sin mediar un nanosegundo de transición, súbitamente siente que le apesta un rock que percibe como ajeno a su lengua española. Pero es necesario acotar que si bien María del Carmen le opone la recién descubierta salsa al rock que de pronto se le antoja extranjerizante, no por eso afilia el género salsero a lo nacional en sentido estricto y aún le contrapone la salsa al conservadurismo nacionalista si se toma en cuenta el lugar rival y hegemónico que Caicedo le atribuye a la tradicional música *paisa*. La protagonista de *¡Qué viva la música!*, María del Carmen, opone la impronta pan-latina, transnacional, de la salsa, a los ritmos propiamente regionales y nacionales todavía privilegiados en el Norte. Esto se expresa en la fiesta de Amanda Pinzón, su prima, celebrada “en puro Nortecito”,<sup>18</sup> donde la rubia ex-roquera y ahora salsera realiza un performance contracultural al atreverse a pronunciar letras afrocaribeñas de salsa y marcar sus ritmos conspicuamente para interrumpir lo que llama “el reaccionario sonido paisa” ante el cual bailan sus amigos clasemedieros, consiguiendo sólo que la expulsen del lugar los guardias y criadas de su prima.<sup>19</sup> Es una escena de la novela entre tantas que confirman la propensión del personaje caicediano hacia identidades étnicas mayormente lábiles y heterogéneas como lo es la marca “latina” de la salsa, tan propincua a la experiencia de la migración hispano-caribeña a Estados Unidos, y difícilmente ajustable al nacionalismo convencional de la élite criolla colombiana en esa época. El avatar roquero de la protagonista de la única novela completa de Caicedo, y sin duda su obra culminante, se acota entonces como un trance descodificador que desemboca en la afirmación dionisiaca y ampliamente pan-latina de la salsa. Una devoración

---

18 *¡Qué viva la música!*, pp. 92-93.

19 *Ibid.*, p. 94.



lleva a otra, abriendo horizontes de renacimiento simbólico en un espacio social e histórico estriado por jerarquías y exclusiones que no se circunscriben a las dicotomías *eje-periferia* o *global-nacional* y donde las oposiciones entre lo interno y lo externo, lo propio y lo otro se desplazan y difuminan.

A una década de publicado el grueso de la obra de Andrés Caicedo, diez años después que él se zampara la célebre sobredosis de Seconal, situamos hacia la década del 80 hablas caleñas que parecen continuar la deriva “sureña” y multitudinaria de sus personajes. Estas insinúan cierta sinuosa continuidad con el antinomismo tribal de las galladas, los parches y los hedonistas roqueros de Caicedo. Si bien en los 80 el escenario está más ligado a las insurgencias convencionales de la política que a las conmociones profundas propias de la contracultura, la furia, el tropel y el trance gozoso sí son sospechosamente similares y el hado sigue siendo trágico. Los primeros años 70, a los que corresponde el auge creativo de Caicedo, presenciaron el final de la aceleración modernizante de Cali iniciada en los 50 y culminada a mediados de los 60. A partir de los 70 cesó y más bien involucionó el auge industrial y comercial vinculado a la tecnificación de la industria azucarera y al predominio del tándem Cali-Buenaventura como eje distributivo y portuario de Colombia. Siguió un período de contracción socio-económica acompañado de marginaciones y desplazamientos de los grandes sectores poblacionales que habían emigrado a la ciudad durante la fase expansiva.<sup>20</sup> A finales de los 60, una corriente de hablas multitudinarias ya fluía en lugares muy distantes del viejo Norte caicediano, que si bien dispone sus trazos en la propia obra del ángel caleño, se ramifica más allá de ésta. Esta corriente culminó diez años después de publicada *¡Qué viva la música!* Las hablas que aquí nos llaman la atención no se recrean en la literatura canónicamente entendida, pero sí se inscriben en textos que pueden ser tan *escriturales* y tan sugerentes

---

20 Cf. César Arturo Castillo, *El arte y la sociedad en la historia de Cali*. (Cali: Gerencia para el Desarrollo Cultural, 1994), pp. 34-37.

como los que solemos consumir en clave literaria. Narra un personaje testimonial a quien cito con prolijidad:

*...y entonces llegó el tropel*

En el colegio hice mis primeros pinitos en el trabajo tropelero. Eso de la política y de la revuelta es un trabajo más duro que cualquiera y muy ingrato. Aunque hoy está muy desprestigiado, por lo menos en aquellos años la cosa tenía cierta importancia. Mis primeros tropeles fueron, más o menos, hacia el año 1969 con el alza en el transporte. Esa fue la época dura que siempre recuerdo. Ahí me metí a hacer bulto y a sentirme importante en las asonadas de la universidad del Valle, en las pedreas... la muerte de Edgar Mejía Vargas.

En ese tiempo estaba haciendo el cuarto de bachillerato. Me vinculé al Comité de Bienestar Estudiantil en el colegio y salíamos a las calles con los del Santa Librada, el Inem, y llegábamos hasta la universidad. Cuando se vinieron las luchas, eso me costó separarme de la familia porque ellos no entendían en lo que yo andaba y no lo aceptaron. En una de esas pedreas me siguió la policía y me agarraron. Además había salido en una foto en el periódico, en todo el frente de Santa Librada, y eso fue aterrador para mi familia: decidieron echarme de la casa.

[...]

En Riopaila, durante la huelga, tuve los primeros pinitos con armas. Pero fue en calidad de defensa, por si las moscas, por si nos venían a dar, para defender a los cambuches. Eran escopetas de ésas de tacar con pólvora y que se le echaban balines y toda esa vaina. Allí estaban todos los grupos políticos. El trabajo fue de mucha unidad y mística. Eso fue memorable para la vida de toda esa generación. Había gente de todas partes de Colombia e incluso gente de Nicaragua que se vinieron a vivir. Esa huelga fue como una fiesta donde había muchos invitados y una fiesta larga como de dos meses o más, no recuerdo. Lo que sí recuerdo es que nunca llegué a disparar un arma.<sup>21</sup>

---

21 El texto es uno de varios testimonios de vida relacionados con las violencias de Cali de la década del 80 recopilados y editados por Adolfo León Atehorta Cruz, José Joaquín Bayona Esquerre y Alba Nubia Rodríguez Pizarro, en *Sueños de inclusión. Las violencias en Cali. Años 80* (Cali: Pontificia Universidad Javeriana - CINEP, 1998), pp. 64 y 66.

El relato de este personaje testimonial se extiende y culmina hacia 1984 y 1986 período en que se establece la comuna libre de Siloé en el sur de Cali. La poco estudiada comuna de Siloé constituyó un espacio urbano antinómico que estas hablas, deslindadas de las instrumentaciones propias del estado o de las organizaciones beligerantes aspirantes a ser estado, articulan más que nada como trance gozoso, sin evadir la tragedia que todo gozo eventualmente comporta:

Fue una experiencia muy hermosa porque la policía no volvió a subir, nunca lo volvieron a hacer; al menos los uniformados no lo hacían, y cuando lo hacían era masivamente, a hostigar. La población comenzó a llevar todos sus problemas a La Estrella: que robaron a mi hija, que esta señora me hizo escándalo por mi esposo, que la humedad, que el agua me llega al patio, o sea, todos los conflictos caseros, domésticos, cotidianos de la gente, llegaban allá, a los campamentos, a las milicias. Entonces fue cuando nosotros asumimos una actitud de respaldo a la comunidad. Siloé fue un lugar independiente. Era algo muy hermoso, era como una pequeña república independiente. A Siloé llegaron muchos compañeros de la OLP enviados por Arafat a ver cómo era la vivencia de la gente, vinieron de Australia, periodistas europeos. La vida cambió porque la gente comenzó a sentirse tranquila.<sup>22</sup>

Es un habla donde se conecta el deseo a la articulación de colectividades *tropeleras* de corte difusamente tribal y comunal. Si la deslindamos del discurso político convencional en que usualmente se inscribe este tipo de expresión, guarda mucho en común con las hablas recogidas en los relatos de Caicedo, más de lo que surge a primera vista. Pues participa de un mismo rumor:

Eran tiempos muy distintos a éstos. Cuando estrenaron *Al compás del reloj*, con Billy Haley y sus Cometas, y que fue tanta gallada al teatro, que era que estaban todas las que existían: los Rojos, los Humos en los Ojos, los Aguilas Negras, los Fosas en el Péndulo,

---

22 Ibid., p. 71.

los Anclas, y sobre todo nosotros, y todos con uniformes confeccionados por la mamá del Jirafa [...] era cuando las cosas se empezaban a poner calientes con todo el cine que uno veía, bueno y malo, pero tanto cine, cuando se redactaban estatutos y todo eso. Y que lo primero tenaz que hubo fue cuando la Tropa Brava se dio con los Black Stars, una gallada nueva y tiesa, pa ver quien se quedaba con el parque de la 26, y que el Jirafa dejó medio muerto a un mancito alzado que como que era el subjefe de los Black Stars, y el que concretó la pelea...<sup>23</sup>

Es el rumor de flujos deseantes colectivos aglutinados, alianzas celebratorias de un simple estar en común, en la armonía y en el conflicto, regulados ambos por intercambios simbólicos espontáneos, antes que por axiomas contractuales o derechos, en el sentido moderno. En ello radica el carácter *contracultural* de estas hablas que inundan la escritura de Caicedo y ante las cuales el drama íntimo conducente a la devoración de 90 pastillas de Seconal que tanto llama la atención sobre su obra es un epifenómeno argumental, una coronación sacrificial que, valga la redundancia, sacraliza el escenario.<sup>24</sup> Propongamos sin más que existen corrientes en la obra de Caicedo que conducen a Siloé y viceversa, como en un delta fluvial sin desembocadura precisa, pues ni el fanatismo de Siloé ni el *fan-*cismo jipitrónico son necesariamente los mares a donde van a dar los ríos que son el vivir, ni dejan de serlo. Lo que sí comparten es una probable cartografía contracultural, más básica que la discursividad política de superficie a la que tanto nos acostumbró el siglo veinte. Y es preciso decirlo, poseer esa cartografía es como tener un mapa pero no saber hacia dónde se va. No es necesario cargar el texto de Caicedo

---

23 *El atravesado*, pp. 18-19.

24 Se suele convertir el suicidio en eje de configuración del mito Caicedo, pero aquí tomamos otro sendero. Discuten críticamente este problema: Felipe van der Huck, "Andrés Caicedo, suicidio y consagración", *Revista Sociedad y Economía*, núm. 6, 2004, pp. 109-132; y Felipe Gómez, *Misterio Regio: Contracultura y cadáver de Caicedo*, tesis doctoral, University of Michigan, 2004.

de una proyección utópica que no posee. Si bien sus enunciados literarios se insertan en la red de hablas y eventos violentos intraduciblemente opacos que podríamos proyectar hacia la comuna ochentista de Siloé, el propio texto no inscribe esas proyecciones. El estro de Caicedo no es proyectivo, sino intensivo. Muchos barrios populares de su amada y odiada Cali, como los de cualquier ciudad contemporánea, albergan hoy las usuales pandillas juveniles que, lejos aglutinar impulsos contestatarios o de evocar nuevas formas de vida, constituyen convulsiones transitivas de ajuste violento a la normatividad del sistema, que unos sobreviven y muchos no. Marta Domínguez, en un estudio reciente sobre las pandillas de Siloé, constata cómo la experiencia pandillera constituye para sus protagonistas una fase de “años salvajes”, una especie de ordalía existencial no desprovista de gozo, que de sobrevivirla, dejarían atrás para intentar incorporarse a los roles tradicionales que les depara el sistema. En el caso de las chicas, la vida pandillera sólo “termina por reflejar, reforzar y perpetuar su mayor opresión”.<sup>25</sup> La locura creativa de la ficción caicediana consiste entonces en intensificar el trance de los “años salvajes” de sus personajes juveniles hasta el punto de convertirlos en un “instante eterno”.<sup>26</sup> El único rastro, si se quiere, el grado cero de lo utópico en Caicedo, se encuentra en su glorificación del trance, de ese intenso recorrido a ninguna parte.

*On the road... a pie*

*Siempre salía a recorrer las calles después del desayuno, a recorrerlas sin propósito...*

—¡Qué viva la música!

- 
- 25 Marta Domínguez, “La Playboy: la participación de hombres y mujeres en una pandilla juvenil de Siloé, Cali”, *Revista Sociedad y Economía*, núm. 5, octubre de 2003, pp. 101 y 107. Agradezco a Sonia Muñoz el llamar mi atención sobre este texto y proveerme copia.
- 26 Cf. Michel Maffesoli, *El instante eterno. El retorno de lo trágico a las sociedades posmodernas* (Buenos Aires: Paidós, 2001), quien enfatiza las valoraciones juveniles de “la vida sin objetivo” y “el vitalismo salvaje”, sin tomar muy en cuenta el carácter transitorio que apunta Domínguez.

*Pero a él le gustaba salvar las calles con mucha calma, Angelita las llamaba ríos.*

—Angelitos empantanados

Caminatas, excursiones, incursiones, irrupciones, expulsiones. Muchos personajes de Caicedo se empecinan en desplazarse sin cesar, una y otra vez, por los parajes urbanos que alimentan su obsesión. Van y vienen y vienen y van: “De arriba abajo de izquierda derecha” —así reza el título de uno de los relatos más obsesivos al respecto. A veces descubren que la manera más rápida de repetir una travesía es ocupar un punto del trecho con terca morosidad —hacer parche. Mas siempre persiguen fronteras sin horizonte. Las atraviesan a pie o en autobús porque sólo contadas veces cuentan con carro propio, a diferencia de los antihéroes de *On the road*, de Jack Kerouac,<sup>27</sup> biblia de la contracultura *beatnik* muy afín a la estructura sentimental de los *manes* caicedianos. Yo inundaría estas páginas de citas y alusiones a la importancia del desplazamiento, de la deriva o la travesía en la contracultura nihilista euronorteamericana, según la registra el genial ensayo de Greil Marcus, *Trazos de Carmín*, desde los blues estadounidenses hasta el situacionismo francés y el punk británico.<sup>28</sup> De hecho, algo bastante *situacionista* parecen traerse los *manes* y las peladas caicedianos cuando surcan las calles muy predispuestos a provocar y a provocarse escándalos y verdaderas situaciones de epifanía trágica o gozosa. Pero son situaciones a veces más jodidas e imperdonables que las que jamás se le ocurrirían a los proto-jipis sarcásticos de Guy Debord.<sup>29</sup> Éstos arrastran una sombra densa de resentimiento, miedo e impotencia. Nos recuerdan a veces el excesivo *entusiasmo* de los excursionistas de Dionisos. El protagonista de

27 Jack Kerouac, *On the Road* (Hamondsworth, UK: Penguin Books, 1991). Originalmente publicado en 1957.

28 Cf. Greil Marcus, *Trazos de Carmín. Una historia secreta del siglo XX*. (Barcelona: Anagrama, 1989).

29 La figura principal de los situacionistas. Cf. Anselm Jappe, *Guy Debord* (Barcelona: Anagrama, 1998).

*El atravesado* cuenta como se cruza con los pasos de la Tropa Brava y se contagia con su sombra:

A Edgar Piedrahíta lo conocí una tarde por San Fernando. Yo pasaba por el parque de la 26, y allí estaba la Tropa Brava. Yo ya sabía que existían, pero nunca los había visto en la vida real. En ese tiempo eran como 50, después serían más, cuando dieron Rebelde sin causa. Se reunían como de dos de la tarde a batanar gente, no le perdonaban a nadie, no importa que uno no les hiciera mala cara, que uno siquiera los mirara, devolvete, ay como camina la niña, y el hombre mirando nomás y viendo semejante gallada qué iba a decir nada, ¿no te vas a devolver o qué? De vez en cuando lo alcanzaban, lo cogían, lo traían, por qué era que no te devolvías, ¿te daba miedo? Lo peor que le podía pasar a uno era pasar por allí con su pelada, mamita para donde vas con ese tonto, qué, te vas a cabriar o qué. Después cualquier vulgaridad, y ella pensaba: a mí por qué me humillan. Hubo algunos que se devolvieron, pero después la pelada lo tenía que recoger del suelo, pa que se meta con nosotros, dígame pelada que con la Tropa Brava sí nadie se mete, pa que aprenda.<sup>30</sup>

Ahora bien, este atravesado habla sobre sus travesías y sobre otras hablas que se le atraviesan en la memoria y en la garganta. Le deja saber al interlocutor silencioso de su largo monólogo, “ahora que le cuento parte de la historia de mi vida”,<sup>31</sup> que su cuento viene como secuela de tropelías ignominiosas. Hay, como siempre que existe resentimiento, un pasado que no acaba de pasar de una vez, que siempre está sucediendo y dando suceso a lo mismo, según la inquieta deriva de sus sujetos por el mapa de su obsesión. Cuenta que su madre le cuenta...

Esas vacaciones las pasé con mi mamá. Cuando ella me estaba hablando desde su mecedora yo le contestaba bonito, quería que me contara cosas de cuando estaba más pelado y tal, que me contara

---

30 *El atravesado*, pp. 15-16.

31 *Ibid.*, p. 51.

recuerdos de fincas, de la finca que le robó mi tío Gonzalo Zambrano Ríos a mi papá, de como lo dejaron en la olla y lo demás. Pero no sólo cosas tristes, también cuentos de fincas no peliadas, paseos en los que los niños jugaban.<sup>32</sup>

Las alusiones a “recuerdos de fincas”, en especial a las fincas sí “peliadas” se reiteran en otros relatos de Caicedo. Son lacónicas, pero tácticamente predisuestas en el relato para activar el inmenso archivo de recuerdos de fincas peleadas que se registra en las hablas colombianas al calor de una economía rural, y también urbana, de expropiación permanente. Me permito incurrir en la obviedad de vincular este proceso continuo de expropiación (que en términos marxistas se concebiría como un caso extrañamente prolongado de acumulación primitiva del Capital) a esa “revolución permanente” y a esa violencia que alimenta, no sólo en Colombia, sino en el planeta, una especie de economía social maldita, donde la destrucción es un modo de acumulación. Al avatar colombiano, particularmente reconcentrado, de este proceso, se refiere el habla testimonial ya citada que se pronuncia diez años después, que pudieran ser cien antes:

Recuerdo el día que viajamos, nos sacaron en un camión como a las doce de la noche y llegamos a un sitio con papá, mamá y mis hermanos. [...] Caminamos como seis horas y llegamos a la finca como a las ocho de la mañana. Pero al llegar a ese sitio, en Puente Rojo, nos tocó meternos debajo de un puente porque venían los “chulavitas” trayendo una cantidad de gente. ¡Los mataron encima de nosotros! A la gente la traían arrastrada, amarrada, la mataban así encima del puente y después los arrojaban al río. [...] Es una imagen que se me quedó grabada por vida y que nunca se me olvida. Hasta en sueños se me aparece. A una señora que mataron, el vestido se le enredó en unos tubos que salían del puente y quedó colgando. El cuerpo se mecía en la penumbra y mi hermana, que tenía como doce años, decía *pasitico* que estaba lloviendo y olía a sangre.<sup>33</sup>

---

32 Ibid, p. 40.

33 *Sueños de inclusión...*, p. 62.



Parece no mediar transición alguna cuando desplazamos la lectura de este testimonio a un relato de Caicedo donde el narrador rememora a su “papá Patricio” mientras deja correr el deseo hacia Patricialinda. La redundancia semántica es desbordante: un “papá” que es “patricio” y dueño de finca, recordado mientras se persigue el deseo de una noviecita llamada Patricialinda. Esta saturación onomástica remacha los bordes infranqueables de un deseo clausurado hasta el delirio dentro de una ideología, obviamente... patriarcal. La obviedad es irónica y sarcástica. El texto se entrega a los meandros de una divagación algo faulkneriana<sup>34</sup> donde a veces parece que Patricialinda es hija de papá Patricio o que ella es objeto del deseo de este padre ancestral del narrador (¿un abuelo?) más que del deseo del narrador mismo o que el narrador la desea sólo a través del deseo de ese padre totémico, a quien asigna un rol determinante en la historia de la Violencia<sup>35</sup> en Colombia, atribuyéndole complicidad en el asesinato de Gaitán. El narrador le refiere estas hablas a alguien a quien interpela diciéndole “mano”...

Papá Patricio, riquísimo azucarero vallecaucano fue uno de los seis que gestionó y organizó la muerte de Gaitán. Esto ya lo sabe todo

---

34 Véase William Faulkner, *The Unvanquished* (New York: Random House, 1991), publicado originalmente en 1938.

35 Jorge Eliezer Gaitán fue el líder legendariamente carismático del Partido Liberal, caracterizado por un discurso populista que le ganó el apoyo de amplias masas, si bien contestado por sectores significativos. Su asesinato en 1948, desató reacciones a las que se sumaron “turbas” populares a cuyos amotinamientos en varias ciudades siguió una cadena de retribuciones represivas, insurrecciones, venganzas y recontravenganzas que abonaron al intenso fermento conflictivo (“La Violencia”) ya endémico en varias regiones del país, al punto de casi institucionalizarse como herramienta socio-política perenne de las clases dominantes colombianas. Para un registro gráficamente documentado, aunque muy poco inquisitivo, véase Arturo Alape, *El Bogotazo: Memorias del olvido* (La Habana: Casa de las Américas, 1981); para una visión agudamente desconstruccionista, véase Sergio Ramírez, “Espectros de 1948” (manuscrito facilitado por el autor).

el mundo en mi familia y nadie lo oculta nunca, mano, es tema de reuniones y paseos en la finca, tienen hasta un trabalenguas con la ge de Gaitán, si era que en la finca estaba papá Patricio el día que mataron a Gaitán. Dicen que apenas le dieron la noticia, mano, papá Patricio enmudeció, mordió unos de esos tabacos que traían de la Habana y se levantó de la silla de mimbre a contemplar el atardecer. [...] Dicen que por acá nadie alcanzó a armar escándalo por el aguacero que cayó [...]. En Bogotá sí, allá sí que hubo cosas, como no, con esa mierdita de lluvia que cae en Bogotá. Despedazaron entonces a Juan Roa Sierra, el que mató a Gaitán. Papá Patricio se había entrevistado varias veces con Juan. Hizo viajes a Bogotá y siempre volvía al Valle con las piernas adoloridas, renunciando de esa ciudad de mierda.<sup>36</sup>

Es una divagación algo megalómana que se aproxima más a la estructura del delirio que a la rememoración histórica y familiar, si entendemos el delirio en el modo deleuziano, como discurso fantasioso que conecta el deseo a procesos colectivos e íconos de poder, descodificando estos últimos mediante condensaciones y desplazamientos.<sup>37</sup> Otro ícono de este delirio es el Sears tan presente en las anécdotas caicedianas:

Todas las hembras chéveres que he conocido viven por Sears, hasta hace poquitico no era sino pasar por allí y tráquete, se me paraba. Ahora no. Ahora ya no se puede andar por allí fresco, ahora que han puesto tanto policía. Qué vaina, mano, no es que uno haga nada malo, sólo que no puedo con tanto policía, me jodieron rodeando a Sears de policías, yo hasta hace poquito salía del colegio por las tardes y me iba por Sears a recorrer las calles, a recordar, a que se me parara. Ahora no se puede. Y qué tal que se metieran con uno, qué tal, como con la gente del Sur que son pobres y no es sino verlos y saber que son del Sur y entonces pararlos y pedirles papeles y encanarlos por ahí derecho. [...] Yo ya no puedo pasar por

36 Andrés Caicedo, *Calicalabozo* (Bogotá: Norma, 1998) pp. 111-112.

37 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia I* (Buenos Aires: Paidós, 1985), p. 95.

Sears, ni siquiera por donde vive Patricialinda, que queda como a las seis cuadras. Hasta allá llega la policía. ¿Será que quieren poner alguna bomba en Sears? ¿Será por tanto gringo que hay en Sears? Yo no entiendo de esas cosas, mi papá sí, mi papá dice que la culpa de todo la tuvo Gaitán [...] Seguro por eso fue que papá Patricio tuvo que matarlo. [...] Pobre papá Patricio. Si yo hubiera sido mi papá, ¿hubiera hecho lo mismo con los liberales que mataron a papá Patricio? ¿Los hubiera buscado junto a mi tío Argentino y tío Pedro Pablo durante cinco años y medio por toda Colombia con en película del oeste? Como en *Los depravados...*<sup>38</sup>

Esta yuxtaposición Sears-Gaitán, independientemente de la lógica narrativa que la empalma, apunta al flujo de hablas entre el bogotazo y el motín caicediano de Sears que antes referimos.<sup>39</sup> En las líneas que le siguen a este segmento el monólogo mezcla el cine pandillero de Hollywood, el asesinato de los héroes de las galladas, como Floresnegras, a manos de la policía, las amenazas de su padre (finalmente cumplidas) con desterrarlo a una finca remota, Drácula, el dolor (“un cucarrón en el pecho”) por el abandono de Patricialinda, el deseo de poseer armas, las fiestecitas juveniles donde las demás chicas lo rechazan, el portero que finalmente se cansa y le impide entrar a ver la película *Rebeldes sin causa* por enésima vez –todo se mezcla en un discurso delirante sobre el cual se suspende el fantasma de papá Patricio y su auspicio oligárquico de la Violencia: “Así qué va a poder vivir uno, –concluye el narrador– apuesto a que esto nunca le pasó a mi papá, que él más bien tenía que estar persiguiendo a los liberales que volvieron mierda a papá Patricio en vez de uno que tiene que levantarse todos los días con un cucarrón de angustia aquí en el pecho...”<sup>40</sup> De hecho, el narrador nunca sabe a ciencia cierta si ese dolor se lo causa el desprecio de Patricialinda o la pesadilla recurrente con el papá Patricio:

---

38 Ibid., pp. 117-118.

39 Ver nota 4.

40 Ibid., p. 126.

Como ahora que me despierto y lo siento. Todas las mañanas, mano, no importa que no sea día de colegio, todas las mañanas. ¿Tal vez por haber soñado toda la noche con papá Patricio? Papá Patricio que se parece al jinete sin cabeza, la película esa de Disneylandia que dieron un domingo, negro sobre un caballo blanco y sin cabeza [...] Que sea cualquier cosa con tal de que nadie se dé cuenta que estoy con miedo, mano”.<sup>41</sup>

El propio gozo del cine, el ensueño con Patricialinda, la admiración por los héroes de la gallada, todo se encierra en un cerco inescapable de resentimiento, miedo y horror cuyo recuento inicia con la mención del asesinato de Gaitán y las violencias consecuentes. La presencia de Sears en el monólogo es un recordatorio de la precariedad dependiente y neocolonial de la oligarquía personificada por papá Patricio, ya descabezada como el jinete fantasma de este patriarca familiar, y sustituida por agenciamientos impersonales del orden global, si lo leemos desde nuestro tiempo. Es interesante apreciar cómo el protagonista teme acercarse a Sears, en cierta manera compartiendo el miedo de los pobres del Sur a ser identificados y reprimidos por la policía. No deja de ser notorio que si bien muchos de estos protagonistas caicedianos provienen del Norte, su identidad clasemediera resulta ambigua, pues padecen cierta marginación dentro de su grupo social, producto de un inconformismo emocional y cultural que los induce a desclasarse. Una escena reiterada en tantos relatos de Caicedo es la del jovencito o jovencita marginado o echado de una fiesta, escarnecido y despreciado por su grupo. La humillación de clase, casi siempre relacionada con la infatuación por

---

41 Ibid., pp. 120-121. Los fantasmas del patriarcado oligárquico también atribulan al hermano de Angelita, quien despierta “...gritando que le quitaran al barón Jiménez de encima, tanta Historia Patria que ha leído, el barón Jiménez que anda rondando detrás de cada puerta, que desde que los conservadores le quitaron la finca y le mataron su mujer linda, no descansa hasta que se haya robado el último hijo de conservadores y los haya asado vivos en el monte”; cf. *Angelitos empantanados...*, p. 61.

una chica inalcanzable, se reitera relato tras relato. De hecho, las “hembras chéveres” que viven por Sears son inalcanzables porque el protagonista teme aproximarse a los predios de Sears, enclave del consumo clasemediero, debido a que la zona es vigilada por los policías y teme que lo repriman como hacen con los pobres del Sur, presumiblemente al confundirlo con éstos. Los personajes principales deambulan por los márgenes de la clase, más veces por rebeldía que por carencia de marcadores sociales específicos, si bien en algunos casos, como el del Atravesado, se enfatiza la usurpación de tierras que ha victimizado a su familia, empobreciéndola. Cuando asiste a la fiesta de cumpleaños de su prima María del Mar, precisamente la hija del mismo tío que le robó las tierras a su padre durante la Violencia, el Atravesado no puede evitar observar con sarcasmo la facha clasemediera del grupo social al cual a duras penas pertenece en calidad de “primo pobre”:

Entonces ring, el timbre de la puerta. María del Mar que lo oye y que da uno, dos brinquitos de felicidad y corre hasta la puerta y tas, la abre, y entra qué gallada de mancitos, que qué hubo, que si ya llegó la orquesta, que cómo estás de linda María del Mar, felicitaciones [...] todos de pelitos lisos y sonrisas de dientes parejitos, todos bronceados por el sol, todos gente linda, que qué hubo que no llega la orquesta [y líneas más adelante:] Esa manera de decir las cosas que todo les sale bien, digan lo que digan la gente se les ríe, y se ven lindos...<sup>42</sup>

El protagonista asume una pose hosca durante la fiesta, entregado a ensoñaciones algo violentas, pero románticas sobre el rol tipo James Dean que imagina desempeñar allí, sintiéndose “más solo pero más puro que ninguno”. Eventualmente el novio de María del Mar le pega cuando arma una bronca a propósito de bailar con la prima. Sale humillado sin que nadie lo despida:

---

42 *El Atravesado*, pp. 50-51.

“Cuando iba saliendo una voz de gringa que decía quién era ése, y medio paso más adelante la voz de ella [la prima] que decía un primo pobre que yo tengo”<sup>43</sup>

El Atravesado sale otra vez humillado y ofendido a deambular por las calles, *On the road*, pero a pie. Lo persiguen las mismas hablas de las que rinde cuenta en su monólogo, hablas múltiples, indiferentes, cómplices o enemigas. A las calles siempre retornan estos personajes, solitarios aún cuando van acompañados, calles que ellos saben inundar con torrentes de músicas, palabras e imágenes tomadas del cine, la literatura y la rumba, torrentes en los cuales flota, zozobra y se arrastra su deseo, siempre colectivo en la soledad. Así arman un mapa imaginario de la ciudad realmente insustituible. Cali es una gran ciudad regional como tantas otras, excepto, quizás, por la luminosidad espectral, un tanto insólita, que le presta el sol inclemente a su valle de azúcar. Pero Caicedo le ha regalado un mito a Cali, un mito con especial potencia, que concentra una fuerza y un magnetismo inigualables, por corresponder al enigma de un único autor cuya centralidad radica sólo en los lectores selectos que lo profesan, a diferencia de capitales como Buenos Aires o México, donde los mitos se reparten por el panteón de una literatura centrada en la capital y la nación.

## Quiasmo proxémico

En el relato “De arriba abajo de izquierda derecha” Miriam y Mauricio realizan una caminata onírica de corte buñuelesco, en persecución del objeto inalcanzable del deseo. No se deciden entre irrumpir en una fiesta de las muchas que se celebran esa noche en Cali o hacer el amor en el primer lugar íntimo que aparezca o hacer el amor en una fiesta. El caso es que Miriam anda enyerbatada con una nota eufórica y un vestido escandaloso con

---

43 Ibid., pp. 54-55.

un gran círculo abierto sobre el pecho. Ese mismo círculo traza los recorridos repetitivos de la pareja por todo el Norte de Cali recibiendo portazos y expulsiones en cada casa a la que arriban, o sufriendo que los transeúntes escandalizados interrumpen sus desesperados intentos de hacer el amor en cualquier rincón oscuro de la calle o de los parques. El lector sólo puede presumir que la actitud escandalosa de los amantes es lo que provoca tan unánime rechazo de los habitantes de la ciudad. Narra Mauricio, repitiéndole a ese interlocutor silencioso a quien se dirigen todos los personajes de Caicedo: “¿No te dije ya que era como en las películas?”. Es como si el *man* y la pelada estuvieran atrapados dentro de una película erótica que nadie quiere ver y cuyo rollo de film nunca se va a desenrollar, repitiéndose como si fuera una cinta moebius. Esta doble sensación de quedar encerrado pero expuesto, atrapado en un círculo pero lanzado a la intemperie sin refugio... tal sensación sólo puede corresponder al pánico del laberinto. El movimiento obsesivo de este relato traza el método caicediano, que coincide con la raíz griega de la palabra “método”: “camino a seguir”, que para Caicedo consiste en recorrer las encrucijadas del deseo sin detenerse. Así, el método o poética caicediana consiste en entrar saliendo y salir entrando en todas direcciones: de arriba abajo de izquierda derecha, como dice el título del relato. Este método caracteriza al propio estilo, lo observamos, por ejemplo cuando la tercera persona gramatical se invagina como primera y viceversa en una cantidad de episodios narrativos, tornándose incluso a veces en una segunda persona gramatical. La primera persona suele corresponder a un tono subjetivo y la tercera a un foco objetivo, pero dichas correspondencia se cruzan dadas las continuas reversiones, como muestra este pasaje de “Abajo arriba derecha izquierda”:

Siguieron caminando, cogidos de la mano, y en cada esquina paraban para besarse nuevamente, y en una de éstas mientras recordábamos a los galanes encorbatados yo armé el cachirifó y metimos la yerba de un tirón, y en todas esas llegaron al parque y se pusieron a

calcular con pasos bien largos la mitad del parque para besarse allí con calma, sin apresuramientos, calculando hasta el último detalle, acomodando los cuerpos con lentitud, haciendo girar uno en torno al otro sin despegarse y ahora te voy a decir esto...<sup>44</sup>

Los tres embragues de persona gramatical aplicados en este breve pasaje se refieren a los únicos dos personajes presentes en el mismo, si bien se produce un curioso efecto de multiplicación que desestabiliza la identidad de los sujetos en un discurso que entra y sale del sujeto gramatical sin la menor consideración.

Este movimiento quiasmático parece operar a todos los niveles. En otros tantos relatos los personajes acuden a cada fiesta tramando la forma de salir de ella, armando situaciones insostenibles, subvirtiendo las convenciones clasistas de la gregariedad. El Atravesado, María del Carmen, Miriam, Angelita, irrumpen en fiestas de donde los expulsan, convirtiendo el escándalo en una forma paradójica del encuentro social: buscar al grupo para rechazar al grupo se convierte en un rasgo permanente de conducta, en hábito vital. María del Carmen Huertas, en *¡Qué viva la Música!*, se precia de contar “con arma tan revolucionaria como el escándalo”.<sup>45</sup> Dícese de Angelita, por ejemplo, que “...comenzó a hacer escándalo en las fiestas, hasta que ya no la invitaban nunca, y si entraba la sacaban a la fuerza. Al final la insultaban donde la veían”.<sup>46</sup> Así entran en los grupos de amigos, en las “galladas” y en la sociedad en general, buscando la ruptura. Acuden a la escuela para estudiar la fuga de sus códigos pedagógicos. Solano entra al parqueadero de Sears y sale por el hoyo negro de su centro. Él mismo asiste al quinceañero de Angelita para encerrarse en un inodoro desde donde percibe la esencia del espectáculo. Ricardo el cinéfilo se sumerge en el cine de tal forma que abandona la comunidad de los humanos.<sup>47</sup> Al cine se va

---

44 *Calicalabozo*, p. 40.

45 *¡Qué viva la música!* Op cit., p. 17.

46 *Angelitos empantanados...*, p. 55.

47 Cf. “El espectador”, en *Calicalabozo*, op. cit.



para escapar de Cali, pero también para inventar una mitología fieramente caleña y personal que devora y trastorna los propios tópicos de Hollywood, como demuestra la crítica de cine de Caicedo. El narrador de “Por eso yo regreso a mi ciudad”<sup>48</sup> procura construirse una prisión en la casona gótica donde vive para poder observar mejor la ciudad desde los barrotes de su ventana. Miguel Ángel pacta el más puro amor de su vida con Angelita, para entregarse en secreto a Berenice la prostituta. María del Carmen, en *¡Qué viva la música!*, abandona el rock con el mismo impulso fanático que la condujo a él, para abrazar la salsa con intensidad terrorista, y luego regresar al centro de la ciudad (equidistante de los barrios Norte y Sur), adoptando una vocación salsera solitaria que la separa de la comunidad que cultiva el género. El erotismo caicediano también cultiva ese quiasmo o movimiento cruzado de los impulsos. Los hombres penetran a las mujeres para ser penetrados por ellas, como parece suceder entre María del Carmen y sus amantes:

Me desembruyiné, me abrí toda y calzones afuera y él parado ante mí, pun, cataplum, viva Changó, intentó reclinarsse, huir de mí, acomodarse mejor, tal vez, pero yo no lo dejé, ya conocía su pasado y ahora iba a grabar en su corazón un dato más para su martirio, iji, me le trepé como a vara de premio, y como pude le fui abriendo la bragueta [...]. El quiso rodar por esa pared pero ya no podía, me abrí más y me lo tragué integro, ya no podía demorarse más, ya no podía, bocinas, ida y venida de una pelota de ping pong, niños que jugarían afuera: cuando me regó yo hice un movimiento bestial de abajo-arriba, y casi se lo quiebro. Pensé de buen humor: “le despezcuezo el pato, me le como los huevos y le incendio el nido”.<sup>49</sup>

Caicedo fusiona entrada y salida, aproximación y distanciamiento en un mismo movimiento que podemos calificar de *quiasmo proxémico*. Este movimiento se produce aún al abordar

---

48 Ibid., p. 19.

49 *¡Qué viva la música!*, p. 121.

los motivos más fuertes de su mundo imaginario, con lo que el autor actúa en modo parecido a María del Carmen, cuando ella se aproximaba a los muchachos, preservando “el encanto que en ese momento me daba la vida: la fugacidad y la distancia del encuentro”.<sup>50</sup> De ese mismo modo aborda un tema tan comentado de su obra, el canibalismo. El relato “Calibanismo” comienza anunciando que “Hay varias maneras de comerse un hombre”, e insiste en su *modesta propuesta* swifteriana,<sup>51</sup> como si prometiera un extenso excursus sobre el absurdo:

Empezando porque debe ser diferente comerse a una mujer que comerse a un hombre. Yo he visto comer hombres, pero no mujeres. No sé si me gustaría ver comer a una mujer alguna vez. Debe ser muy diferente. Lo que yo por mi parte conozco, son tres maneras de comerse a un hombre. Se puede partir en seis pedazos la persona: cabeza, tronco, brazos, pelvis, muslos, piernas, incluyendo, claro está, manos y pies. [...] La otra forma que yo conozco es comerse a la persona entera, así no más, a mordiscos lentos [...]. A la gente que le gusta comer gente parece que le gusta más comerse a la gente viva, según lo que me han explicado, la carne sabe mucho mejor, y eso de que la sangre corra que dizque le da mucho atractivo a la cosa...<sup>52</sup>

Sin embargo, el prometido encuentro con el morbo caníbal se extiende menos de lo anticipado, interrumpiéndose sin mayor explicación en la tercera página, cuando el narrador comienza a hablar de su afición al cine, para, llegado ya el final del cuento, afirmar frescamente que jamás ha visto tal cosa como comerse a un hombre. El grueso de la anécdota concentra en las visitas obsesivas del protagonista al cine, las que al reiterar la intensidad

---

50 Ibid., p. 69.

51 Cf. Jonathan Swift, “A Modest Proposal”, en *A Modest Proposal and Other Satirical Works* (New York: Dover, 1996), donde el satirista irlandés del siglo dieciocho sugiere crear un mercado de carne de bebés de pobres para acabar con la pobreza.

52 *Calicalabozo*, pp. 129-131.

con que la mirada del espectador devora las imágenes humanas de la pantalla, sugieren, muy metafóricamente, que casi se *las comiera con la vista*. Pero hay alguien en el cine que sí *se come* a los hombres de un modo literal, no con la vista sino con su *boca de comer*, y que resulta ser aún más adicta a las películas que el mismo narrador, pues acude todos los días a la fila de la taquilla ofreciéndose a realizarle felatio a los clientes a cambio de que le paguen la entrada. Resulta ser María, la adolescente pobre del Sur a quien el protagonista finalmente accede a pagarle el boleto para acompañarle a ver nada menos que *¡Viva María!*,<sup>53</sup> y repetir luego las visitas acompañado de ella, quien siempre *se lo come* cumplidamente sin que él se digne a bajar la vista de la pantalla un instante. Por eso él confiesa luego que en verdad nunca ha visto a nadie comerse a un hombre. Este relato explora el canibalismo como metáfora del cine, pero en ese mismo movimiento de exploración abandona la metáfora, al des-metaforizar la propia conexión ver-comer una vez introduce la literalidad de la felatio, la devoración sexualmente literal del falo, de un significante del deseo fuertemente catexizado que constituye una condición de posibilidad del deseo que permanece soslayada por la mirada. Al confesar que nunca ha visto en verdad comerse a un hombre, porque cuando le comían el falo estaba pendiente a la película, el narrador recupera una verdad literal y renuncia, no sólo a la metáfora *canibalística* del cine, sino al cine mismo como metáfora, asumiéndolo en su materialidad y literalidad deseante, materialidad deseante que ha pagado doble, queriendo suplementarla con una mamada y quizás más importante que eso, con una compañera cinéfila que comparte la soledad de su afición. Este tratamiento quiasmático del canibalismo es consistente con la presencia general de dicho motivo en la obra de Caicedo. En fin, el canibalismo, la devoración, se trate de la estrategia poética, según vimos antes al señalar la coincidencia con Andrade, o del montaje de

---

53 *¡Viva María!*, dirigida por Louis Malle en 1965, con actuación de Brigitte Bardot y Jeanne Moreau.

deseo de sus personajes, como aquí se ilustra, es un procedimiento de composición en Caicedo, más que una metáfora o figura representacional de la identidad americana o lo que fuera. El otro relato importante que aborda el motivo del canibalismo, “Los dientes de Caperucita”, muestra a Jimena arrancándole el sexo al narrador con los dientes, castrándolo, liquidando así por completo la metafóricidad erótica de tal motivo. Copular, o felar, no es algo *así como* comer para Jimena, sino simplemente el preámbulo para literalmente morder, masticar y tragar un pedazo de carne: “...ella tiene ahora un pedazo de carne en la boca Eduardo la ve mascar y relamerse y de pronto una sonrisa carne y sangre y pelos pidiendo más comida Eduardo se lleva las manos al sexo y se pone a llorar diciendo mamá”.<sup>54</sup> Lo que ha hecho Jimena es liquidar la metáfora de *comer*, disponiéndose precisamente a comer con sus dientes de masticar. No es que *no haya* metáfora, es que la metáfora es aquí un quiasmático entrar/salir en la figuración/literalidad, un construirse destruyéndose o viceversa, en fin, una desconstrucción.

## Trances

El método caicediano del quiasmo proxémico parece desplegar zonas de trance, de las cuales me interesa destacar tanto, 1) las que afirman, colectivizan y tribalizan el deseo, tendiendo hacia un comunismo literario, 2) como las que lo circunscriben y aglutinan en estados de reacción latente. Defino el trance como un estado de *plasma* del discurso en el cual algunas oposiciones semánticas importantes oscilan y pululan a gran velocidad sin alinearse en un sentido definitivo, prolongando su movimiento suspensivo. Un trecho de quiasmo proxémico extendido genera una zona de trance en un segmento discursivo determinado. Hay trances más fluidos y hay trances más coagulantes, con gradaciones. Al

---

54 *Calicalabo*, p. 164.

menos, esto es lo que el método de Caicedo me permite abstraer de su obra en particular. Primero abordemos el trance coagulante. Al mismo corresponde la *nouvelle* “Maternidad”, incluida por la editorial Norma en el mismo volumen de *El atravesado*. El trance de esta narración se despliega gracias a varios quiasmos. El narrador se refiere a una celebración escolar a la que asisten padres, estudiantes y maestros para celebrar los triunfos del año académico y de la institución, pero al mismo tiempo da cuenta de un profundo fracaso: la impresionante serie de muertes violentas de compañeros de clase, algunas autoinfligidas, trágicamente vinculadas al desamor, el desvarío, la droga y la locura que afligen a su generación. A la celebración del triunfo el narrador opone su desprecio y ante el fracaso existencial que asola a su generación opone una afirmación eufórica de vida:

‘Es una lástima, una serie así de muertes sin ningún, sin ningún sentido’, decía el padre rector. Y yo, agarrado a mi asiento, con una rabia inmensa, sabía qué sentido había. Nos habían escogido como primeras víctimas de la decadencia de todo, pero yo no iba a llevar el bulto. ‘Haré mi afirmación de vida’, pensaba, y no sonreí ni una sola de las seis veces que me llamaron para recibir diplomas de matemáticas, historia, religión, inglés, geografía y excelencia. Miraba a ese público compuesto por curas, alumnos y padres de familia, y recibía los aplausos con apretón de dientes. ‘Haré mi afirmación de vida’.<sup>55</sup>

El movimiento quiásmico no queda aquí, sino que se extiende. Para “afirmar la vida” como dice en tono sublime y juvenilmente nietzscheano,<sup>56</sup> el protagonista recurre al recurso más representativo de esa misma cultura patriarcal oligárquica, encarnada en la institución escolar católica, que aliena a su generación: la eugenesia, asumida en la forma más burda y “veterinaria” posible.

---

55 “Maternidad”, en Andrés Caicedo, *El atravesado*, pp. 75-76.

56 Tanto Nietzsche como Rousseau son mencionados de pasada en el relato, loc. cit., p. 78.

Según lo resume admirablemente Alfonso Múnera, el germen discursivo de la formación de la nación Colombiana radica en una lógica civilizatoria fuertemente racializada según la cual... “La fusión de las razas se entiende sobre todo como la difusión de las aptitudes civilizadoras de las gentes blancas que moran en el interior andino y la supresión de la propensión a la barbarie que anida en el alma de las razas inferiores”.<sup>57</sup> Al joven escolar no se le puede entonces ocurrir otra cosa para expresar su “afirmación de vida”, que recurrir a una lógica civilizatoria racializada, biologista, y prácticamente eugenésica, con lo que no hace sino negar la vida, sujetándola a las ideologías que le han brindado un mundo vacío a su generación:

Con mucha cautela le comenté a Patricia mis temores sobre la feroz época, y ella, como si fuera su forma peculiar de explicarme que los compartía, me relató un sueño. Soñó que alguien muy amado le regalaba un pastel de fresas –su bocado predilecto– y al irlo a morder no había fresas sino gilletes, alfileres, etcétera, que se le incrustaron en las encías y le reemplazaron los dientes, de tal manera que quedó con alfileres en lugar de dientes. ‘Extraño’, pensé, mirándola, pues sus dientes eran grandes, muy sanos, de encías duras. Ella alzaba la cabeza para mirarme a mí o al cielo. Era pequeña, pero fuerte, de buenas espaldas y caderas, ojos azules y largas cejas. ‘Buena raza’, pensé, y luego: ‘Edelrasse’, observando que tendría mínimo cuatro dedos de frente, rosada la piel. Resolví: ‘Le haré un hijo a esta mujer’.<sup>58</sup>

El pasaje es cargadísimo. El joven angustiado por las muertes de sus amigos se refiere a “la feroz época”, expresión semántica e históricamente marcada que implica “barbarie”. Máxime cuando en un pasaje inmediatamente anterior refiere que ha conversado con Patricia sobre el “Imperio Romano”. Acto seguido ella participa de su angustia relatándole un sueño donde una fresas que

---

57 Alfonso Múnera, *Fronteras imaginadas*, op. cit., p. 35.

58 “Maternidad”, en op. cit., pp. 77-78.

le brindan se convierten en navajas que reemplazan sus dientes –un sueño que revela su tendencia a asumir la ferocidad, i.e., la barbarie, pero no sabemos si se trata de la “barbarie” popular o la de la misma oligarquía “civilizadora”. Su interlocutor sólo momentáneamente se extraña por el contenido del sueño, pues lo deslumbra el apabullante fenotipo “blanco” o blancoide de Patricia, que lo resuelve a *hacerle* un hijo, enunciado así en el más descarnado idioma patriarcal. Todo indica y permite inducir que el hijo superará la ferocidad de la época, la barbarie del presente, gracias a su legado racial civilizatorio, según la lógica discursiva de construcción de lo nacional que resume Alfonso Múnera.

El movimiento quiasmático se extiende todavía más, cruzando nuevas oposiciones. La conducta de la saludable ejemplar resulta no estar a la altura de su buena raza. Ella se convierte en una feroz drogadicta, sexualmente promiscua que abandona a su hijo y a su marido. Algo tiene que ver eso con el sueño de la boca llena de navajas. Es una “feroz”, una bárbara como los otros, a pesar de su raza. Tenemos a una *mala madre*, a la maternidad anulada, en un relato que se titula “Maternidad”. El acto sexual de la concepción ha sido mecánico: “Descubrí sus senos con valentía, chupé su pelo, rasgué con su sangre el pasto yaraguá, pude sentir cómo sus complicadas entrañas se abrían para darle paso, cabida y fermento a mi espermatozoide sano y cabezón que daría, con los años testimonio de mi existencia. No creo que ella gozó”.<sup>59</sup> El estilo de Caicedo demuestra cómo la crueldad en la literatura sostiene a veces un compromiso más auténtico con la verdad que el más comprometido de los discursos. El protagonista acepta aquí que usó a la compañera y que ella no le interesó más tan pronto tuvo el hijo: “Yo no la toqué más, tampoco ella se hubiera dejado”. El relato abre todavía otro cruce quiasmático más, este mal marido machista cuida a su hijo como una madre,

---

59 Ibid., p. 79-80.

mientras que la mujer se dedica a la vida loca. El relato titulado “Maternidad” realmente cuenta la historia de una paternidad. Cabe interpretar también que el protagonista masculino asume un rol femenino como madre sustituta ante la conducta más típicamente masculina de su esposa. Tenemos entonces a un padre afirmador de la vida y progresista pero machista pero feminizado pero conservador y negador de la vida en su actitud hacia la mujer, que junto al vástago de raza superior que heredará su mundo, aguarda la superación de la barbarie y el advenimiento de la civilización en la más reaccionaria de las posturas: “Hace días que no la veo. Se fue a paseo creo que a San Agustín, con una manada de gringos. Espero que no vuelva, que se muera o que reciba allá su merecido. Yo he terminado sexto con todos los honores, leo cómics y espero con mi hijo una mejor época.”<sup>60</sup> El post-patriarca precoz y alienado de su mundo aguarda enclaustrado junto a su sucesor otra época distinta a ésta tan “feroz”. El protagonista de “Siempre regreso a mi ciudad” también se atrinchera en su vieja casona a esperar la debacle. Igual hace Miguel Ángel en la última parte de *Angelitos empantanados*.<sup>61</sup> En este caso se acuartela en una anacrónica propiedad de origen campestre, rodeada de una urbe pronta a tragársela, esperando que vengan los del Sur a matarlo. Una madeja de contradicciones entrecruzadas y reversibles, es decir de quiasmos, como las que elabora “Maternidad” abre toda una zona discursiva de trance. Al usar la palabra “trance”, quiero conceptualizarla como un estado espacio-temporal de inminente tránsito o transición a otro u otros estados, en el cual no sólo la dirección que pueda adquirir ese tránsito inminente, sino la posibilidad misma de iniciarlo, consumarlo o abortarlo quedan en suspenso. El trance es por tanto una zona donde convergen

---

60 Ibid., p. 82.

61 Prefiero considerar a *Angelitos empantanados* como una sola *nouvelle* con tres partes que presentan ángulos y versiones distintas de un mismo conjunto anecdotal.



fuertes intensidades sin coordenadas claras. En términos discursivos puede desplegarse a manera de una travesía delirante. El trance de “Maternidad” es moroso, aglutinante. Los personajes, las acciones que realizan, los motivos de estas acciones, los índices de mundo, se agolpan sobre sí mismos con latencia siniestra y fascinante. Caicedo logra escenificar convincentemente esa historia justo porque conecta con el deseo desaforado que late en ella sin intentar moralizar en lo más mínimo. No pretende negar que hay deseo y *afirmación de vida* en un investimento reaccionario como el de este rebelde patriarcal. Tal es la verdad de su ficción.

Un trance parecido vemos en la última parte de *Angelitos empantados*, titulada “El tiempo de la ciénaga”. El protagonista, presumiblemente un avatar más del mismo Miguel Ángel que en las dos primeras partes de la *nouvelle* y en otros cuentos de Caicedo estuvo siempre enamorado de Angelita, es aquí huérfano de padre con una madre postrada y loca, y es el último descendiente de una familia burguesa desplazada por la economía moderna de Cali. La casona donde vive, rodeada de alambre de púas, en medio de calles ruidosas que amenazan con absorberla, funge como última plaza de resistencia de una época semifeudal vencida. El relato comienza en la mañana de la jornada que ocupa el grueso de la historia. El narrador describe su trajín matutino de señorito, ordenándole a las sirvientas el desayuno y peleándoles por no preparar bien el baño y la ropa. Le agita un gran desprecio por la humanidad servil de una criada:

...se me volvía un ocho el estómago de la rabia que tenía, cómo poder decirle que no se metiera conmigo, que yo vivía atormentado por problemas que ella ni imaginar podía pues no contaba con la capacidad intelectual para hacerlo, que el que me lavara la ropa, me tendiera la cama y me hiciera la comida eran puros accidentes, una situación que ni ella ni yo podíamos modificar, que se limitara a trabajar callada y a cobrar su sueldo, y sin necesidad de comunicárselo se diera cuenta de mi profundo desprecio por

su debilidad, por su corrupción, qué es eso de dejar su tierra, el campo, y bajar acá a convertirse en sirvienta de esta sociedad para que yo pueda llegar temprano al colegio y bien alimentado para rendir en el estudio...<sup>62</sup>

Esta deprecación de la criada es un índice significativo del texto, pues al final de la jornada el narrador asesina a cuchilladas a esa criada. Además de describir las horas de la mañana el monólogo discurre sobre Angelita, su amor de juventud, quien le decía que “estaba sola igual que yo, igual de aburrida estudiando bachillerato, y [que] a ella también le parecía una mierda la sociedad”.<sup>63</sup> Compartían visitas diarias al cine, se comprendían mucho, la pasaban bien juntos y “de tanto leer poesía y de tanto ver cine nos fuimos volviendo muy progresistas”.<sup>64</sup> Esta bella frase vibra con ironía: la autopercepción de *ser progresistas* recurre como un leitmotiv irónico a lo largo del relato. Por *ser progresistas*, por ejemplo, ellos detestan los guardias que deben proteger las fiestas de ellos y de sus amiguitos clasemedieros contra la gente del Sur, miran mal la violencia de la policía, de los criminales, de los terroristas que ponen bombas contra los gringos: “al final era que me estaba poniendo nervioso” –asegura el narrador. Esto nos recuerda la “época feroz” que atribula al personaje de “Maternidad”. Acá Miguel Ángel alude además a una serie de terrores personales cargados de goticismo *à la* Poe. Eventualmente el convencimiento de *ser muy progresistas* conduce a estos dos angelitos de la rebelión caicediana a un enfrentamiento atroz con la ferocidad tan temida: “Debo decir que al final nuestro progresismo tenía como meta, como autoconfirmación, internarnos en un barrio del Sureste y meternos a un teatro de segunda”.<sup>65</sup> Inician así un peregrinaje hacia su autoconfirmación definitiva,

---

62 *Angelitos empantanados...*, p. 120.

63 *Ibid.*, p. 124.

64 *Ibid.*, p. 125.

65 *Ibid.*, pp. 126-127.

que los llevará, como otras caminatas caicedianas, al Sur. Allí, tras atravesar calles enfangadas y apestosas, entran en un teatro de barrio pobre donde les parece experimentar esa sensación de ver cine verdaderamente en grupo, compartiendo con otros espectadores que conforman una mínima comunidad de interpretación, experiencia que le es negada, por ejemplo, a Ricardo, el cinéfilo empedernido de “El espectador”. Los compañeros espectadores proletarios son tres: Mico, Marucaco e Indio. Los meros nombres imponen una racialización inmediata que evoca toda la colonialidad del poder vivida en la segmentación geográfica de la ciudad. Todos juntos salen del teatro a compartir un paseo hacia el Centro. Miguel Ángel les habla a sus tres *barriosureños*, que es como decir sus tres nativos, de cine, de la literatura de Herman Melville, aunque ellos parecen más interesados en identificar las marcas de zapato y de otra indumentaria de la pareja; cuando hablan es más bien de salsa, una música ajena al ambiente clasemediero de la época que no le gusta a Miguel Ángel. Pero él ejerce su *progresismo* a más no poder:

...teníamos que esperarlos porque se quedaban atrás, Marucaco y el Indio cantando y el Mico bailando [...], en el Centro los invité a tomarse un refresco y ellos quedaron agradecidísimos, dijeron que si nos parecía nos acompañaban hasta la casa y a mí me pareció bien, se les veía que estaban igual de interesados que nosotros, ya que nosotros nos metimos en su mundo ellos se iban a meter en el nuestro, por qué no, todo se puede lograr si hay mutuo entendimiento, les dije, uno puede vivir en paz, ellos me oyeron pero no me dijeron nada, y yo quedé un poco desconcertado ante ese silencio... <sup>66</sup>

Silencio atronador en verdad. Estruendo mudo. Mientras deambulan por un parque oscuro del Norte, a la luz de la luna, ante la cual Angelita ejecuta arrebatos de bacante jipi, Mico se

---

66 Ibid., p. 131.

aturde de fascinación por la belleza de la joven blanca y virginal; se pone a mirar raro y a temblar. Mico la besa sorpresivamente en la boca. Ella respinga de asco y se limpia la boca. Entonces Mico, Marucaco e Indio acuchillan a Angelita hasta matarla. Miguel Ángel corre para salvar su vida, traspasa la cerca de alambre de púas, se encierra, mata a cuchillazos a la sirvienta invocando el espíritu de Edgar Allan Poe, y se acuartela a esperar que los del Sur vengan a matarlo. El trazado quiasmático por el que pasa el deseo, es decir, por el que pasan sus montajes diferentes (deseo de cine, deseo de comunidad, deseo del otro, deseo del cuerpo) es bastante evidente: progresismo/reacción + solidaridad/resentimiento + atracción/repugnancia + incomunicación/comunidad interpretativa + blancos criollos/mestizos, afro-colombianos e indígenas + élites/marginados + hombre/mujer. Cada pareja de polos semánticos se opone, no sólo entre sí, si no con cada otra pareja, al revés y al derecho. Tanto Miguel Ángel como Angelita, Mico, Marucaco e Indio entran y salen simultáneamente por estas oposiciones durante su travesía por el espacio urbano jerarquizado Norte-Centro-Sur de Cali, travesía que designa un verdadero trance, cargado de angustias y de promesas. El gótico poesco realmente aglutina en *modo literario* horrores raciales atávicos imbricados al deseo del otro. Podemos aquí hablar de una colonialidad del deseo. El deseo, colonizado por el dominio racializado de clase se empantana en el resentimiento, confundándose con éste en un solo y mismo fluido estancado. La autoconfirmación buscada por los ángeles caicedianos se empantana en un verdadero tiempo de ciénaga: no es preciso ser colombiano ni historiador para asociar ese trance a las hablas de la violencia citadas al principio de este ensayo. Aparte de todo, la ironía de Caicedo sobre la fragilidad de cierto *progresismo* liberal se deja sentir sin ambages, como vemos en la secuela del asesinato de Angelita, hija dilecta de la oligarquía del Valle:

...todo el mundo supo que habían sido los del Sureste y cogieron a muchos del Sureste y no sé si los mataron, en todo caso los

deben haber golpeado feo [...], de todos modos la nación se vistió de luto, hay que ver que su papá, don Luis Carlos Rodante, es uno de los más poderosos azucareros del Valle del Cauca y el más grande sembrador de ají en Colombia. “El Rey del Ají” enloquecido de dolor exhortó al ejército, policía civil y policía militar, fuerzas especiales y a la sociedad en general a ponerse a la búsqueda de los asesinos de su hija...<sup>67</sup>

Finalmente Mico, Marucaco y el Indio penetran las defensas de la casona donde se ha acuartelado Miguel Ángel y lo matan, sin impedir que el delirio narrativo del angelito asesinado continúe contándonos lo que sucedió después de su propia muerte: “...el Mico consiguió novia, el otro año salen graduados nítidos, cada vez que aquí en Cali hay tropeles ellos meten es de una, en cuántos tropeles habrán estado juntos, en los últimos meses se han aficionado al cine y no se pierden ninguna de Charles Bronson.” Este cierre final es importantísimo, pues el narrador parece superar el resentimiento contra quienes lo “mataron” y procede a pasarle su batuta de la rebeldía existencial de blanquito inconforme a los mismos mestizos del Sur que al atacarlos a él y a su novia, los dos angelitos empantanados, simbólicamente aniquilaron a la clase oligárquica y a sus derivaciones clasemedieras. Después de todo, Mico, Marucaco y el Indio pasan a ser los tropeleros del futuro, lo que nos recuerda el testimonio del tropelero históricamente existente, desembocado en la comuna sureña de Siloé, que citamos al principio de este ensayo.

Existen trances más fluidos y solubles en las escrituras caicedianas, esto sin que obvien nunca las contradicciones y conflictos que los alimentan. La afirmación profesada en sus obras siempre es tan trágica como auténtica. Por ejemplo, en la aventura erótica de Berenice, ensayada en dos versiones, la segunda parte de *Angelitos empantanados* y el cuento propiamente llamado “Berenice”, los chicos participantes del amor de la prostituta mestiza

---

67 Ibid., p. 139.

del interior del país llegan a crear una comunidad de amantes inscrita tanto en el cuerpo de ellos y ella como en textos perfeccionados por todos. Ellos se leen entre sí los textos inspirados en ella, practicando una escritura colectiva del deseo.<sup>68</sup> Crean una especie de comunismo literario del deseo donde ella es la maestra y sacerdotisa que dicta el ritual de iniciación en el sexo para los tres jovencitos. Ricaurte, William y Angelito (Miguel Ángel), los tres leen junto a ella el cuento de Poe, “Berenice” y la bautizan con ese nombre. En la literatura reconocen el nombre secreto de su deseo, que es el nombre de todos:

Ella me decía que es como volver a conocernos, como volver a nacer, Angelito. Y yo le creía. Y los miraba y pensaba en mis cosas, en lo feliz que era, loco-motora, dragón diurno, caballeros perdidos en el tiempo, cortador de pasto, pipa de la paz, soldadito muerto. ¿Se me entenderá? Ella se iba diz que a ir después de que me había cambiado, hallado mi nombre, después de que dejé de ser yo para ser como un equipo, hasta el punto de que todo concepto sobre la individualidad había desaparecido. Había aprendido a hablar, a sentir, por los ojos de los otros. Allí era donde empezaba la verdadera sabiduría, me decía ella, y yo le creía.<sup>69</sup>

Cuando Berenice abandona a su fan club de amantes, regresando a su tierra, Angelito no puede sino dar cuenta de su partida en nombre de los tres: “Adivinamos lo que está sintiendo tu cuerpo cuando tus rodillas nos golpean, nos maltratan en su orden de que convirtamos todo lo que te pertenece en una bella masa líquida. Y vemos nuestras caras retratadas allí sonde sabes que está la palabra felicidad escrita de la forma más desconocida. Yo le tomé una fotografía y al revelarla, no había más que un relampagueo manchoso.”<sup>70</sup> Este trance iluminado, donde la luz disipa las sombras hasta difuminar toda imagen, íntima

---

68 Ibid., p. 112.

69 Ibid., p. 110.

70 Ibid., pp. 114-115.

el carácter esencialmente afirmativo de la escritura caicediana. La afirmación en Caicedo coincide con el gesto fundamental de Nietzsche: afirmar el gozo vital incondicionalmente, con todas sus consecuencias, sin remisión ni remordimiento, sin renegar de la luz ni de la sombra, de la elevación o la caída. El estigma del suicidio del autor induce a veces en la crítica un desenfoque del temple afirmativo de esta obra, crítica que se demora más de lo justo en un mal evaluado nihilismo. Si hay nihilismo en Caicedo es el nihilismo que anticipa la revaluación de los valores, no el que resiente la vida. Caicedo se refirió en alguna ocasión directamente a este malentendido de sus mensajes de ángel terrible y fue bastante claro. Él simplemente opta por asumir el destino de la sombra que juzga haberle tocado, declarando: “Bueno, sí, somos marginados, porque nos tocó ver bien en la sombra de las cosas”<sup>71</sup>... Habiendo dicho antes:

...se burlan de nosotros, pues que nos dejen entonces habitar la realidad que nos sirve a nosotros, la parte que le corresponde a las sombras que es donde nos sentimos bien, que nos inviten a dar paseos donde todo el mundo canta y corre y juega a la lleva, que si nos ven entrar solos al cine que no nos ofrezcan compañía, que si escribimos textos larguísimos sobre vampiros que no se bur-len pero que tampoco intenten comprender[,] porque van a morir locos, que lo que [a] ustedes les parece terrible para nosotros es el sitio donde empieza la limpieza...<sup>72</sup>

Ese “sitio donde empieza la limpieza”, hablando en nietzscheano, es el nihilismo de la transmutación de los valores, no el del reproche de la vida. En un artículo o conferencia Caicedo acepta que “ahora estoy escribiendo esto con un miedo de todos los diablos”. Y como si estuviera respondiendo por anticipado a la crítica que lastra el vuelo de su práctica estética al magnificar

---

71 Andrés Caicedo, *Ojo al cine* (Bogotá: Norma, 1999), p. 473.

72 *Ibid.*, p. 472.

más allá de lo justo el drama íntimo que lo condujo al suicidio, dice:

Bueno, señor lector, y señora, y joven, y señorita, toda esta carreta de conflicto privado [...] es para decir otra cosa, de ese conflicto privado, yo estoy sacando mis temas, pero los estoy haciendo generales. Los estoy objetivando. Creo que el procedimiento es válido. Y estoy tratando de hacerlos latinoamericanos. Mi porción, mi pedacito de terror, irá cobrando expresión, no se preocupen. Hasta que llegue el día en que sirvan a la comunidad. En que hagan un bien. Seguro.<sup>73</sup>

Es a la luz de este nihilismo vitalista que podemos leer, sin burlarnos del gesto literario, el atroz final de la aventura de Berenice: su postrera matanza y despedazamiento, presumiblemente a manos de su “equipo” de amantes, en supuesto homenaje al espíritu de Poe. El pastiche literario pseudo-poesco que realizan estos jóvenes “autores” de Berenice denota el exceso de una imaginación desesperada. Para esa imaginación el trance erótico siempre está sombreado, por más luz que genere, de misteriosas composiciones de violencia que para Caicedo corresponden a aquella realidad infestada de sombras en las que murmuran las hablas del resentimiento atávico que hemos referido en otra parte de este comentario.

## Trance solar

*¡Qué viva la música!* es un tributo dionisiaco a la ciudad de Cali, a sus hablas y a su cultura popular. Cuanto más limpio de concesiones a la instrumentación bienpensante y hegemónica criolla, más radicalmente afirmativo es el tributo de Caicedo. La novela es el testamento glorioso del autor héroe que consolida su mito de niño eterno de la cultura entregándose joven a los dioses, como

---

73 Ibid., p. 37.



esperan ellos de sus héroes más amados. El estilo de esta obra se conforma óptimamente al método caicediano del quiasmo proxémico: entrar/saliendo y salir/entrando por toda una serie de tópicos, motivos, temas y metáforas, evadiendo las expectativas convencionales y la fijación ideológica del discurso, siempre fiel a las más felices o más funestas composiciones del deseo cuando se le encara con autenticidad.

Uno de los aciertos creativos de *¡Qué viva la música!* es la protagonista, la chica tórrida, solar, que permanece a cargo de toda la narración y abre su relato en primera persona con estas palabras fresquísimas y sublimes: “Soy rubia. Rubísima.” Clave intensiva desde el inicio, ella no sólo es rubia, sino que el máximo, rubísima. Este vector siempre aumentativo, intensivo se mantiene en todo el relato como un *in crescendo* perpetuo. ¿Cómo se sostiene un efecto de continuo *in crescendo* sin desfallecer? Esta es la proeza de estilo de Caicedo, su secreto musical de composición. Pues lo logra haciendo aparecer los *diminuendos* como incrementos, bajando con tanta intensidad como si estuviera subiendo, quiasmo rítmico-melódico que obtiene de la salsa. Es preciso acotar que ésta es la clave formal del estilo épico-dionisiaco logrado aquí por Caicedo. María del Carmen Huertas es una heroína del gozo, sin fisuras, como los *bravos del placer* de la poesía de Constanin Cavafis, ella se levanta más cuanto más cae, avanzando siempre adelante en el rumbo azaroso de su rumba. Muchas veces el lector convencional no quiere perder la costumbre burguesa de confirmar que la mujer siempre al final cae y no se levanta. Sé de algunos lectores convencionales que se disgustan mucho con esta imagen de una mujer tan eternamente indetenible y celebratoria, imagen con la cual Caicedo desafía el patriarcalismo de su medio. La heroína reconoce esas sombras, las asume y desafía. Ello aparece también inscrito en el *incipit* de la obra. El pasaje inaugural del relato presenta tanto el motivo de la luz (la feliz rubicundez proclamada *ab-inicio*) como el de la sombra, pues María del Carmen añade a sus primeras dos frases: “Soy tan rubia que me dicen: ‘Mona, no es sino que aletee ese pelo sobre mi cara y verá que me libra de

esta sombra que me acosa'. No era sombra sino muerte lo que le cruzaba la cara y me dio miedo perder mi brillo.”

Otro giro quiásmico del personaje es que aparece inscrito como alter ego del autor. María del Carmen Huertas es Andrés Caicedo, ella es la eterna jovencita invencible e invulnerable que probablemente él siempre deseó devenir en la trama de su escritura. Ello se confirma al final del texto, donde el testimonio concluye con la discreta firma: “María del Carmen Huertas (A.C.)” –Es decir, María del Carmen Huertas (Andrés Caicedo), inscripción que cobra la fuerza de un testamento si tomamos en cuenta que el autor incursionó al otro lado del espejo con sus pepas de Seconal el mismo día que recibió el primer ejemplar de la novela recién impresa. Es importante considerar además, que María del Carmen es el único personaje del reparto caicediano que traspasa su trance, venciendo la sombra. Si bien esta eterna doncella enfrenta fisuras en su narcisismo celebratorio, posee el don de fulminarlas con el olvido y la fuga, no necesariamente evadiendo el rumor enemigo del resentimiento, sino traspasándolo, atravesándolo, buscando el sonido de la música para guiarse en el laberinto, consumando el trance en todo su movimiento. Ella porta la imagen narcisista de su bello cuerpo en todo momento, la calle y los transeúntes son el espejo de los gestos selectos que hacen *aparecer* ese cuerpo, en una serie de epifanías cotidianamente constatadas, especialmente cuando baila con entusiasmo de bacante en todo espacio que se abra para su despliegue de pasos, caderazos y cabezazos de melena embanderada. Pero también ella percibe y se detiene morosamente en las fisuras, recordarlas es su manera frontal de olvidarlas, como por homeopatía:

Me fumé todo un cigarrillo haciendo muecas en el espejo, que tenía (supongo que todavía la tiene, háyanlo o no todavía vendido) una fisura en la mitad que chupaba toda mi imagen, que literalmente se la sorbía, pero nunca pedí que me lo cambiaran [...] Tal cual me fascinaba, digo, me fascina, tanto que lo recuerdo: hallé uno

parecido en un almacén de trastos, uno con marco blanco que parece de hueso y con la misma fisura idéntica; ni que fuera el mismo espejo que ha vuelto por mí, y el tiempo ha angostado su fisura y la ha hecho, por tanto, más profunda.<sup>74</sup>

Aquí la narradora percibe precisamente el punto de entrada cotidiana en el espejo, asumido como laberinto y trance, como recorrido vital de la propia imagen. Del mismo modo ella vive la salsa, internándose en su euforia extática, pero también resguardando el regalo de su melancolía como vía simultánea de entrada y de salida en el ritmo vital paradójico del cual nunca reniega. Juan Carlos Quintero ha señalado el lado oscuro de la salsa que no brinda significaciones *ready-made*, esas contraseñas refractarias a las recuperaciones ideológicas que muestran algunas de sus letras.<sup>75</sup> Veo en Andrés Caicedo a un precursor de lo que podrá acuñarse como la *perspectiva trágica* del género, que intuyo en ciertos casos más cercano al estro existencial de los *blues* que lo que muchos podrían suponer. La alusión al “Guaguancó Raro”, de Ricardo Ray, sintetiza esta actitud de María del Carmen/Andrés: “Guaguancó Raro, peculiar modalidad del mundo de las escuchas, atormentados pasos y decires, llegaba a la medianoche, ganaba la madrugada...”<sup>76</sup> El torrente tropelero de las hablas de la historia siempre llega con la salsa, como llega con todo en Caicedo.

La sabiduría de María del Carmen consiste en gozar y sobrellevar el trance sin detenerse, sin aglutinar sus flujos. Los tres “hombres de su vida” son fans de la música, en cierta forma

---

74 *¡Que viva la música!*, op. cit., pp. 16-18.

75 “La deglución, la incorporación de ese algo ‘enemigo’ (caña, cacho, vasos de colores, cuerpo, droga, alimento, sexo) es doblemente infortunio y válvula por donde el género expulsa sus pasajes utópicos. La máquina goza con las desdichas, con las desgracias, con las desventuras que obligarían al silencio”; en Juan Carlos Quintero, *La máquina de la salsa. Tránsitos del sabor* (San Juan: Vértigo, 2005), p. 63.

76 *¡Que viva la música!*, p. 102.

maestros que le propician, se lo propongan o no, una iniciación erótico-musical nada despreciable. Se podría leer su historia como una novela picaresca invertida. Se invierte o más bien combina series de inversiones, otra vez según la figura del quiasmo, en varios aspectos. En lugar de ser un hijo marginal del pueblo que mal procura integrarse o asegurar un nicho de sobrevivencia en la sociedad, ella ha sido, según se repite en varios pasajes, una “niña bien” del Norte clasemediero de su ciudad, “una burguesita de lo más chinche”, como le llama Ricardo González, que procura des-integrarse de su sociedad, logrando en efecto desclasarse. Sus “amos” son de dudosa estirpe musical, pues en verdad sus sombras interiores, es decir, la locura, la drogadicción, el resentimiento, el trauma, les impiden entregarse a la pureza de la melomanía que ella persigue. Sí la ayudan parcialmente en el propósito de integrarse al estado de éxtasis permanente de la música que ella procura pero, de manera más consistente que los amos del pícaro, estos pseudo-fans suelen no estar a la altura de su imagen. Ellos se estancan en el trance, pero lo de María del Carmen es seguir siempre adelante atravesando las contradicciones (“pero yo avanzaba y avanzaba diciendo todas estas cosas ‘si no llevo la contraria no puedo vivir contenta’ ”),<sup>77</sup> Es curioso constatar que todos los amantes y amigos topados en la picaresca invertida de esta divina doncella repasan el repertorio de rasgos saturnales de los personajes masculinos de Caicedo (inteligencia desaforada, tedio vital, melancolía, enfermedad, sado-masochismo), rasgos que él se encargó de incorporar al mito de su persona en varios textos autobiográficos.<sup>78</sup> María del Carmen es la metamorfosis en *semidiosa* de Andrés Caicedo mismo, que nos narra cómo se topa con sus avatares imperfectos, los *andresitos* demasiado hombres,<sup>79</sup>

---

77 Ibid., p. 94.

78 Véanse las intervenciones públicas y diarios incluidos en *Ojo al cine*, op. cit.

79 Recuérdese la etimología de “Andrés”: < *andros* < ανδρος (griego) = hombre.

demasiado humanos que habitaron la comedia infernal de Cali, esas larvas de su ego que él amó y odió como nadie, y con las cuales creó una literatura.

El último amante de María del Carmen, el super salsero sardista llamado Bárbaro, es un avatar el Atravesado, de Mico o de alguno de los tropeleros admirados en otras narraciones. Ella nos informa que: “Fue mascota de las grandes pandillas, en las épocas de Edgar Piedrahíta y Frank y el Mompirita. Estuvo presente la noche que los del Águila mataron al pobre peludo en el Centro de mis 60s: los conocía, salió con ellos”.<sup>80</sup> Recuerde el lector los pasajes ya citados que aluden a estos personajes, todos ligados a violencias atroces. Ella se reencuentra con los infantes más terribles y temibles del repertorio caicediano encarnados en la figura significativamente llamada el Bárbaro. El trance con el Bárbaro provoca una definición crucial en el rumbo de María del Carmen. En medio de su peregrinaje extático, como ya hemos comentado, ella había descartado su primera afición roquera y abrazado la salsa contra el rock. Presumiblemente asumió el paralelismo dicotómico salsa = latino (nuestro) / rock = gringo (enemigo) más o menos afín a las ideologías de la política convencional. De hecho, tras su desconcertante caída *en el camino a Damasco* (es decir al Sur caleño) y su súbita conversión al mensaje de la salsa, ella corre a encontrarse con los antiguos compañeritos marxistas con quienes estudiaba el *Capital*, a quienes antes hubo abandonado por el rock, pero ahora... “sabiéndome para siempre con una conciencia de lo que era música en inglés y música en español, como quien dice conciencia política estructurada [...]. En la primera tienda de esquina y teléfono pedí cerveza y llamé a los marxistas”. Entonces ella les comunica su gran descubrimiento estratégico-político: “hay que sabotear el Rock para seguir vivos”. Aquí la ironía de Caicedo es deliciosa. Los marxistas, por supuesto, la ignoran: “Ellos, eso sí me duele, me ignoraron, los

---

80 *¡Qué viva la música!*, p. 136.

teóricos” –acepta María del Carmen.<sup>81</sup> Pero aún cuando ella se va a vivir al entorno rural con el Bárbaro, continua reproduciendo el *mantra* dualista (rock tiranía / salsa liberación). El Bárbaro la inicia en su personal utopía del bandidaje campestre, ella gustosa lo acompaña en la tarea de asaltar a jóvenes turistas norteamericanos de la onda *hippie* que buscan hongos alucinógenos en los predios de la gran naturaleza americana. La narradora ni siquiera reflexiona dos veces sobre el desafuero de dicha conducta, aduciendo, justo después del citado pasaje donde conecta al Bárbaro con las viejas tropelías de la violencia, que en cuanto a “sus violencias con los gringos: yo no le veía problema a eso: era conveniente, un favor que se le hacía a la sociedad...”<sup>82</sup> Este acomodamiento “ideológico” con el último “amo” de su vida picaresca termina cuando durante una excursión particularmente presagiosa a las zonas agrestes del Valle, el Bárbaro asalta a un joven norteamericano acompañado de una amiga puertorriqueña llamada María Lata Bayó. Al intuir el propósito criminal del Bárbaro, quien ata al joven y le ordena a María Lata desnudarse, María del Carmen descubre que ella también desea el cuerpo de la otra mujer y se enfrenta a la atroz verdad de las composiciones que hace el deseo con la violencia, en un momento de temor y temblor: “Entonces, qué cansancio, comprendí: la violencia progresaba si la belleza conducía. Y puro picado de violencia seca, de la que no alivia nada. Eso me aterró fugazmente, pero me preparé a permitir que todo sucediera. Sí, hagamos *equilibrio encimita del infierno*. Si resbala es porque se ha llenado toda de remordimientos”.<sup>83</sup> Durante el trance de “*equilibrio encimita del infierno*”<sup>84</sup>

---

81 Ibid., p. 91.

82 Ibid., p. 136.

83 Énfasis suplido. Ibid., p. 144.

84 La expresión nos recuerda aquella de “danzar sobre el abismo”. ¿Habría leído Caicedo este célebre pasaje?: “Cuando un hombre llega a adquirir la convicción profunda de que es menester que sea mandado, se vuelve *creyente*. Pero podemos imaginarnos también el caso contrario, el de la alegría

ella se alejó con la boricua desnuda para gozarla sexualmente, pretendiendo también con ello protegerla del asalto del Bárbaro, quien se entretuvo aparte golpeando al gringo. Pero luego de que María del Carmen posee a María Lata, con una mezcla de ternura y lujuria digna del mejor lirismo sáfico, se le ocurre asomarse a ver qué pasa entretanto con el Bárbaro y el gringo, y al ver a éste con un puñal enterrado en el ombligo, decide huir del Bárbaro y sacar a su nueva amiguita de allí. El Bárbaro muere en un portentoso acto relacionado con los hongos alucinógenos que todos han ingerido: un árbol furibundo se levanta y le traspasa el vientre al bellaco. (¿Venganza de la naturaleza americana?: no, es la sobredosis de hongos, el delirio.) Ambas amigas, ahora amantes, huyen en una escapada lírica donde el paisaje converge románticamente con sus impulsos, como pactando con el principio femenino. Este episodio constituye, a mi juicio, el momento definitorio del trance de María del Carmen, en que ella transita por las dicotomías sin aglutinarlas, sin permanecer en ellas, olvidando activamente el resentimiento y las sombras, sin dejar de salpicar despreocupados tonos irónicos en su recuento (los cuales intento reproducir en el tono de mi propio recuento del texto). El desenlace de la novela respira alivio, despliega una ironía grácil, como si María del Carmen / Andrés se hubiera librado de los lastres de su trayectoria al abandonar a su último “amo” masculino. Es sintomático que al final de la novela la heroína que culmina la carrera literaria de Caicedo y que en cierta forma es un avatar final de sus identidades literarias, se instala a vivir sola en el Centro de la ciudad, equidistante del Sur y del Norte, y de todos los grupos y comunidades. Donde precisamente lleva un modo de vida excéntrico pero sin penuria, ejerciendo despreocupadamente una

---

la fuerza de la soberanía individual, el de una libertad en el querer, por la cual abandone el espíritu toda fe, toda ansia de certeza, viéndose diestro en tenerse sobre las ligeras cuerdas de todas las posibilidades y capaz de danzar sobre el abismo”; cf. Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia* (V, aforismo 347, en cualquier edición; énfasis de Nietzsche).

prostitución vestal, pronunciando los aforismos de su sabiduría, discurriendo tranquilamente sobre la conveniencia o inconveniencia de montar una colección de música de salsa...

No tenía yo por qué vivir en otra parte, sino aquí en donde está mi esfuerzo, mi rumba, mi tierra que quiero yo. Ellos me ven y no me comprenden mucho, mi porte tan distinguido, mi forma de mirar de frente, pero jamás hacen preguntas: Saben que por aquí me descolgué una noche y que una tardecita me les iré y se quedarán contando historias de la mona con aires de princesa que estaba loca pero loca por la música.<sup>85</sup>

María del Carmen Huerta se convierte así en leyenda y en mito, como lo hizo el autor que la creó y se identificó con ella, dejando ver el trazo sinuoso de una política cuyas claves enigmáticas no necesariamente radican en el lugar de llegada, en la utopía de los fines, sino en la utopía de los medios, en el método, es decir, en el camino mismo a seguir, su trance, su fuga, su culto y su memoria.

---

85 Ibid., p. 161.



## Del príncipe moderno al señor barroco: la república de la amistad en *Paradiso*, de José Lezama Lima

Las vicisitudes de la causalidad antes de precipitarse a su llamado, a la precisión de su nombre, tienen distintas máscaras.

JOSÉ LEZAMA LIMA, “*Preludio a las eras imaginarias*”.

Cuba experimenta cuatro revoluciones de enorme impacto en menos de un siglo: la Guerra de los Diez Años (1868-1878), la Guerra de 1895, la Revolución de 1933 y la Revolución triunfante en 1959. Todas propenden, con los complejos resultados que se conocen, a deslindar el campo político de un proyecto de estado moderno derivado de la propia experiencia cubana y de los modelos que establece la experiencia europea, en una sociedad colonial y neocolonial americana donde lo político, como articulación de soberanía, permanece particularmente heterónomo a múltiples relaciones de clase, raza, género y etnia, enredándose inextricablemente en las prácticas corporales, sexuales, lingüísticas, familiares, domésticas, clientelistas, post-esclavistas, semi-feudales, mercantiles y administrativas inherentes a los desiguales ciclos del capital global que articulan la “colonialidad del poder”<sup>1</sup> y se sustentan en

---

1 Cf. Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo Lander, compilador, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y ciencias sociales*, Buenos Aires: CLACSO/ UNESCO, 2000), pp. 201-246. Quijano distingue así los conceptos de “colonialidad” y “colonialismo”: “Aquí sin duda es útil notar que los términos “colonialidad” y “colonialismo” dan cuenta de fenómenos y cuestiones diferentes. El “colonialismo” no se refiere a la clasificación social universalmente básica que existe en el mundo desde hace 500 años, sino a la dominación político-económica de unos pueblos sobre otros y es miles de años anterior a

ella a lo largo del siglo referido. Dos de estas revoluciones coinciden con sendos ajustes mayores del imperialismo global, los cuales el proyecto cubano de crear un estado nacional según el modelo de soberanía disponible en la época no podía esquivar: 1) la guerra de Independencia de 1895, que coincide con el desplazamiento de la regencia del *nomos de la tierra*<sup>2</sup> a los Estados Unidos tras la Guerra Hispanoamericana de 1898; 2) la Revolución triunfante en 1959, que coincide con el fragor de la Guerra Fría, cuando ya la Doctrina Truman, reconociendo la estructura bipolar del orden internacional que resulta de la existencia de una Unión Soviética nuclearizada,<sup>3</sup> recicla la vieja distinción europea entre civilización y barbarie bajo la nomenclatura conceptual de “países desarrollados” y “países en desarrollo”, con vistas a forzar tanto a los primeros como a los segundos a aliarse al polo norteamericano, en tanto garante nuevo del *nomos de la tierra*. En el primer momento (tras 1898), los independentistas cubanos padecen la frustración de su proyecto de estado al ver a su República mediatizada por

---

la colonialidad, ambos términos están, obviamente, relacionados, puesto que la colonialidad del poder no habría sido posible históricamente sin el específico colonialismo impuesto en el mundo desde el siglo xv”. Comentario anotado en Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, globalización y democracia” (Lima, 2000), nota 3, obtenido de la internet, en [www.rrojas-databank.info/pfpc/quijan02.pdf](http://www.rrojas-databank.info/pfpc/quijan02.pdf).

- 2 El “*nomos de la tierra*” es para Carl Schmitt (Cf. *The Nomos of the Earth*, trans. by G.L. Ulmen, New York: Telos Press, 2006, pp. 49, 86 y ss.) el orden espacial, cultural, ideológico, imaginario y jurídico articulado a partir de la conquista de América que subyace al sistema político y de derecho europeo en general y su deriva imperialista moderna. Este *nomos* no es equivalente a un particular imperialismo occidental, sino condición de posibilidad de los imperialismos modernos en general, incluyendo el norteamericano. Según Schmitt, este orden entra en fase de declive terminal desde finales del siglo xix, pero su planteamiento también nos permite interpretar que el “*nomos de la tierra*” simplemente se recicla desde el ámbito de poder global estadounidense a partir de 1898, ver op. cit., p. 290.
- 3 Cf. G.L. Ulmen, “Translator’s Introduction”, *Ibid.* p. 30.

la Enmienda Platt,<sup>4</sup> que resguardaba el “derecho de intervenir” inherente al “humanitarismo”<sup>5</sup> beligerante del nuevo nomos occidental articulado por Estados Unidos. En el segundo momento (tras 1959), los revolucionarios cubanos logran zafarse tanto de la república neocolonial como de la doctrina Truman, estableciendo una República soberana y optando por no alinearse con el polo estadounidense, pero al no tener otra alternativa que aliarse entonces a la Unión Soviética, no pueden evitar permanecer sujetos a la lógica de la bipolaridad derivada del nuevo nomos euronorteamericano.

Independientemente de las bases populares que las animaron, estas revoluciones se beneficiaron de la participación intelectual y política de élites clasemedieras dotadas de gran capital simbólico, que colectiva e individualmente actuaron como potenciales (y eventualmente efectivos) avatares del *príncipe moderno*, en el sentido que le confiere a este concepto Antonio

---

4 Cf. Emilio Roig de Leuscherling, *La Enmienda Platt. Su interpretación primitiva y sus aplicaciones posteriores hasta 1921* (La Habana: Imprenta El Siglo, 1922). Para comprender la desilusión catastrófica de los independentistas cubanos ante la pseudo-república que les impuso la geopolítica inaugurada en 1898, basta leer las francas declaraciones de Leonard Woods, importante ejecutor de la misma, en calidad de gobernador militar estadounidense: “Por supuesto que a Cuba se le ha dejado poca o ninguna independencia con la Enmienda Platt [...]. No puede hacer ciertos tratados sin nuestro consentimiento, ni pedir prestado más allá de ciertos límites, y debe mantener las condiciones sanitarias que se le han preceptuado, por todo lo cual es bien evidente que está en lo absoluto en nuestras manos y creo que no hay un gobierno europeo que la considere por un momento como otra cosa sino lo que es, una verdadera dependencia de los Estados Unidos [...]. Con el control que tenemos sobre Cuba, un control que sin duda pronto se convertirá en posesión, en breve prácticamente controlaremos el comercio del azúcar en el mundo”. Citado por Julio Le Riverend, *La República: dependencia y revolución* (La Habana: Instituto del Libro, 1969), pp. 25-26.

5 Es harto conocido el tópico de defensa de los derechos humanos y de ayuda a un pueblo desprotegido, incapaz de “valerse por sí mismo”, que acompañó la ocupación norteamericana en Cuba.

Gramsci.<sup>6</sup> El *príncipe moderno* es la figura modélica reclamada por dicha experiencia histórica, pues la secuencia de revoluciones que la vertebra cultivó en su largo y sostenido curso un intensísimo deseo, al punto de merecer el calificativo de utópico, de fundar la “República de Martí”,<sup>7</sup> como espacio soberano y prístino de lo político, desbrozado de la dependencia clientelar-colonial del nomos de la tierra imperante (ya fuera instanciado por el imperialismo español, el intervencionismo norteamericano o el polo soviético de la dinámica bi-polar de la Guerra Fría). No es ningún misterio que durante toda la secuencia de revoluciones cubanas tanto el legado colonial interno como la persistencia de un orden internacional colonialista han influido fuertemente en la agudeza con que el proyecto cubano de estado moderno, en la advocación democrático-radical y antiimperialista que más destacó, fue tallando su filo contra los hábitos, los atavismos, los intereses parciales, los deseos privados e intenciones inconfesables de cualesquiera actores humanos que de una manera u otra amenazaran con contaminar dicho proyecto, comenzando por las clases dominantes y la propia élite socio-cultural que ha engrosado a las filas dirigentes del mismo. La propia experiencia de la República mediatizada o pseudo-república, y de la corruptela pandémica que propició, fue vivida como humillación colectiva por importantísimos sectores de la élite criolla, y sólo contribuyó a intensificar una exigencia revolucionaria de pureza y autonomía absoluta del orden de lo político frente a

---

6 Antonio Gramsci concibe el “Príncipe moderno”, figura mítico-abstracta que equipara al partido orgánico de la transformación revolucionaria, a partir de la afirmación implícita en Maquiavelo “de que la política es una actividad autónoma, con unos principios y unas leyes propios, distintos de los de la moral y la religión [...]”. En Antonio Gramsci, *La política y el estado moderno* (antología tomada de *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno*, 1949), trad. de Jordi Solé-Tura (Barcelona: Ediciones Península, 1973), p. 71.

7 Cf. “La República de Martí”, en Emilio Roig de Leuchsheirng, *Tres estudios martianos*, Editorial de Ciencias Sociales, 1983, pp. 15-127.

la nebulosa tentacular de un habitat socio-cultural y económico viciado por la dependencia colonial.<sup>8</sup>

El príncipe moderno trazado nítidamente por Maquiavelo (en la lectura de Gramsci) como agencia soberana<sup>9</sup> que eleva un principio de racionalidad política sobre el magma multiforme de aglomeraciones estáticas de lo religioso, lo moral, lo cultural y lo social correspondientes a un pasado de subalternidades lastrantes, es el perfil que nos permite conceptuar la exigencia revolucionaria a que nos referimos.<sup>10</sup> Como dice Fernando Mires, “[e]l marxismo es, probablemente, la expresión más radical del racionalismo europeo”.<sup>11</sup> Se ha señalado con claridad cómo las raíces tradicionales y arcaicas propias de la rebelión sigloveintista en América Latina, cuyo epítome es la Revolución cubana, se vehiculizan a través de “la ‘moderna’ imagen de factibilidad de la revolución” asociada al “rasgo tecnicista de los movimientos guerrilleros (cercanos a la concepción leninista del partido) el cual muy bien se correlaciona con la “creencia moderna en la omnipotencia de la organización”,<sup>12</sup> o lo que en otras palabras conocemos como la práctica gerencial del

---

8 Cf. Julio Le Riverend, op. cit., pp. 336-370.

9 Deslindamos aquí, la dimensión de la política correspondiente a la *articulación* de la soberanía, en sentido gramsciano, no así en el sentido de gubernamentalidad que enfatiza Foucault en *Security, Territory, Population*, trans. Graham Burchell (New York: Palgrave, 2007), pp. 65 y ss.

10 Síntoma del ansia de una racionalidad política librada de la tradición hegemónica colonial es el nombre que la Federación Obrera de la Habana (FOH) da a la institución pedagógica de donde salieron los fundadores del Partido Comunista de Cuba: “Escuela Racionalista o Moderna”. Cf. Carlos del Toro y Gregorio E. Collazo, “Primeras manifestaciones del sistema neocolonial (1921-1925)”, en Pedro Álvarez-Tabío Longa et al., *Historia de Cuba. La neocolonia: organización y crisis, desde 1899 hasta 1940* (La Habana: Editora Política, 1998) p. 225.

11 Fernando Mires, *El orden del caos. Historia del fin del comunismo* (Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2005), p. 55.

12 Cf. H.C.F. Mansilla, “Violencia e identidad (un estudio sobre el movimiento guerrillero latinoamericano)”, *Revista de Estudios Políticos* (Nueva Época), núm. 45, mayo-junio, 1985.

capitalismo contemporáneo. Es decir, contenidos arcaicos en gran medida mitológicos, asumen forma ‘progresista’ dentro de una articulación marxista, conformándose a mitos más propios de la modernidad. Racionalidades tradicionales y modernas se simbiotizan parcialmente, creando anacronías y extemporalidades que son, paradójicamente muy modernas. Ello permite ubicar la extrema modernidad de la Revolución triunfante en 1959, modernidad que excede al liberalismo parlamentario de la pseudo-república y acoge sin grandes reservas una de las más tajantes formas de racionalidad política del repertorio europeo moderno, la correspondiente a los estados del “socialismo real”<sup>13</sup> o capitalismo soviético de estado, tal cual éste evolucionó dentro de los constreñimientos del régimen internacional bipolar de la Guerra Fría.

Si el príncipe moderno es la encarnación del puro deseo político, actor soberano de la voluntad política popular-nacional, quien la ejecuta como acción pura<sup>14</sup> y pura acción de una racionalidad autónoma frente a la nebulosa multiforme de lo no-político, la oposición enemigo-amigo es la que dimensiona el espacio de la acción política, según la demasiado franca conceptualización del legado imperial europeo proporcionada por el teórico reaccionario Carl Schmitt.<sup>15</sup> Si algo logró la Revolución de 1959 fue

---

13 Rudolf Bahro, *La alternativa: contribución a la crítica del socialismo realmente existente* (Barcelona: Materiales, 1979).

14 Define Gramsci: “El Príncipe moderno, al desarrollarse, trastorna todo el sistema de relaciones intelectuales y morales, por cuanto su desarrollo significa, precisamente, que todo acto es considerado útil o dañino, virtuoso o perverso en la medida en que su punto de referencia es el Príncipe mismo y sirve para incrementar su poder u oponerse al mismo. El Príncipe ocupa, en las conciencias, el puesto de la divinidad o del imperativo categórico, se convierte en la base de un laicismo moderno y de una completa laicización de toda la vida y de todas las relaciones habituales”. *Ibid.*, p. 70.

15 “Supongamos que en el dominio de lo moral la distinción última es la del bien y el mal; que en lo estético lo es la de lo bello y lo feo; en lo económico la de lo beneficioso y lo no rentable [...]. Pues bien, la distinción política específica, aquélla a la que pueden reducirse todas las acciones y motivos políticos, es la distinción de amigo y enemigo.” Cf. Carl Schmitt, *El concepto de lo político. Texto de 1932, con un prólogo y tres corolarios* (Madrid: Alianza, 2002), p. 57.

plasmar al príncipe moderno que deslindó el campo enemigo frente a cuya exterioridad radical se trazó un acerado campo soberano y homogéneo (“Dentro de la Revolución todo, fuera de la Revolución nada”<sup>16</sup>) a partir del cual se pretendió ejercer el poder político en su crudeza, al margen de los intereses de clase y de todos los lastres feudo-coloniales (de raza, etnia, género *et alter*) sustentados por el orden neocolonial y el sistema capitalista global. El enemigo político de ese tipo de régimen, como se sabe, lo personifica la potencia regente del orden dentro del cual se configura, Estados Unidos, y lo engrosa la legión de colaboradores internos y externos, conscientes e inconscientes que amenazan, dados sus vínculos atávicos, secretos o públicos con el orden perimido, a la racionalidad sin fisuras y la definición soberana del campo político tal cual la ha pretendido encarnar el príncipe moderno, es decir el estado revolucionario. Recordemos, además, que el estado revolucionario legado por Lenin y Mao traslada la figuración del enemigo a la guerra de clases, i.e., la guerra civil permanente, extrovertida o larvada, que permite eliminar a toda instancia social (burguesa, desclasada o lumpen) considerada como hostil o refractaria a la conformación “proletaria”, es decir, homogénea, supuestamente despejada de intereses corporativos, sectoriales y otras impurezas pluralizantes, del espacio político.

Es en este laberinto de racionalidad, criollamente depurada y exacerbada, de lo político, donde se verifica un gesto de *pasividad radical*,<sup>17</sup> que si en su momento sólo perturba ligeramente el campo político-literario cubano,<sup>18</sup> supone a largo plazo

---

16 Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961.

17 La *pasividad radical* implica la “fuga” o evasión de unas condiciones de posibilidad dadas para la acción, y supone actuar bajo modos que lucen “pasivos” desde la perspectiva dominante. Me baso, en términos generales, en mi lectura de Thomas Carl Wall, *Radical Passivity: Levinas, Blanchot and Agamben* (New York: State University of New York Press, 2002).

18 Cuando se publicó *Paradiso* en 1966, las autoridades pertinentes sacaron el libro de las librerías y se llegó a temer que el gobierno tomara represalias

un desafío monumental a los basamentos modernos del mismo. Aparece en 1966 una sigilosa teoría política *de la amistad*,<sup>19</sup> sin noción de polaridad enemiga, en la cual la soberanía es un éxtasis interpretativo, lo político es inseparable del cuerpo (y por ende del deseo, del inconsciente, de lo sentimental, lo doméstico, la memoria, lo sagrado y el arte), y el príncipe moderno se ve reemplazado por el señor barroco, un caballero estético muy espiritual, pero sin otra ambición mundana que el disfrute sensual, amoroso y cordial de la existencia. Esta *indeclaración* política de *Paradiso*, de José Lezama Lima, alberga, no una epistemología alterna, sino una gnoseología *interna* que, desde un reclamo de autoctonía que es tan occidental como no-occidental, contrapuntea poderosamente el legado político y constitucional europeo que incide en la historia cubana y latinoamericana. En *Paradiso*, presenciemos cómo el *espacio gnóstico*<sup>20</sup> de Lezama Lima reemplaza

---

más serias contra el autor, pero poco después se levantó la prohibición, gracias a la enorme admiración que la novela suscitó en escritores amigos de la Revolución, como Julio Cortázar. Ver José Lezama Lima (José Triana, ed.), *Cartas a Eloísa y otra correspondencia* (Madrid: Verbum, 1998) p. 111, nota 5. Adelanto mi juicio, de que Lezama mantuvo una actitud fundamental oscilante entre el apoyo explícito y la convivencia consensuada con la Revolución, actitud que se les antojaba demasiado “pasiva” o “ambigua” a algunos críticos de “ambos bandos”.

- 19 Cf. Jacques Derrida, *Politics of Friendship*, trad. George Collins (London: Verso, 1997), donde se explora, a contrapelo de Schmitt, una posible “política de la amistad”, p. 105.
- 20 A mi juicio, la noción de “espacio gnóstico” corresponde a la capacidad del estilo barroco de Lezama de corporizar, mediante la proliferación autónoma de la imagen, un espacio interpretativo de la experiencia y la aparición de la verdad, donde lo conocido convive con lo desconocido en una *gnosis* participativa, distinta de la epistemología como operación técnica de liquidación de lo desconocido y apropiación de la verdad. Las expresiones del propio poeta se aproximan en diversos modos a esta noción. Ver “La posibilidad en el espacio gnóstico americano”, en José Lezama Lima, edición de Ciro Bianchi Ross, *Imagen y posibilidad* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981). Ver aproximación de Cintio Vitier en “Introducción a la poesía de José Lezama Lima”, en José Lezama Lima, *Obras completas* (México: Aguilar, 1975), p. LXI-LXII.



al nomos de la tierra, o más bien lo engulle al sobrepujarlo por medio del exceso y la hipertelia propios del *giro barroco*,<sup>21</sup> subsumiendo el proyecto revolucionario del príncipe moderno dentro de una política de la amistad.

---

21 Cf. Willy Thayer, “El giro barroco”, *Pensamiento de los Confines*, núm. 18, junio de 2006, pp. 93-110.



## I

## Señor Barroco / Proton philon

Su señorío recorre las más tesoneras reglas  
de la polarización y de la abundancia de detalles.  
Su señorío, es decir, el dominio de un cotidiano azar en  
que se excepciona para ejercer su soberanía  
sobre las ruinas exteriores.

JOSÉ LEZAMA LIMA, “*Céspedes: el señorío fundador*”

Tres preguntas: cabe preguntarse quién es el “señor barroco” lezamiano, qué señorea él y qué implica el atributo “barroco” con respecto a tal señorío. Comencemos, según recomendaba Nietzsche, por el “quién”. En verdad se trata de “quienes”. Aparte de la obra ensayística, donde se perfilan señoríos como el de Martí, Céspedes, el poeta Juan Clemente Zenea, y otros que no reciben el apelativo de “barrocos”, en la prosa narrativa de Lezama desfila una interesante comunidad de señores barrocos que no necesariamente son nombrados como tales. El Coronel, padre del protagonista José Cemí, su madre, su abuela, su tío Alberto, su amigo Frónesis, su amante Ynaca Eco Licario,<sup>22</sup> Oppiano Licario, y el propio José Cemí constituyen advocaciones del señorío barroco en *Paradiso*. Si bien poseen rasgos y gradaciones distintivos, contribuyen a perfilar una singular figura de la soberanía con

---

22 Ynaca Eco Licario se convierte en amante de José Cemí en el relato inconcluso *Oppiano Licario*, que aquí consideramos como segunda parte de *Paradiso*, siguiendo lo expresado por el propio Lezama en carta de 1974 a su hermana Eloísa: “Continúo trabajando en mi otra novela, que será como la segunda parte de *Paradiso*”. Cf. José Lezama Lima, *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, op. cit., p. 187. Al quedar esta parte inconclusa, se la puede leer más como extensión de aquella que le sirve de primera parte, que como “otra novela” autosuficiente.

interesantes implicaciones poético-políticas. Ellos penetran, exploran y aprenden a habitar un espacio geopoético: el reino americano del cual Cuba aparece como la sinécdoque insular, como el fragmento alegórico que conduce al claroscuro universo de lo cognoscible y lo incognoscible. Su señorío de dicho espacio se da en la forma de un doble movimiento sensorial e imaginario, que conlleva un descenso órfico hacia el conocimiento de las cosas y un ascenso creativo hacia las imágenes de las cosas, que adquieren su propio cuerpo y consistencia, su verdad, dentro de un telos alegórico trascendente. La plenitud de ese movimiento, en el cual se pliegan sobre sí mismas las dimensiones interiores y exteriores, imaginarias y reales, artificiales y naturales (es decir, lo íntimo, lo inconsciente individual y colectivo, natural, social, cultural y divino) del espacio insular, provee la medida de un señorío, dominio o soberanía que no se manifiesta como control o subordinación de un sujeto sobre los demás (considerados como objetos), sino como emanación de lucidez, cordialidad y simpatía indefectiblemente colectivas, que conjugan estrechísimas afinidades de amistad y parentesco.

La figura originaria, el *proton philon*,<sup>23</sup> de la comunidad genealógica y contemporánea del señorío lezamiano encarnada en los personajes principales de *Paradiso*, es el señor barroco según aparece descrito en “La curiosidad barroca”:

Monje, en caritativas sutilezas teológicas, indio pobre o rico, maestro en lujosos latines, capitán de ocios métricos, estanciero con quejumbre rítmica, soledad de pecho implicada, comienzan a tejer en torno, a voltejear con amistosa sombra por arrabales, un tipo, una catadura de americano en su plomada, su gravedad y su destino. El primer americano que va surgiendo como dominador de sus caudales es nuestro señor barroco. Con su caricioso lomo

---

23 La amistad o “afinidad electiva” fundante que se convierte en modelo de vida. Cf. Jean-Claude Fraise, *Philia: La notion d'amitié dans la philosophie antique* (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1984), p. 139 y otras.

holandés de Ronsard, con sus extensas tapas para el cisne mantuano, con sus plieguitos ocultos con malicias sueltas de Góngora o de Polo de Medina, con la platería aljofarada del soneto gongorino o el costillar prisionero en el soneto quevediano. Antes de reclinar sus ocios, el soconusco, regalo de su severa paternidad episcopal, fue incorporado con cautelas cartesianas, para evitar la gota de tosca amatista. Y ya sentado en la cóncava butaca del oidor, ve el devenir de los *sans-coulottes* en oleadas lentas, grises, verídicas y eternas.<sup>24</sup>

Lezama no habla de “señor” barroco por nada. Pudiera haber dicho, “sujeto”, “personaje”, u “hombre” barroco, pero insiste en designar el señorío, una soberanía personal, que si bien se articula sobre el espacio geopoético que hemos descrito, invocando un dominio de la experiencia ética y estética en lugar del poder en su sentido ordinario, no deja de implicar lo político, como lo hace todo señorío o soberanía. No olvidemos que la palabra “señor” se define en oposición a “siervo” o “esclavo”. Es señor quien no sirve a nadie, es decir, el sujeto soberano; por lo que la mera mención del señorío connota una dinámica intersubjetiva y colectiva de articulación de fuerzas y posiciones, es decir ineludiblemente política. Pero en el caso de Lezama, este señorío se salta la lógica hegeliana del señor y el esclavo: 1) en primer lugar invoca una soberanía, que según hemos explicado, no incide en el poder sobre los otros y las cosas, si no que se pliega sobre la calidad ética y estética de la experiencia de tal manera que, si bien concierne a lo inter-personal, sólo pone en juego una pluralidad de interioridades, distanciándose de toda noción de poder objetivo; 2) en segundo lugar, elide la relación misma amo-siervo. El señor barroco no se autoconstituye en el reconocimiento que le otorga el siervo, como en el caso del *amo*

---

24 José Lezama Lima, *Obras Completas*, tomo II (México: Aguilar, 1975), p. 305.

de Hegel,<sup>25</sup> sino en la reciprocidad con sus íntimos y semejantes, entre quienes no reconoce prevalencias de rango, clase, género ni raza. Cintio Vitier enfatiza que el señor barroco lezamiano no necesariamente es rico ni poderoso,<sup>26</sup> y tiene razón, pero también cabe enfatizar que no tiene que dejar de ser rico ni propincuo a cierto poder. Lo podemos leer en el pasaje antes citado. Que incluye al “indio pobre o rico”, pero también al “maestro”, al “capitán”, al “estanciero” y al presunto amigo del obispo y al “oídor”, si bien socava la carga institucional de estos títulos ciñéndolos al aspecto estético-cultural de sus dominios: el maestro conduce “lujosos latines”, el capitán comanda “ocios métricos”, y todos ellos, junto al estanciero, se dedican a “voltejar con amistosa sombra por arrabales”, como *flâneur* baudelaireano. La actitud del “oídor” o de quien presumimos que ocupa su puesto, es interesante: contempla desde la “cóncava butaca”: “el devenir de los *sans-coulottes* en oleadas lentas, grises, verídicas y eternas”. La expresión *sans-coulottes* funciona en este discurso barroco y alegórico como obvia referencia a las multitudes populares de la Revolución Francesa así bautizadas en esa lengua, lo que a su vez remite sin falta a las propias revoluciones americanas, incluyendo las de Cuba. Esas masas no son siervos del señor barroco, son un devenir, masivo (“en oleadas”), lento, gris, verídico y eterno, ello es, insoslayable, indetenible, inacabable, del cual él reconoce que no puede sustraer su mirada y nada desdice que vengan hacia donde él se encuentra, pues él también ha ido a esas masas, o ha pertenecido a ellas, ya sea en su advocación de estanciero que volteja los arrabales con “amistosa sombra” o en su advocación de “indio pobre o rico”. El pasaje contiguo prosigue la descripción del soberano lezamiano:

---

25 Cf. G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, trad. Wenseslao Roces y Ricardo Guerra (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), pp. 117-121.

26 Cintio Vitier, op. cit., pp. LIX-L.

Ese americano señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro, en su granja, canonjía o casa de buen regalo, pobreza que dilata los placeres de la inteligencia, aparece cuando ya se ha alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador. Es el hombre que viene al mirador, que separa lentamente la arenisca frente al espejo devorador, que se instala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de su propia pertenencia.<sup>27</sup>

El texto confirma lo que ya señalamos en torno al primer segmento citado con respecto a la identidad sociopolítica de este “americano señor”, al no excluir la “pobreza que dilata los placeres de la inteligencia”. Mas no deja de mencionar el predio burgués o semifeudal donde, en tres de cuatro ejemplos, él se instala. Además llaman la atención dos aspectos: primero: él aparece “cuando ya se ha alejado el tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador”, es decir, se distancia del fragor destructivo y expropiador del poder colonial; segundo, en los espacios donde se instala impera la dimensión imaginaria (el mirador y el espejo, “la cascada lunar del sueño de su propia pertenencia”) en la cual se extiende su verdadera soberanía. Podemos resumir que el señor barroco, si bien puede ser un señor “pobre” o desclasado, que trasciende las barreras de clase y raza, no es menos cierto que se caracteriza como usufructuador de un elevado capital cultural, dada su especial sensibilidad estética y el característico espesor barroco que en todo momento se le atribuye a sus inclinaciones. Posee, en fin, por más indigente que sea con respecto a la economía y el poder, un señorío simbólico fundado en la memoria histórica e imaginaria del espacio autóctono donde se instala, y en su disposición a disfrutarlo de la manera más íntima posible, en amorosa compañía.

Corresponde examinar más explícitamente la segunda pregunta: ¿sobre qué ejerce su señorío este *proton philon* del mundo lezamiano? y en consecuencia, ¿cuál es la naturaleza de su

---

27 José Lezama Lima, “La expresión americana”, loc. cit., pp. 303-304.

“instalación” en el espacio que lo privilegia? Ya hemos reiterado que no impone su señorío sobre las cosas ni las personas. Toda soberanía objetiva se ejerce necesariamente sobre un sujeto u objeto, y en oposición a alguna fuerza alienante. Debe mantener a raya, contra toda potencial servidumbre, una dimensión esencial de la existencia. Pero en Lezama vemos una soberanía que se ejerce frente a la muerte, la carencia, la ausencia, la banalidad práctica de las cosas y el mero prosaísmo de la acumulación de poder y riquezas; en suma, frente a una realidad unidimensional aplastante. Y la dimensión de su ejercicio es fundamentalmente interior, si bien se trata de un interior compartido. Es otra soberanía.

En este punto de nuestra reflexión conviene examinar algunas coincidencias parciales del señorío lezamiano con la soberanía tal cual la concibe Georges Bataille, sensibilidad en tantos aspectos distante<sup>28</sup>, mas en algunos próxima, al poeta cubano. Bataille distingue la soberanía objetiva, a la que también llama “tradicional” e “institucional”, de la soberanía interior, que él reclama para cada individuo, incluido el hombre-masa que de alguna manera nos representa a todos, sometido a la aplastante soberanía de la *economía restringida* (acumulativa, del capital y el estado) que le aliena cada hora de su vida. Según Bataille, “lo soberano es esencialmente el milagro”,<sup>29</sup> en la medida en que permite experimentar el contenido profundo del *dictum* evangélico según el cual “no sólo de pan vive el hombre”,<sup>30</sup> donándonos así “la imagen milagrosa de una existencia ilimitada”<sup>31</sup>

---

28 No es el ateísmo de Bataille lo que más lo distanciaría de Lezama, pues existen más convergencias de lo que *prima facie* cabría suponer, entre el intenso sentido de lo sagrado de este ateo que recomienda el Evangelio como “manual de soberanía” (Cf. nota 21), y la heterodoxia católica del cubano.

29 Georges Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, trad. de Pilar Sánchez Orozco y Antonio Campillo (Barcelona-Buenos Aires: Paidós-I.C.E./U.A.B., 1996), p. 67.

30 *Ibid.*, p. 65.

31 *Ibid.*, p. 94.



(liberada del régimen utilitario de las cosas, que convierte al hombre en cosa), justo cuando “lo inusual, inesperado, tenido por imposible, se revela”, en “el reino del instante”.<sup>32</sup> Aunque Bataille insiste que el milagro de la soberanía es casi un *milagro secreto*,<sup>33</sup> que se alcanza como experiencia esencialmente interior, no deja de advertir que ese dominio soberano interior es patrimonio de cada hombre, aunque sea en estado latente, y que de alguna manera el reino de la soberanía que cada cual alimenta en secreto comunica a los seres entre sí, habilitando un inusitado potencial político comunista,<sup>34</sup> gracias a la común exposición a la pérdida de sí que tal soberanía supone. Esta vocación colectiva responde a su convicción de que... “La subjetividad, en la medida en que *es*, es soberana, y *es* en la medida en que es comunicada”.<sup>35</sup> A tenor con ello, Bataille sugiere un *qué hacer* modesto, pero decisivo:

...debemos partir de los momentos soberanos que en mi opinión conocemos desde dentro, pero que igualmente conocemos desde fuera [en la expresión colectiva, comunicada], para reencontrar su unidad, cuya experiencia sólo teníamos en el pasado [...]. Esta unidad existe, de alguna manera, en el tiempo presente, pero ningún dato perceptible ha hecho su existencia sensible para nosotros. Lo que para nosotros está en cuestión es reencontrar esta visión de conjunto, a la medida de las exigencias de cohesión de nuestro pensamiento, a través de las visiones particulares que podemos formarnos de los momentos soberanos aislados (como la poesía, el éxtasis, la risa...).<sup>36</sup>

---

32 Ibid., p. 77.

33 Cf. Jorge Luis Borges, “El milagro secreto”, *Ficciones* (Buenos Aires: Sur, 1944).

34 Posibilidad que, según Bataille denuncia, el llamado “comunismo soviético” de su época había cancelado: “En la sociedad soviética el escritor o el artista están *al servicio* de dirigentes que, como ya dije, no son soberanos [en el sentido institucional, estatal] más que renunciando a la soberanía [interior]”. Ibid., p. 115. Mis aclaraciones contextuales entre corchetes.

35 Ibid., p. 119.

36 Ibid., p. 94. Mis aclaraciones contextuales entre corchetes.

Corresponde entonces al individuo particularmente expuesto a la experiencia soberana compartir su visión mediante un acto comunicativo que moviliza principalmente el lenguaje de lo imaginario, puesto que, “[e]n el mundo de la soberanía destituida, sólo la imaginación dispone de momentos soberanos”.<sup>37</sup>

Lezama, que no tiene por qué haber leído a Bataille, difiere fundamentalmente con lo que el francés entiende por soberanía, en varios aspectos: en lo que respecta a la dialéctica señor-esclavo de Hegel, a su fijación materialista con el proceso alienante del trabajo, y a las tesis maximalistas del gasto y el sacrificio; pero sobre todo, con respecto a la poca importancia que el autor de la *Summa Ateológica* concede a la dimensión ingénita de la imagen, a su consistencia autónoma (y no sólo a lo que ésta denota) como posible sustento del espacio de la soberanía. Hechas estas salvedades, la reflexión bataillana nos sirve para esclarecer y extender conceptualmente dos rasgos especialmente sugestivos del señorío lezamiano: su asidero interior y su potencial (des)pliegue exterior, vía la comunicación poética de la imagen, insinuante de una comunidad fabulatoria alojada en la intimidad imaginaria compartida. La comunicación poética entraña, para Lezama, la misma gratuidad, la misma donación ajena a la economía restringida de la acumulación. Ése es el significado del episodio de *Paradiso* donde un paseante nocturno que encarna al señor barroco, convertido en *flâneur* habanero, y llamado “el intérprete magistral” se encuentra en el mercado de La Habana con un matrimonio que muestra arreglos “de las frutas más ricas de color en la estación”. Pero este arreglo precioso de las frutas, “distribuidas con especial simetría como para cumplimentar un ejercicio de composición”, destaca por el doble motivo de constituir la única oferta artística del mercado y por el simple hecho de que no pertenece al régimen de la mercancía: “Su arte era una promesa y una pureza, si alguien lo dudaba podía leer en letras mayúsculas [el letrero]: NO SE VENDE”.<sup>38</sup> El emblema

---

37 Ibid., p. 99.

38 *Paradiso*, op. cit., pp. 544, 547.

alegórico así incrustado en un capítulo de la novela (el XII) dedicado al despliegue del poder interpretativo del sujeto metafórico lezamiano, es decir, del señor barroco, inscribe así la praxis poética en la economía simbólica del don.<sup>39</sup>

Resta considerar someramente la tercera pregunta con que iniciamos esta sección: ¿qué implica el atributo “barroco”? En verdad el atributo es indisoluble del sujeto así designado: el señor debe su señorío a su ser barroco, y el barroco americano, tal cual lo entiende Lezama, sólo es subjetivable como señorío. La soberanía barroca de Lezama no puede ser enteramente negativa, como la de Bataille. El señor lezamiano, principalmente en su advocación de poeta (que no es la única) constata en un principio lo que él percibe como “el enemigo rumor”<sup>40</sup> de las cosas, entre ellas las palabras y la propia poesía. Es decir, detecta en ellas, una positividad propia perturbadora, pero no pretende poseerlas ni negarlas, sino comunicarse con ellas. Se encamina indefectiblemente hacia ellas para vencer su propia alienación (su “fragmentación”, su “ausencia” o “lejanía” en el lenguaje del poeta), y las acomete con sutil voluntad metafórica, reinventándolas como imagen, como artificio de “sobrenaturalidad”. Se trata de una aproximación que respeta la corporeidad de la imagen poética, tan soberana en su sustancialidad propia, que se le presenta como “enemiga” que incita a una comunicación.

---

39 Cf. Marcel Mauss, *Essai sur le don* (Paris: Presses Universitaires de France, 1950); Georges Bataille, *La parte maldita*, trad. de F. Muñoz de Escalona (Barcelona: Icaria, 1987).

40 Título del segundo libro de poesía de Lezama, donde comienza a desarrollarse esta noción dinámica, explicada por el propio poeta en carta de 1944 a su amigo Cintio Vitier: “¿Huye la poesía de las cosas? ¿Qué es eso de huir? En sentido pascaliano, la única manera de caminar y adelantar. Se convierte a sí misma, la poesía, en una sustancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela de comunicación inefable”. Citado por Cintio Vitier en “Introducción a la poesía de José Lezama Lima”, en op. cit., p. XXX.

En el pasaje antes citado, cuando se acomoda en la butaca del “oídor”, el “estanciero”, “maestro” o “capitán”, percibe las multitudes revolucionarias de la historia y las convierte en imagen alegórica, tan perturbadora como plena de significación: “ve el devenir, de los *sans-coulottes* en oleadas lentas, grises, verídicas y eternas”.<sup>41</sup> Ese tipo de imagen, que en el vuelo del estilo barroco de Lezama alcanza deslumbrante autonomía y vida propia, proporciona el suelo de la soberanía barroca. En otras palabras, la soberanía es el estilo barroco, capaz de dotarse mediante la proliferación autónoma de la imagen, de su propio espacio de experiencia, conocimiento y aparición de la verdad, que el poeta llama “espacio gnóstico”,<sup>42</sup> y de respetar a su vez la soberanía de la imagen.

El “milagro” soberano según lo entiende Bataille, responde a una teología negativa, es pura descarga, gasto, sacrificio, pérdida de sí y abandono, en fin, apocalipsis<sup>43</sup> (como corresponde al *nomos* occidental), pero el milagro de Lezama es génesis y descubrimiento, mundo nuevo y trascendencia, según su gnosis de lo americano. De acuerdo a la gnosis lezamiana, toda poesía se funda en la palabra bíblica que instauro al hombre como “imagen y semejanza” de Dios, convirtiéndose así la imagen, en su fragmentación e incompletud constitutiva, en sustancia del humano

---

41 Pasaje ya citado, “La curiosidad barroca”, en op. cit., p. 303.

42 Sobre la noción del *espacio gnóstico* ver nota 20. Añadimos a lo ya indicado arriba y en la nota 16, esta variación de Lezama Lima en torno a una noción que recorre una amplia constelación de significados: “El espacio tiene tanta ascensional formal como lo terrenal, y tenemos que pensar que el afán de lo espacial de hipostasiarse, de hacerse cuerpo y posibilidad formal, es tan ardido como en los místicos asegurar la opuesta flecha, de ir a lo desconocido a través del conocimiento transfigurativo”. En “La posibilidad en el espacio gnóstico americano”, op. cit., p. 102.

43 Por eso, como sugiere Antonio Campillo, Bataille, enfrentado a la amenaza nuclear de la guerra fría, retrocede ante las implicaciones catastróficas de sus tesis negativas de la soberanía, y opta por despolitizar (relativamente) el concepto. Cf. Antonio Campillo, “Introducción / El amor de un ser mortal”, en Georges Bataille, op. cit., pp. 36-37.

y su mundo: “Ese ser concebido en imagen, y la imagen como el fragmento que corresponde al hombre y donde hay que situar la esencia de su existir”.<sup>44</sup> En consecuencia, la fragmentación misma de la imagen del mortal, que contiene la noche de la ausencia y la muerte, garantiza su preñez alegórica: “Si somos imagen y podemos ser semejanza –dice entonces–, situemos ante la noche [...] nuestra dilatación como movimiento”.<sup>45</sup> No es en la negación ni en el sacrificio (en el sentido aniquilador de la lógica hegeliana de Bataille), sino en “la espera, la resistencia y la huída”,<sup>46</sup> que se despliega el movimiento a partir del cual se “dilata” o redimensiona el espacio de la imagen:

Huyendo desarrollamos un espacio ciertamente que no iluminado, que aunque tampoco responde a las exigencias visibles de nuestra voluntad, constituye en su carnalidad la única precisión posible de nuestra gravedad y resistencia. La gravedad del que huye, del que tiene miedo y busca una claridad que le provoque un ámbito de compañía, está formando una sustancia exteriormente devoradora, pero que transporta la necesidad del silencio para preparar el trueque de la espera en la llaneza que desespera y recobra su funcionalidad para los sentidos.<sup>47</sup>

Según vimos, el señor barroco “aparece cuando ya se han alejado el tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador”, sus descubrimientos no son ocupaciones ni expropiaciones, según la epistemología occidental homóloga a la conquista del Nuevo Mundo que instauró el nomos europeo de la tierra.<sup>48</sup> El señor barroco se aleja del bando conquistador, asume

---

44 Cf. “Introducción a un sistema poético”, en José Lezama Lima, *Introducción a los vasos órficos* (Barcelona: Barral Editores, 1971), p. 68.

45 *Ibid.*, p. 87.

46 Cf. “X y XX”, en *Ibid.*, p. 21.

47 *Ibid.*, p. 21.

48 Cf. Carl Schmitt, *The Nomos of the Earth*, op. cit., 130-138.

otro bando,<sup>49</sup> y se instala en su ámbito poético de soberanía, no cuando conquista, ya sea con el poder o con el conocimiento que es poder (la episteme nomotética - lo “iluminado” con el descubrimiento), sino cuando huye del nomos de la tierra y la episteme que lo conforma, hacia un espacio de la espera y la comunicación, más que del cumplimiento o la llegada. Por eso Lezama siempre postula una *gnosis* y no una epistemología. Gnoseología y epistemología suelen ser sinónimos en el lenguaje filosófico ordinario, pero el empleo que Lezama hace de la palabra *gnosis*, dada la carga religiosa que conlleva, connota el conocimiento como cohabitación erótica de lo conocido con lo desconocido, en oposición a la epistemología, donde el conocimiento es operación técnica de liquidación del desconocimiento y apropiación de la verdad. “Lo que se oculta –dice el poeta– es lo que nos completa y es la plenitud de la longitud de la onda. El saber que no nos pertenece y el desconocimiento que nos pertenece forman parte para mí de la verdadera sabiduría”.<sup>50</sup>

A fin de cuentas, el señor barroco es la alegoría de una poética, y se sostiene en una tautología. Su figura misma instauration soberanamente la poética que lo nombra. No cabe sino reiterar que la poética barroca alegorizada con tal figura es inseparable del espacio textual que la expone y del singular señorío que comporta su estilo, tal cual lo demuestra este otro pasaje donde se nos presenta al barroco señor, en medio de una proliferación de imágenes con vida propia, resistentes, como casi todo lo escrito por Lezama, a la lectura como epistemología de la apropiación:

El lenguaje, al disfrutarlo, se trenza y multiplica; el saboreo de su vivir se le agolpa y fervoriza. Ese señor americano ha comenzado por disfrutar y saborear, pieza ya bien claveteada, si se le extrae brilla

---

49 Que no necesariamente es “el” otro bando: “El señor barroco quisiera poner un poco de orden, pero sin rechazo, una imposible victoria donde todos los vencidos pudieran mantener las exigencias de su orgullo y de su despilfarro”, en “La curiosidad barroca”, op. cit., p. 305.

50 “Confluencias”, en *Introducción a los vasos órficos*, op. cit., p. 255.

y desentona. Su vivir se ha convertido en una especie de oreja sutil, que en la esquina de su muy espaciada sala, desenreda los imbroglios y arremolina las hojas sencillas. Sala llamada galpón, y en noticias del Inca Garcilaso, tomada del lenguaje de las islas de Barlovento. “Los reyes incas tuvieron esas salas tan grandes –dice el mismo Garcilaso– que servían de plaza para hacer sus fiestas en ellas cuando el tiempo era lluvioso”. Ese señor exige una dimensión: la de su gran sala, por donde entona la fiesta, con todas las arañas multiplicando sus fuegos fatuos en los espejos, y por donde sale la muerte con sus gangarras, con su procesión de bueyes y con sus mantas absorbiendo la lúgubre humedad de los espejos venecianos.<sup>51</sup>

Esa dimensión que exige el señor, la gran sala con “arañas” o lámparas cristalinas, luces, sombras y espejos donde surge tanto la fiesta como la muerte, es nada menos que el punto de ocurrencia del milagro soberano (que la teología negativa de Bataille nunca le permitió imaginar espacialmente), es el espacio gnóstico abierto por el propio estilo barroco de Lezama y la “viviente causalidad metafórica”<sup>52</sup> en que él basa, no sólo su actividad estética, sino todo un modo de conocer, su modo de acercarse a la experiencia, la comunicación y la relación con el otro, constituyéndolos en predio de intimidad libre, es decir, en práctica soberana. La inmensa sala de sombras, luces y espejos constituye una morada interior, un *domo* o casa, asidero de una economía simbólica familiar o familiar-ampliada, que se abre a los otros, los invitados. Es un galpón caribeño, inca, y mestizo, pero también un decorado veneciano. Los espejos son ventanas invertidas hacia dentro que multiplican ese espacio interior, le crean plurales dimensiones, lo repliegan e inventan otra exterioridad capaz de abarcarlo todo. La gran sala del señor barroco se parece a la mónada de Leibnitz en que Deleuze basa su interpretación del barroco.<sup>53</sup>

---

51 “La curiosidad barroca”, en op. cit., p. 304

52 “A partir de la poesía”, en José Lezama Lima, *Obras completas*, op. cit., p. 833.

53 Gilles Deleuze, *El pliegue: Leibnitz y el barroco* (Barcelona: Paidós, 1989), p. 42. Ver además, del mismo autor, *Seminario sobre Leibnitz*, sesión del 16/12/1986, disponible en internet.

Además, su fuerte carga de interioridad la aproxima a la *oikeiotés* en que Platón a veces parece fundamentar el potencial político de la amistad. La *oikeiotés* es el espacio interior de la persona, que la consciencia percibe como inmediatamente suyo, y que se caracteriza, según Platón, por una fuerte atracción o afinidad con el Bien, lo cual conduce a la afinidad con otros que sienten esa misma atracción, es decir, a los amigos, y a invitarles a compartir ese mismo espacio íntimo. Es decir, la *oikeiotés* encuentra su realización íntima en el Bien, y el Bien engendra relaciones de *oikeiotés* entre quienes le son afines, motiva así la unión del uno y el otro por aquello más cercano que les es propio y afín. La *oikeiotés* convierte así a la amistad en un vínculo entre las interioridades de dos o más personas, más que en un vínculo meramente externo, meramente convencional, entre individuos. Esta noción, se complementaría al *eros* para potenciar la fundación de una comunidad de afinidades electivas, tema que incide en el de la célebre *República* platónica. La *oikeiotés* conduce a la *koinoia* o comunidad de sensibilidades afines.<sup>54</sup> Nada más apropiado para aproximarnos conceptualmente al espacio gnóstico donde el señor barroco de Lezama comparte y convive con sus semejantes, es decir, con otros soberanos y soberanas de su mundo. Pero se debe constar que la *oikeiotés* lezamiana no se reduce al alma platónica, según vimos en el pasaje citado es una gran sala de decorados y espejos, una dimensión creativa de la experiencia habitada por el cuerpo, los sentidos, la imaginación, los espíritus, y la tierra, plasmable en un gran espacio gnóstico americano.

Lezama introduce en su gran sala de espejos ese *nomos de la tierra*, legitimado, según Schmitt, por “el descubrimiento y la ocupación”,<sup>55</sup> y lo devora dentro de la *gnosis del paisaje americano*, inspirada en la curiosidad y la instalación. El importante ensayo

---

54 Me baso en la lectura de Platón (*Lysis* y el *Banquete*) realizada por Jean-Claude Fraisse, *Philia. La notion d'amitié dans la philosophie antique* (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1984), pp. 142-144, 147, 157 y otras.

55 Carl Schmitt, op. cit., p. 66.



mito-poético, titulado “La curiosidad barroca” invoca precisamente la virtud de su protagonista y *proton philon* para instalarse en el paisaje americano y desplegar su curiosidad. En primer lugar, el señor barroco no ocupa la tierra, sino que se instala en el paisaje. “Instalarse” no es aquí un acto de ocupación, sino de adaptación, como si se ajustara el cuerpo propio a un espacio y a una convivencia con lo otro. El “paisaje” es la imagen viva de la tierra, con toda su impronta física, sensorial e imaginaria, pero sin las implicaciones de expropiación, apropiación y segregación del *nomos*.<sup>56</sup> Por otro lado, la curiosidad del señor no se expande como “descubrimiento”, él no “descubre”, en el sentido epistemológico-positivo de dicha palabra, sino que curioseas. Ejercer la curiosidad, en el idioma *lezamianés*, es dejarse arrastrar por la “imantación de lo desconocido” americano y entregarse a ella como si se saboreara el desconocimiento mismo que se nos ofrece, conscientes de que “[l]o desconocido es casi nuestra única tradición”.<sup>57</sup> Según apuntamos arriba, para Lezama la verdad sólo se nos ofrece en la cohabitación erótica entre lo conocido y lo desconocido, y tiene muy poco que ver con las técnicas y métodos del conocimiento institucional (en lo que coincide con su “alieno” nihilista, Georges Bataille<sup>58</sup>).

Una tradición creada a partir de “lo desconocido” no necesariamente es, entonces, una tradición de descubrimiento, sino una en la cual lo desconocido mismo, en su oscuro esplendor, se inscribe como memoria, se integra al alfabeto de la lengua de la tribu como aquellas letras incógnitas que los poetas introdujeron en los alfabetos de las eras arcaicas, proporcionándonos, según Lezama, “letras, liberadas de la grafía signaria”, es decir, “letras para lo desconocido”, gracias a las cuales “[e]l alfabeto aparece entonces como una colección de señales de lo que se conoce y

---

56 Ibid., p. 69.

57 “A partir de la poesía”, en José Lezama Lima, *Obras completas* op. cit., p. 823.

58 Vid. *supra*.

lo que se desconoce”.<sup>59</sup> Para Lezama la memoria de lo desconocido americano no es un archivo o un depósito que aguarda el acto de “descubrimiento” del investigador, sino alfabeto vivo que recorre todo el registro corporal y simbólico de la cultura americana: proliferación de letras y formas “liberadas de la grafía signaria” cuya mejor síntesis histórica es el Aleijadinho, alegoría de la transculturación proliferante en que se funda el espacio gnóstico americano. La figura cuasi-mítica del Aleijadinho, que según Lezama “representa la culminación del barroco americano”, completa también su gran *apología* del señor barroco, al aparecer como ejemplo cumbre, exhortatorio, de “quien hemos llamado auténtico primer instalado en lo nuestro, [que] participa, vigila y cuida, las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispano incaica y la hispano negroide”.<sup>60</sup> Cito la impresionante conclusión del ensayo, donde se retrata, con una rotundidad que nos dispensa de mayor comentario, el óptimo avatar del *proton philon*, el ángel tutelar de Cemí, Frone-sis, Lucía, Foción, Licario, Ynaca, y los demás amigos instalados en la antesala paradisial de la gnosis lezamiana:

Su madre era una negra esclava. Su padre un arquitecto portugués. Ya maduro, el destino lo engrandece con una lepra, que lo lleva a romper con una vida galante y tumultuosa, para volcarse totalmente en sus trabajos de piedra. Con su gran lepra, que está también en la raíz proliferante de su arte, riza y multiplica, bate y acrece lo hispánico con lo negro. Marcha al ras de las edificaciones de la ciudad. Él mismo, pudiéramos decir, es el misterio generatriz de la ciudad. Como el proverbio que citamos, vive en la noche, desea no ser visto, rodeado del sueño de los demás, cuyo misterio interpreta. En la noche, en el crepúsculo de espeso follaje sombrío, llega con su mulo, que aviva con nuevas chispas la piedra hispánica con la plata americana, llega como el espíritu

---

59 “Preludio a las eras imaginarias”, en José Lezama Lima, *Obras completas*, op. cit., pp. 813, 815 y 819.

60 “La curiosidad barroca”, en José Lezama Lima, op. cit., p. 324.

del mal, que conducido por el ángel, obra en la gracia. Son las chispas de la rebelión, que surgidas de la gran lepra creadora del barroco nuestro, está nutrida, ya en su pureza, por las bocanadas del verídico bosque americano.<sup>61</sup>

---

61 Ibid., p. 325.



## II

## Advenimiento y placenta

Existe entre nosotros otra suerte de política,  
otra suerte de regir la ciudad de una manera secreta.

JOSÉ LEZAMA LIMA<sup>62</sup>

### Confluencia y nacimiento

*Paradiso*, contrario a la prescriptiva épica, comienza *ad ovo*. El relato abre con el nacimiento del protagonista, la memoria de un evento de su niñez equivalente a un parto psíquico: el niño de cinco años, José Cemí sobrevive, como si naciera de nuevo, a un ataque de alergia y asma. Nacer es sobrevivir desde que el protagonista aparece en escena, desde que surge la imagen novelesca que lo constituye, transitando la zozobra, perfilándose sobre un contrapunto de vida y muerte. En Lezama Lima todo nacimiento es una confluencia de contrapuntos, sin más suelo originario que la fragmentación y el devenir de lo múltiple. Ciertamente, las oscilaciones infinitesimales entre la vida y la muerte son patrimonio de la noche del asmático. El autor refiere cómo los trances corporales del asma confluyen en la noche y la escritura. Asma, noche y manos, muerte y vida, constituyen una suerte de quimera escribiente, un solo cuerpo para las palabras: “Pero generalmente trabajo en el crepúsculo, y a veces en la medianoche cuando el asma no me deja dormir y entonces decido irme a una segunda

---

62 Citado por Cintio Vitier en “Introducción a la obra de José Lezama Lima”, José Lezama Lima, *Obras Completas*, tomo I (México: Aguilar, 1975), p. XXIV.

noche y comenzar a verme las manos penetrando en el hábito de la palabra”. A lo que añade...

[...] vivo como los suicidas, me sumerjo en la muerte y al despertar me entrego a los placeres de la resurrección [...]. Me consuela pensar en la infinita cofradía de grandes asmáticos que me ha precedido. Séneca fue el primero. Proust, que es de los últimos, moría tres veces cada noche para entregarse en las mañanas al disfrute de la vida. Yo mismo soy el asma [...].<sup>63</sup>

El ensayo titulado “Confluencias” expande esta escena imaginaria donde concurre, no sólo la noche, el asma, la muerte, la escritura y la resurrección, sino la corporización del otro sin rostro, encarnado en una mano. El texto asume un tono novelesco que sirve de comentario al calce de la escena primaria de *Paradiso*. La primera oración del ensayo declara: “Yo veía la noche como si algo se hubiera caído sobre la tierra”. A lo que siguen expresiones de angustia entre *poesca* y *proustiana* como: “De niño esperaba siempre la noche con innegable terror”, y...

La noche se ha reducido a un punto, que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche. La reducción –que compruebo– es una mano. La situación de la mano dentro de la noche, me da un tiempo. El tiempo donde eso puede ocurrir. La noche era para mí el territorio donde se podía reconocer la mano. [...] Desconocida porque nunca veía un cuerpo detrás de ella. Vacilante por el temor, pues con una decisión inexplicable, iba lentamente adelantando mi mano, como un ansioso recorrido por un desierto, hasta encontrarme la otra mano, lo otro.<sup>64</sup>

---

63 Ciro Bianchi et al., “Interrogando a Lezama Lima”, en Pedro Simón, ed., *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1970), pp. 29-30.

64 “Confluencias”, en José Lezama Lima, *Introducción a los vasos órficos* (Barcelona: Barral Editores, 1971), pp. 253-254.

El encuentro con ese fragmento de “lo otro”, la mano, consuela al narrador del ensayo, hace decrecer su angustia, en la medida en que le “da un tiempo”, en cuanto potencia el evento. Más no el evento de la simple presencia del otro (“nunca veía un cuerpo tras ella”), sino en cuanto fragmento corporal (todo cuerpo es fragmento en Lezama) que solicita la invención de la imagen de lo otro, del cuerpo de su imagen, al cabo del recorrido deseoso del desierto de la ausencia. Ese filo de la medianoche, esa asma, esa corporalidad zozobrante entre el hundimiento y la flotación, la ascensión y el descenso, dan un tiempo para el evento que potencia la comunicación corporal con el otro que es la escritura: la novela. La primera frase de *Paradiso* es la mano que surge en la noche desconsolada:

La mano de Baldovina separó los tules de la entrada del mosquitero, hurgó apretando suavemente como si fuese una esponja y no un niño de cinco años; abrió la camiseta y contempló todo el pecho del niño lleno de ronchas, de surcos de violeta coloración, y el pecho que se abultaba y se encogía como teniendo que hacer un potente esfuerzo para alcanzar un ritmo natural; abrió también la portañuela del ropón de dormir, y vio los muslos, los pequeños testículos llenos de ronchas que se iban agrandando y al extender más aún las manos, notó las piernas frías y temblorosas. En ese momento, las doce de la noche, se apagaron las luces de las casas del campamento militar y se encendieron las de las postas fijas, y las linternas de las postas de recorrido se convirtieron en un monstruo errante que descendía de los charcos, ahuyentando los escarabajos.<sup>65</sup>

La mano de Baldovina, la criada de la familia, ese fragmento de “lo otro”, actúa como partera de la novela y de su protagonista. Ella penetra con movimientos de comadrona el revestimiento matricial del niño, separa los tules del mosquitero, hurga su vestimenta, palpa su cuerpo, examina sus testículos,

---

65 José Lezama Lima, *Paradiso*, en *Obras completas*, Tomo I, op. cit., p. 5.

como si atestiguara el sexo con que viene al mundo. Como recién nacido que tras emerger de las aguas amnióticas intenta conjurar su primera respiración, el pecho del niño se abulta y esfuerza. Unas luces se apagan, otras se encienden. Los claroscuros barrocos concitan monstruos amenazantes. Lezama menciona en “Confluencias” el “descenso placentario de lo nocturno, el fiel de la medianoche”,<sup>66</sup> que debe preceder, en *Paradiso*, al encuentro final de José Cemí con Oppiano Licario. Pero en otro comentario también coloca ese trance preparatorio al inicio de la novela, al describir sus primeras páginas como “el [momento] que pudiéramos llamar placentario, del surgimiento de la familia, de desenvolvimiento en la placenta familiar”.<sup>67</sup>

Pero debemos insistir, reiterando lo que casi ha venido a ser un lugar común, que en Lezama prevalece “lo difícil”.<sup>68</sup> Ese “segundo nacimiento”<sup>69</sup> metafórico del *cuerpo de la imagen*<sup>70</sup> que es

---

66 Op. cit., p. 261.

67 “Interrogando a Lezama Lima”, op. cit., p. 22.

68 Para una formulación canónica del hartado discutido principio de lo difícil en la poética barroca lezamiana, revisar “Mitos y cansancio clásico”, en José Lezama Lima, *La expresión americana, Obras completas*, op. cit., 279; y la célebre alocución de la madre en el texto de *Paradiso*, op. cit., p. 320 y ss.

69 Cf. “Preludio a las eras imaginarias”, en *Obras completas*, op. cit., 801: “La forma como efecto presupone ya la segunda naturaleza, *el segundo nacimiento*, el ‘todo puede ser naturaleza’ pascaliano” [énfasis mío].

70 El “cuerpo de la imagen”, en Lezama Lima, es el cuerpo creado por la “sobrenaturaleza”, donde confluyen percepción sensorial e imaginación metafórica. Es una transformación fenomenológica de la imagen fáctica del cuerpo obtenida sensorialmente. Ver pasajes al respecto en José Lezama Lima, *Paradiso*, op. cit., p. 362 (“El cuerpo es la permanencia de un oleaje innumerable, la forma de un recuerdo, es decir, una imagen”) y *Oppiano Licario*, ed. de César López (Madrid: Cátedra, 1977), pp. 316, 382 y ss.; y para mi conceptualización, basada en Henri Bergson y Gilles Deleuze, de lo que llamo “imagen-cuerpo”, ver “Las mil mesetas de Santa Teresa”, en Juan Duchesne Winter, *Política de la caricia: Ensayos sobre corporalidad, erotismo, literatura y poder* (San Juan: Libros Nómadas y Decanato de Estudios Graduados e Investigación de la Universidad de Puerto Rico, 1996), pp. 49-100.



José Cemí, sobrenada en la más angustiosa dificultad y complica el primer episodio del texto. Baldovina falla en apaciguar la crisis del niño. Ésta combina un episodio asmático (alergia respiratoria) con una erupción alérgica de la piel. El ser alérgico del cuerpo todo (“Yo soy el asma” –ha dicho el autor) signa un cuerpo dominado por la reacción anticorporal, un anticuerpo que lucha contra la propia naturaleza, para advenir a lo que el idioma lezamanés llama la “sobrenaturaleza”,<sup>71</sup> es decir el *cuerpo de la imagen* que es obra de la invención artística y verbal. El jadeo se agolpa, las ronchas crecen “agrandadas en su rojo de infierno [...] como animales que eran capaces de saltar de la cama”. Baldovina acude, sin éxito, a frotaciones de alcohol y hasta improvisa un baño de esperma de vela sobre la piel eruptiva del niño, lo que remite a la piel leprosa del Aleijadinho, piel que incide de alguna manera, como metáfora de una racialidad conflictiva conjurada por el exceso formal, en los desafortunados relieves que el legendario señor barroco de *La expresión americana* esculpe en las noches sobre la ciudad.<sup>72</sup> El Aleijadinho es hijo de arquitecto portugués y negra brasileña, “vigila” la confluencia de lo inca, lo africano y lo ibérico en la era imaginaria de América. Aquí José Cemí “nace” en un ritual, un “teatro nocturno”<sup>73</sup> cuyas figuras genésicas son un consorte de criados, la campesina castellana Baldovina, el gallego Zoar y la negra Truni, con total ausencia de sus padres, Rialta y el Coronel, los amos criollos de la casa. Baldovina acude a Zoar y Truni dos veces para pedir ayuda. La primera vez los encuentra bajo las mantas de la cama, formando una montaña, en obvio trajín conyugal. Al segundo llamado de Baldovina ellos acuden ante

71 La “sobrenaturaleza” o “segunda naturaleza”, en el vocabulario fenomenológico de Lezama es equivalente “al artificio verbal”, cf. “Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach”, en José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, op. cit., p. 186.

72 En “La curiosidad barroca”, op. cit., p. 324. Agradezco a Raquel Alfaro el señalarme esta alusión a la lepra de Aleijadinho como metáfora de racialidad conflictiva trasvasada a la forma barroca.

73 *Paradiso*, op. cit., p. 7.

la cama del niño espasmódico a oficiar un ritual de raigambre sincrética que alude a la poética participativa “en el Espíritu Santo, en la madre universal” tal cual invocada en “Confluencias”<sup>74</sup>: Los tres se juntan para ofrecer “soluciones ancestrales”: “Truni, Trinidad, precisaba con su patronímico el ritual y los oficios. Sí, Zoar parecía como el Padre, Baldovina como la hija y la Truni como el Espíritu Santo”.<sup>75</sup> Zoar levanta al muchacho, se tiende boca arriba sobre la cama y coloca el cuerpecito sobre su ancho pecho desnudo, cruzándole los brazos por encima mientras Truni besa los brazos cruzados y al niño, tan afanosamente, que llega “hasta el asco”.<sup>76</sup> “Eso [la tanda de besos] debe ser para ella un gran placer” –le comenta Baldovina a Cemí una vez concluida la ceremonia”. La crisis cede, y una “copiosa orinada”<sup>77</sup> conduce al niño hacia el sueño. Obviamente se trata de una cura por simpatía erótico-genésica. Presenciamos una escena terapéutica de fuertes connotaciones genésicas, donde cada gesto tiende puentes a la metáfora sexual (la pareja bajo las mantas, la trinidad, el abrazo de los cuerpos, el cruzamiento de brazos, los besos, la “copiosa orinada” que connota una eyaculación). Además, toda la composición simbólica apunta al sincretismo ancestral. El pequeño Cemí renace desde el terror de la noche y el asma gracias a los saberes simbólicos y el performance corporal de los criados que surgen tras la mano de “lo otro” tendida en la oscuridad. Y todo ello ocurre cuando los padres de él, que son los amos del “teatro nocturno” que es la casa, no están presentes. Esto complica las filiaciones y la genealogía del protagonista: en ningún modo se reducirá a la identidad familiar o nacional puramente sanguínea ni a los registros dominantes de la cultura. Nace así un vástago barroco digno de la tradición del Aleijadinho y sus semejantes.

---

74 “Confluencias”, op. cit., 261.

75 *Paradiso*, op. cit., p. 11.

76 *Ibid.*, p. 12.

77 *Ibid.*, p. 13.

Sus parteros son los oficiantes nocturnos de una poiesis no-dominante que infiltra la república doméstica. No debemos olvidar que la erupción de la piel aparece como metáfora de una conflictividad racial conjurada.

Estas confluencias ingresan en el *giro barroco* al cual adviene José Cemí. Tomo la expresión “giro barroco” de Willy Thayer, quien lee así la propuesta fundamental de Walter Benjamin: “Se trata no de una nueva forma de abrirse paso hacia el barroco, sino más bien de una forma barroca de abrirse paso hacia las cosas”.<sup>78</sup> El giro barroco comportaría entonces, un vuelco donde tanto la concepción crítica como el estilo barrocos se imbrican para adquirir la potencia de un modo de conocimiento, de una gno-seología. A mi juicio, Lezama Lima también realiza un vuelco de esa envergadura. Si bien *Paradiso* es una saga de aprendizaje y transformación personal, José Cemí nace *en* el giro barroco lezamiano, es decir, no *aprende* su poética, sino que la encarna en sus transformaciones. Con la maduración y aprendizaje de Cemí dicho giro poético sólo toma conciencia para sí, pues ya ha ocurrido como conciencia en sí desde la inepción del personaje. Cemí mismo es epítome alegórico de la “imagen posible”, según definida por el autor en otra parte, él es nada menos que “el nacido dentro de la poesía”, que en modo casi evangélico encarna “la última de las historias posibles”:

Apesadumbrado fantasma de nada conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra irrealidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testigo de acto inocente de nacer, va

---

78 Willy Thayer, “El giro barroco”, op. cit., p. 97. Cabría examinar en otra parte las posibles coincidencias de un giro lezamiano con el giro barroco propuesto, según Thayer, por Benjamin. Pero cabe consignar de antemano que la obra de Lezama se distancia absolutamente del nihilismo melancólico aspectado en la deriva alemana, donde Benjamin persigue una serie alegórica que remacha, autoaniquilándose, en el emblema del cadáver. Cf. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, trad. de José Muñoz Milanés (Madrid: Taurus, 1990), p. 214.

saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles.<sup>79</sup>

El origen y nacimiento del personaje es el *giro barroco* mismo, es el surgimiento de una dimensión del artificio más natural que la naturaleza misma, donde la imagen, en lugar de reflejar el mundo, lo convierte en reflejo suyo. Esto es lo que Lezama plantea cuando dice, en su vernáculo *lezamianés*, que “la misma serie de lo condicionado engendra lo incondicionado”.<sup>80</sup> En otras palabras, propone una praxis poética que convierte a la serie de la imagen (según ésta se despliega en los artificios verbales) en serie causal autónoma cuyo sentido “brota de una escritura indescifrable”,<sup>81</sup> a partir de una subjetividad interpretante que él llama “el sujeto metafórico, el sujeto que interviene en forzosas mutaciones”.<sup>82</sup> Dicho sujeto en cierto modo no descifra, y en verdad se puede decir que no *interpreta* en el sentido estricto de la palabra, sino que crea, inventa a partir de la imagen misma y desde ella; en fin, “interviene en forzosas mutaciones”. José Cemí es la instancia novelesca de ese sujeto metafórico, desplegada en el curso de sus transformaciones. Los contrapuntos históricos e imaginarios de su genealogía configuran el destino de una república posible, que se desenvuelve en el seno de mutaciones y metamorfosis sucesivas, desde la poiesis barroca de la imagen.

## Señorío doméstico y proto-política

El ámbito “placentario” al que adviene José Cemí en su “segundo nacimiento” como germen del sujeto metafórico, es la casa

79 “Las imágenes posibles”, en José Lezama Lima, *Introducción a los vasos órficos* (Barcelona: Barral Editores, 1971), p. 23.

80 “Preludio a las eras imaginarias”, op. cit., p. 800.

81 Ibid., p. 801.

82 “Mitos y cansancio clásico”, *La expresión americana*, op. cit., p. 290.

familiar, espacio resumido así en este simple preámbulo: “El teatro nocturno de Baldovina era la casa del Jefe”.<sup>83</sup> La casa familiar contiene una economía simbólica de doble importe: 1) es una innegable matriz imaginaria del yo, es decir, de la intimidad; 2) pero no es necesariamente autónoma, la permea también una economía social, política y pública. El “Jefe” no sólo es amo de la casa, y *pater familias*, sino que también es el “Coronel” apelativo militar que todos, familia, criados, y la sociedad inmediata asumen en sustitución de su nombre propio (don José, José Eugenio, Sr. Cemí) o del vocativo paterno (padre, papá, etc.). La casa del Coronel radica, además, en el Campamento Militar Columbia, espacio histórico que problematiza con sus ramificaciones referenciales, el universo público (de la *res publica*) donde se sitúa el teatro novelesco desde su génesis. En esta cubanísima novela no puede evadirse la carga simbólica de un lugar atravesado por tantos acontecimientos políticos. No hay inmanencia interpretativa que contenga la fuga de significaciones activada por este referente. El Campamento Militar Columbia fue establecido por las tropas de ocupación estadounidenses dentro de los límites de La Habana, a raíz de la Guerra Hispanoamericana, en 1898. Su nombre deriva de la procedencia de los soldados invasores que lo habitaron (District of Columbia). Inevitablemente se convierte en símbolo de la frustración de los ideales independentistas que inspiraron la guerra de 1995 y del humillante secuestro padecido durante décadas por la República de Cuba a manos de los Estados Unidos y sus políticas injerencistas. Desde muy pronto el Campamento Columbia se convirtió en el más importante enclave de un ejército republicano concebido, diseñado y establecido por las autoridades norteamericanas a partir de la Guardia Rural, cuya factura enteramente colonizada y antinacional incluyó el juramento de lealtad a los Estados Uni-

---

83 *Paradiso*, op. cit., p. 7.

dos, y la exclusión de independentistas y negros.<sup>84</sup> Durante la Revolución del 33 el Campamento Columbia fue el foco de la sublevación de cabos y sargentos que dio paso al primer equipo de poder estatal no-oligárquico, en el cual figuraron nacionalistas revolucionarios como Antonio Guiteras, pero también el sargento Batista, quien más tarde establece el predominio militarista sobre el estado cubano.<sup>85</sup> Finalmente, la noche del 8 de enero de 1959, Fidel Castro pronuncia desde el Campamento Columbia, en transmisión directa a la nación, lo que vino a ser el enunciado inaugural del triunfo revolucionario, en el cual, además de proclamar la continuidad y recuperación de los ideales secuestrados de la República, abolió el ejército neocolonial creado por la intervención estadounidense. El lugar, reocupado por las masas populares se convierte en el teatro donde se consuma la figura del Príncipe Moderno, quien ejecuta un proyecto de estado deslindado de los lastres y atavismos correspondientes a más de 400 años de colonialidad del poder sobre los que se había fundado el *nomos de la tierra* occidental. Los testigos del performance realizado por Fidel Castro la noche del 8 de enero en el lugar que en ese mismo momento dejaba de ser el símbolo de la neocolonia para convertirse en cuna de una nueva enunciación nacional, inscriben tal performance como un evento epocal que no dejó de recibir su señal de portento: las célebres palomas blancas que súbitamente se posaron sobre los hombros de Fidel Castro mientras hablaba: “En medio de la oscuridad de la noche, mientras Fidel habla, la brillante luz

---

84 Según explica Louis Pérez, el ejército cubano mantendría durante los sesenta años anteriores a la Revolución del 59, el carácter de “agencia policiaca al servicio de los Estados Unidos”, ajeno a los intereses de la nación cubana, que desde un principio se le imprimió a la Guardia Rural fabricada durante la ocupación norteamericana, cf. *Cuba Between Empires 1878-1902* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998), p. 343.

85 Cf. Lionel Soto, *La revolución precursora de 1933* (La Habana: Editorial Si-Mar, 1995), pp. 486, 492 y ss.

de los reflectores ilumina las blancas palomas que, en hermosos simbolismo, se posan sobre sus hombros”.<sup>86</sup>

Pero todo esto es importante en nuestra lectura, precisamente porque no parece importar para nada en la narración de *Paradiso*. Si bien todas estas asociaciones históricas y circunstanciales son ineludibles desde el punto de vista de una lectura contextual de la obra literaria, la importancia del Campamento Columbia en *Paradiso* consiste precisamente en el hecho de que una novela tan propensa al flujo espontáneo de las asociaciones simula soslayar este tipo de asociaciones histórico-políticas al convertirlas en objeto de una mención *en negativo*. El patriarca familiar y el personaje más venerado de la obra, el Coronel (José Eugenio Cemí) aparece estructuralmente ligado al ejército de la república mediatizada sin fisura ni problematización alguna, basando en gran medida su *auctoritas* familiar y social en su pertenencia a una institución símbolo de la pseudo-república y de la injerencia extranjera que deslegitimó la modernidad política cubana. Se establece así, desde el principio del relato, la manera en que actuarán los referentes histórico-políticos en *Paradiso*: como imágenes *en negativo*, donde el reflejo directo de lo histórico-político se trueca en zona oscura, y sólo brillan aquellos ángulos que no devuelven luz histórica directa. Lo *dicho* siempre se recorta, como sabemos, sobre la línea de contorno de lo *no dicho*. En este caso, gran parte de ese *no dicho* corresponde a lo político, alcanzando con ello a demarcarlo y a imprimirle especial pertinencia. Tal es el estilo de representación barroca de lo político desplegado por Lezama Lima: su modo oblicuo. Estrategia expresiva que no podemos sino remitir al programa estético implícito en el intercambio polémico del poeta con la figura que para su generación encarnó al intelectual emblemático de la República mediatizada, Jorge Mañach. Este connotado ensayista, que encarnó por décadas el aspecto más convencional y clásico posible de la ciudad

---

86 Antonio Núñez Jiménez, *En marcha con Fidel*, tomo I (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1992), p. 45.

letrada<sup>87</sup> cubana, proveyó la contrafigura frente a la cual Lezama Lima y sus amigos de la revista *Orígenes* definieron su lugar de enunciación:

Mañach, periodista, orador, académico, ex-senador, narrador mediocre y peor dramaturgo, era a los ojos de los origenistas la encarnación [...] de una República pétrea y podrida, donde la oratoria había perdido el esplendor que tuvo en los tiempos de Martí, Montoro y Sanguily hasta degenerar en el vacío y la ficción de la “cubanidad” de Grau y los “auténticos”. Una República pública y superficial [...] a la que los origenistas oponían su trabajo *secreto*, vinculado a la tradición martiana que les llegaba desde el subsuelo, la “otra manera de regir la ciudad”, la dedicación fervorosa a una obra.<sup>88</sup>

Si Mañach representaba un lugar de lo político y una manera de ocupar el espacio de la ciudad, Lezama le contrapone otro lugar y otro modo de escribir e inventar una ciudad letrada, una posible República distanciada de la política positiva al uso, como demuestra esta respuesta a las objeciones de Mañach contra la “oscuridad” del poeta origenista:

Dispéñeme, pero su fervor por la Revista de Avance es de añoranza y retrospectión, mientras que el mío por *Orígenes* es el que nos devora en una obra que aún respira y se adelanta, que aún demanda como la exigencia voraz de una entrega esencial, que volquemos nuestras más rasgadas intuiciones en la polémica del arte contemporáneo.

Esa falta de filiación es la que según usted levanta cierto resentimiento. No podíamos mostrar filiación, mi querido Mañach, con hombres y paisajes que ya no tenían para las siguientes generacio-

---

87 Cf. Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1984).

88 Duanel Díaz Infante, *Mañach o la República* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003), pp. 30-31. Los énfasis y entrecorillados son del autor citado.



nes la fascinación de la entrega decisiva a una obra y que sobrenadaban en las vastas demostraciones del periodismo o en la ganga mundana de la política positiva.<sup>89</sup>

Mañach le ha reprochado a Lezama y a los origenistas no sólo su falta de lealtad filial a la generación de *Avance*, sino su apoliticismo. Contra lo que Lezama afirma una filiación diferente, volcada sobre la praxis estética y a las afinidades electivas a ella correspondientes. Cuando Lezama se refiere a “las vastas demostraciones del periodismo” y a la “ganga mundana de la política positiva”, hay que tomar en cuenta la alta carga polisémica de su lenguaje y su poder de connotación. Durante la sublevación de los años 30 contra el dictador Machado y los eventos insurreccionales vinculados a ella, Mañach fue importante ideólogo y agitador periodístico de la organización terrorista de derecha ABC, inspirada en Mussolini, cuyos destacamentos de acción violenta integraron luego el repertorio de tácticas corruptas y criminales subyacentes al republicanismo “auténtico” durante la época de la polémica Mañach-Lezama (1949).<sup>90</sup> La palabra “ganga” empleada por Lezama plantea una homofonía inevitable con la palabra *gangster* que se usó para designar a los acólitos del ABC y a sus sucesores. Lezama no vincula a Mañach con ese fenómeno específico, sino a la podredumbre discursiva de lo político que condujo al mismo y que explica el posicionamiento “apolítico” del intelectual origenista. Tampoco expresa un rechazo de lo político en sí, sino de la “política positiva”, es decir, de su advocación pública y activista realmente existente.

La figura del Coronel, su casa y las confluencias que producen el “nacimiento” imaginario de Cemí preconizan entonces la voluntad de construir, a partir de la sublevación gnoseológica de

---

89 José Lezama Lima, “Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta Abierta a Jorge Mañach”, *Imagen y posibilidad*, op. cit., pp. 182-183.

90 Cf. Raúl Aguiar Rodríguez, *El bonchismo y el gangsterismo en Cuba* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2000).

la imagen, es decir, de la praxis poética, una matriz de señorío moral y de soberanía estética en el centro mismo de la ausencia y la alienación de la República, simbolizado por el Campamento Militar de Columbia. La figura idealizada del padre de Cemí se sustrae ante la positividad histórico-política de su entorno, la niega como una placa negativa, y al hacerlo la demarca como contramodelo.

### **Mutación del padre**

El Coronel, más que “el padre”, en un sentido realista, es una invención poética que prefigura la “otra manera de regir la ciudad”, la política íntima y secreta propia del giro barroco hacia el mundo autónomo de la imagen. La autoridad del Coronel, no desprovista de fuerza y energía seductora, se funda en el genio de la alegría y la cordialidad que lo acompaña siempre en descripciones sumamente idealizadas. A todo contratiempo él opone su risa vibrante y contagiosa, sus órdenes son descargas de ingenio y humor, su disciplina es la expresión del buen gusto y el refinamiento sensual. El Coronel José Eugenio Cemí no es un artista ni un intelectual, pero despliega en cierta medida ese señorío barroco lezamiano cuyo dominio esencial es primariamente íntimo, doméstico, ético y estético, sin excluir la deriva pública por vía de la amistad y la comunidad. Si bien se alude a un episodio donde participa en acciones de limpieza del bandidaje rural, nunca vemos pelear a este guerrero ni se le coloca en otro teatro bélico que los juegos militares con los oficiales del ejército norteamericano a quienes contempla desde la amistad deportiva antes que desde su posición subalterna de soldado neocolonial en entrenamiento. Muere víctima de una banal pulmonía contraída durante “juegos” bélicos en la Florida. Se podría alegar que el personaje del coronel es la simple expresión de una conciencia feliz burguesa, es decir, el epítome de la falsa conciencia, y desde una perspectiva positivista se tendría razón. Pero desde el ángulo de 180°

trazado por el giro barroco tal determinismo es irrelevante; en este caso, para emplear la terminología de Lezama, lo “condicionado”, la imagen, se convierte en “incondicionado” condicionante, es decir, en condición de posibilidad de la invención de otra conciencia no menos feliz, pero sí menos burguesa, y próxima a la conciencia soberana antes discutida. Las únicas gestas del Coronel celebradas en el relato son batallas de conciliación amistosa, como el episodio en que el Coronel no tiene más remedio que conciliarse con el cocinero mulato Juan Izquierdo, a quien había abofeteado y despedido. La violencia cometida contra el sirviente pertenece a “aquellos sucesos desagradables de los que nadie hablaba, pero que latían por la tierra, debajo de la casa”.<sup>91</sup> Sin embargo, el acto de conciliación adquiere un aire de fantasía marcial:

Muy cerca de la casa precisaron al mulato Juan Izquierdo, lloroso, borracho, infelicidad y maldad, mitad a mitad, sin saber cuál de las dos mitades mostraría. [...] Muy pronto, el Coronel se le acercó, pegándole un golpe en el hombro y le dijo: –Mañana ve a cocinar, para que nos hagas una yemas dobles que no tengan orejas de elefante–. Se rió alto, teniendo la situación por el pulso. El mulato lloriqueó, arreciaron sus lágrimas, sonsacó perdones. Cuando se alejó parecía pedir una guitarra para pisotear la queja y entonar el júbilo. La señora Augusta, detrás de las persianas, que eran, como decía el Coronel, sus gemelos de campaña, había visto la precisión envuelta de la escena. Cuando sintió, después de oír el crujido alegre de los peldaños de la escalera, que se acercaba el Coronel, se aturdió al extremo de dar ella las voces de atención. –Atención, atención, –gritaba, como quien recibe de improviso a un rey que ha librado una batalla cerca del castillo sin que se enteren sus moradores.<sup>92</sup>

La propia metáfora del castellano medieval y el automatismo marcial subalterno que concita inconscientemente en quienes le

---

91 *Paradiso*, op. cit., p. 23.

92 *Ibid.*, p. 28.

rodean, implica que el tan venerado Coronel no deja de ser una persona indisociable de su posición de poder, algo que el relato nunca niega, sino que exhibe, como lo demuestra el pasaje citado. Sus acciones conciliatorias y sus gestos de amor siguen siendo, en cierta medida, actos ejecutivos. En ese sentido, el Coronel no adviene por completo a la conciencia soberana<sup>93</sup> que lo libraría de la subjetividad institucional y de clase. Pero ello no es un lastre determinista en el relato, sino estímulo de invenciones poéticas y transformaciones sucesivas. Debemos observar que, pese al intenso amor expresado en cada descripción de la existencia del Coronel y el horizonte ético que la piedad filial indudablemente dibuja, el padre no es quien ostenta el modelo caracteriológico ni vocacional en la formación de José Cemí. Él literalmente apunta a ese modelo, señala la vía, pero no la encarna en propiedad. La muerte de don José Eugenio no constituye necesariamente un evento edipal, una “muerte del padre” en la cual se reivindicue el vástago rebelde que desea ocupar su puesto. Cemí no sólo se distancia de la vocación militar, sino también de las vocaciones cívico-utilitarias en general; en ningún momento desea el lugar del padre, no añora la casa burguesa ni el puesto conyugal y reproductivo del patriarca ni el fuero familiar que le corresponde, ni siquiera asume su modelo de masculinidad. Y es la propia imagen amorosa del padre la que autentifica esta heterodoxia social del hijo, de obvia inclinación anti-burguesa. Lo cierto es que la poética novelesca lezamiana, contra todo determinismo realista (y sin ser irreal), inventa a un padre que en lugar de condicionar al hijo con la inercia de su sombra y su sangre, lo conduce a otro padre posible, perteneciente a las genealogías inventadas de lo imaginario; y quien más que padre, es el amigo filosófico o *proton philon*, en el sentido platónico de la amistad creadora.<sup>94</sup> El instante de la muerte del Coronel es el instante de la aparición de

---

93 Ver *supra*: apuntes sobre la soberanía del “señor barroco”.

94 Ver *supra*.

Oppiano Licario en la vida de Cemí. La manera en que Licario se le aparece al Coronel y al mismo Cemí sugiere al “Ángel de la Jiribilla” invocado en un texto leído poco después del triunfo revolucionario de 1959 por Lezama en la Universidad de La Habana, donde un “diablillo de la ubicuidad”, del “icárico intento de lo imposible”,<sup>95</sup> recibe los ruegos del orador en la hora de la aventura colectiva.

Licario ha estudiado en Harvard y en París, ha sido veterano de la Gran Guerra europea y ha estado en todas partes, pero especialmente en aquéllas donde los príncipes del señorío barroco han requerido su ayuda, como el café *Reino de los Siete Meses*, la noche en que “salvó” al tío Alberto de “unos malandrines, medio maricas y cínicos de oficio, que le querían echar una lanzada”.<sup>96</sup> Coincide misteriosamente con el Coronel en el pabellón del hospital de Fort Barrancas donde éste agoniza, muy tarde para salvarlo de la muerte, pero a tiempo para recibir su petición final: “Querido amigo –le dijo–, no sé cómo usted se llama, pero me voy a morir y no tengo a nadie a mi lado. [...] Tengo un hijo, conózcalo, procure enseñarle algo de lo que usted ha aprendido viajando, sufriendo, leyendo –el Coronel no pudo seguir hablando”.<sup>97</sup> Minutos después, cuando Cemí descubre, impactado, el rostro de su padre muerto, es la mirada fija de Oppiano Licario la que impide que el niño pierda el sentido.<sup>98</sup> Se opera así la transferencia y mutación del deseo del padre que incorpora plenamente a Cemí en la confluencia donde las sangres de la filogenia se diluyen en las sangres del flujo imaginario a las que Lezama se refiere en otra parte cuando asegura que... “Existe una función creadora en el hombre, trascendental orgánica, como existe en el

---

95 “Se muestra ahora el Ángel de la Jiribilla”, en José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, op. cit., pp. 110-111.

96 *Paradiso*, op. cit., p. 211

97 *Ibid.*, p. 216.

98 *Ibid.*, p. 220.

organismo la función que crea la sangre. La *poiética* y la *hematopoiética* tienen idéntica finalidad”.<sup>99</sup>

El ámbito familiar o “placentario” de Cemí, gestado en la confluencia de contrapuntos imaginarios, transido por el giro barroco y la soberanía poética que potencia, provee resguardo contra la “ganga” política de una República podrida y sirve de venero sensorial y sentimental, refugio ético y estético para inventar otra política, “otra manera de regir la ciudad”, pero la íntima estrechez de consanguinidad y apego familiar que caracteriza ese espacio, sólo da cupo a una proto-política. La política en su pleno sentido tiene que involucrar a la polis como espacio expuesto al “estar juntos y los unos con los otros de los diversos”,<sup>100</sup> según la definición de Hannah Arendt. Esa política nunca será prescrita explícitamente por una obra de Lezama, pero la silueta negativa de sus contornos ofrece señas sutiles de una imagen posible. No es el Coronel quien inspira la trascendencia definitiva hacia la polis, sino el amigo misterioso que lo reemplaza o encarna su mutación imaginaria, Oppiano Licario, y la misma no se enuncia sino en la segunda parte, inconclusa, de *Paradiso*, que lleva el mismo nombre de su animador.

En *Oppiano Licario* se conjuga la génesis del giro barroco, la soberanía poética, la amistad y la unión erótica para configurar el cuerpo imaginario de otra polis, una polis de la amistad librada del nomos de la tierra. Sin embargo, es en la fase “placentaria” de *Paradiso* que se incuba la función hematopoiética, entendida como flujo gráfico-verbal del imaginario, como escritura. Una temprana salida de Cemí fuera del espacio “placentario”, hacia las viviendas que rodean el área de la escuela del Campamento a la cual asiste, lo expone a una escena primitiva de lo transfamiliar. El referente histórico de ese caserío donde incursiona el niño

---

99 “Sobre poesía”, en José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, op. cit., p. 126. Énfasis míos.

100 Hannah Arendt, *¿Qué es la política?*, trad. Rosa Sala Carbó, introd. Fina Berulés (Barcelona: Paidós, 1997), p. 45.

Cemí es el barrio popular de Buena Vista que creció contiguo a la base militar. El relato lo describe como un “solarete” o caserío que “se aplana en una hondonada, y la latería de la conserva grande se amarra a la madera breve por la techumbre”.<sup>101</sup> Allí Cemí se topa con una comunidad heteróclita, que el narrador describe con profusión delirante. Aparecen personajes como Mamita, Vivino, Truni, Tránquilo, Adalberto Kuller, y Martincillo. Los parientes de Mamita son “protegidos del Coronel”,<sup>102</sup> parte de una pequeña población campesina “que el Coronel empotraría en el ejército”<sup>103</sup> cuando emigraron a la ciudad. La densa comunidad del “solarete” vive notoriamente una relación clientelar subalterna con respecto al Campamento pero conforman otro orden. El relato se demora en una picaresca descripción de los personajes, sus viviendas precarias, sus relaciones familiares desterritorializadas, su promiscuidad sexual e identidades heterogéneas: hay campesinos, lumpen urbanos, blancos, negros, austriacos y asiáticos, homosexuales, ninfómanas y algunos profesionales. El contraste con la idílica amplia casona criolla de Cemí y su familia blanca, patriarcal y católica es patente. La latencia política de este episodio novelesco que nos ofrece la sorprendente exposición del niño al espacio social, y su excesivo hurgamiento por el narrador, con descripciones que mezclan naturalismo y fantasía barroca, radica en tres aspectos: 1) introduce una escena primaria de alteridad arraigada en la experiencia no dominante que se despliega como *la zona* hacia la cual debe fluir la imaginación novelesca, su deseo narrativo; 2) muchos de los personajes del “solarete” reaparecen en la segunda parte de la novela, *Oppiano Licario*, que los reúne en París con los personajes principales de la novela, insinuando así la forja (inconclusa) de una comunidad de afinidades electivas, una especie de república cubana ultramarina, desprendida de las te-

---

101 *Paradiso*, op. cit., p. 31.

102 *Ibid.*, p. 42.

103 *Ibid.*, p. 31.

ritorialidades tradicionales, abocada al eros, el arte y la imaginación; 3) la forma en que una escena primaria de la escritura, la del niño Cemí que escribe con tiza sobre un paredón, es justamente la que provoca esta escena primaria de exposición a lo social. El episodio comienza cuando el pequeño Cemí a sus diez años se extravía a lo largo del muro del patio escolar, que de alguna manera conecta el Campamento con el barrio popular contiguo. El texto consigna que el niño... “Se había acercado al paredón buscando compañía”.<sup>104</sup> Ello invoca la impronta comunicativa, el deseo de comunidad inherente al acto de escritura: “apoyó la tiza como si conversase con el paredón”. Es entonces que aparece “la mano”, tras una suerte de *pliegue barroco* de la superficie de la escritura, con el mismo importe de alteridad que el episodio del asma nocturna invocado en el ensayo “Confluencias” y en el inicio de la novela, antes comentados: “Llegaba la prolongada tiza al fin del paredón, cuando la personalidad hasta entonces indiscutida de la tiza fue reemplazada por una mano que la asía y apretaba con exceso...”. Esta es la mano que conduce a Cemí a la comunidad de subalternos de su padre, a quien la matriarca Mamita reconoce como “jefe hierático lejano, pero eficaz e inapelable”.<sup>105</sup> Se puede leer este efecto como resultado de la hematopoesis simbólica de la escritura, su capacidad de fluir, plegar y desplegar las fronteras de exclusión de la colonialidad del poder. Pero no será hasta la secuela de *Paradiso, Oppiano Licario*, que se narre la solución de continuidad de las fronteras y sus pliegues, la otra comunidad y espacialidad posibles.

Como en el caso de la feliz (in)conciencia del Coronel, la colonialidad que constriñe a la comunidad popular contigua al Campamento, constituye, en tanto separación del otro y brecha de sentido de la polis, un desafío estimulador de la invención poética, más que un lastre determinista. Tal es la capacidad

---

104 Ibid., p. 29.

105 Ibid., p. 42.



potenciadora del giro barroco frente a las determinaciones históricas.<sup>106</sup> Desde ese giro, en el cual se instala Cemí al advenir al mundo del relato, es que la primera mitad de la novela aborda la poética de contrapunto y conciliación de los conflictos formativos de la nación tras la cual percibimos una política de la amistad. Desde los inicios de la saga genealógica de Cemí, que constituye una alegoría de los imaginarios nacionales articulados por el ideal republicano, se establece un principio de indisolubilidad de lo ético y lo estético que desafía los deslindes convencionales del bien y de la belleza, gobernado por una poética del devenir necesariamente inclusiva, sintética, como corresponde a la sensibilidad barroca, desdeñosa del voluntarismo utilitario y excluyente. Toca a la abuela Augusta, matriarca de la rama de los Olaya, expresar este principio al dialogar con una vecina floridense sobre las diferencias de actitud entre criollos y angloamericanos en 1894, justo antes del comienzo de la Guerra del 95 y de la muerte de Martí:

Pero usted se fía demasiado de su voluntad y la voluntad es también misteriosa, cuando ya no vemos sus fines es cuando se hace para nosotros creadora y poética. *Su voluntad* –añadió subrayando– quiere escoger siempre entre el bien y el mal, y escoger sólo merece hacerse visible cuando nos escogen. Si por voluntad aplicable al bien nos diesen monedas correspondientes, la gloria –añadió sonriéndose– tendrá tan sólo esta alegría *cantabile* de la casa de la moneda. Hay un versículo del Evangelio de San Mateo, el alcabalero, que parece implacable, pero que nos dice de lo misterioso de la voluntad y de sus acarrees por debajo del mar: *Siego donde no sembré y recojo donde no esparcí*.<sup>107</sup>

---

106 Algunos críticos presumen que el análisis crítico termina allí donde se demuestran esas determinaciones y se comprueba, por ejemplo, el “elitismo” y origen de clase burgués de Lezama, sin tomar en cuenta que ese tipo de literatura comienza precisamente con el desafío a las determinaciones históricas del discurso; cf.: Saïd Benabdellouahed, “El elitismo criollista en la obra de José Lezama Lima”, *Caravelle*, (Toulouse) no. 67, 1997, pp. 113-126.

107 *Ibid.*, pp. 55-56. Énfasis del autor citado.

Augusta reprobaba aquí la actitud adquisitiva aplicada a la voluntad moral, cómo si esta fuera una economía restringida de actos subordinados a la acumulación e intercambio de beneficios en función un Bien absoluto desprendido del sentido de la existencia, es decir, de suma y balance de valores frente a los cuales todo se reduce a un medio instrumental, como en la economía capitalista de la acumulación monetaria. Frente a esa actitud, ella se identifica con una ética heterónoma de exposición y donación ante el azar, lo desconocido y el inconsciente (el misterio de la voluntad), que no pretende someter las aporías del bien y el mal a la economía restringida del beneficio moral práctico. Si retomamos aquellos puntos del pensamiento de Bataille sobre la soberanía, antes discutidos,<sup>108</sup> que parecen coincidir en cierta medida (colocando entre paréntesis el nihilismo de Bataille) con la sensibilidad de Lezama, conviene tomar en cuenta que la soberanía poética es en ese contexto inseparable de una noción de la existencia que se rige principalmente por una economía mucho más amplia que la economía restringida de la acumulación utilitaria de beneficios, otra economía en que la capacidad de donación, regalo, gasto, derroche y pérdida se vincula a la voluntad de comunicación, entrega y sacrificio inherente a la soberanía divina del deseo.<sup>109</sup>

Es importante en el relato que ambas ramas, materna y paterna, de la genealogía de José Eugenio Cemí, (el coronel) provienen de los dos sectores fundamentales en la formación político-social cubana, definidos desde los inicios de la economía colonial de plantación: las burguesías hacendadas del tabaco y el azúcar. A la familia de la madre del Coronel, Eloísa (criolla descendiente de ingleses), corresponde el tabaco, y a la del padre vasco, el azúcar. Roberto González Echevarría nos ofrece una insuperable lectura de *Paradiso*

---

108 Ver *supra*, para discusión y referencias bibliográficas.

109 Ver el ensayo ya clásico de Bataille sobre el tema, “La noción de gasto”, ampliamente disponible en traducción española en internet, entre otros lugares, [www.sindominio.net](http://www.sindominio.net). Publicación original: Georges Bataille, “La notion de dépense”, *La critique sociale*, n. 7, 1933.

a la luz del canónico ensayo de Fernando Ortiz, *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*, mostrando cómo en la genealogía inventada de los Cemí confluyen diversos campos sensoriales, botánicos, económicos, sociales y verbales en una poética de filiaciones y contrastes correspondiente a “lo cubano”. Resume González:

Si el azúcar representa el poder, la fuerza expansiva de los Cemí, la voluntad que los lleva a la muerte, el tabaco representa no sólo la delicadeza de Eloísa, sino la propensión al arte, a la filosofía, al conocimiento de lo oculto; a cierta obsesión hermenéutica y diabólica asociada en la novela con la poesía.<sup>110</sup>

Munda, la abuela materna de José Eugenio, rezuma hostilidad contra el legado azucarero del marido de su hija, en los largos parlamentos donde le cuenta la historia familiar a su nieto huérfano de padre y madre, lamentando “el sometimiento de toda mi familia a la brutal decisión de tu padre”.<sup>111</sup> Su rencilla es cónsona con los efectos de la brutal expansión de la economía azucarera cubana, al ritmo impuesto por el mercado externo, en detrimento de los demás sectores y del desarrollo de una economía autosustentable. Pero también contiene el reclamo del “refinamiento” y superior sensibilidad de una costumbre familiar asentada en la valoración ética y estética de la existencia por encima de las lógicas utilitarias, que encuentra su mejor asidero en las prácticas artesanales, casi pre-industriales, predominantes en el ramo del tabaco en la época: “Teníamos el refinamiento que tienen las gentes de tierra adentro cuando están dedicadas al cultivo de hojas muy nobles, y a adivinar los signos exteriores de los insectos en relación con las estaciones”.<sup>112</sup> Esta filiación estética será la que predomine en la síntesis genealógica, de carácter creativamente

---

110 Roberto González Echevarría, “Lo cubano en *Paradiso*”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Vol. II: Prosa* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1984), pp. 40-41.

111 *Paradiso*, op. cit., p. 93.

112 *Ibid.*, p. 92.

metafórico e imaginario, más que filogenética, constitutiva del reino “placentario” de Cemí. Debe notarse que en los episodios de la niñez y adolescencia del protagonista todas las ramas familiares próximas han perdido sus conexiones económicas con las economías de plantación donde florecieron, y que de hecho, han empobrecido relativamente. Ciertamente, como dice González Echevarría, “toda la historia de Cuba, sobretudo desde principios de siglo diecinueve, está inscrita en *Paradiso*”,<sup>113</sup> y ello incluye la manera en que las familias protagónicas del relato reflejan el proceso de empobrecimiento paulatino de grandes sectores de las clases propietarias a consecuencia de los altibajos de una economía colonial dependiente de los flujos euronorteamericanos del capital, pero más que nada la destrucción, desplazamiento y persecución asociada a las guerras revolucionarias y las luchas y alzamientos políticos continuos. Este desprendimiento fue produciendo generaciones que hubieron de desplazarse cada vez más a las profesiones y las actividades culturales para compensar con el capital simbólico su relativa orfandad material. Y parte de ese excedente abonó tanto a la hipertrofia de la expresión política pública, como a prácticas culturales de altísima complejidad y proyección autónoma.<sup>114</sup> El tío Alberto y el propio Cemí, en su desprecio del filisteísmo burgués articulan sensibilidades autónomas en ese sentido. Ambos desprecian, no sólo la “ridícula temática azucarera”,<sup>115</sup> representativa de la gran economía burguesa, sino toda forma de profesionismo clasemediero. El hombre de la familia de más precaria situación social, el tío Alberto, que no ejerce profesión ni ocupa posiciones, es quien capta la admiración

---

113 González Echevarría, op. cit., p. 34.

114 Carlos del Toro González y Gregorio E. Collazo Pérez, “Primeras manifestaciones de la crisis del sistema neocolonial (1921-1925), en *Historia de Cuba: La neocolonia, organización y crisis*, op. cit., pp. 220 y 223.

115 Sobre el hastío que les provoca a Alberto y a Cemí la habladuría financiera, específicamente la relacionada con el azúcar, cf. *Paradiso*, op. cit., pp. 242 y 302. Recordar que el azúcar, en un país monoexportador como Cuba en la época, es sinécdoque del universo de lo económico.

intelectual de Cemí y quien inicia su deseo poético (en preparación de las iniciaciones superiores que le deparan Oppiano Licario y su hermana Ynaca Eco). La vocación política viene signada en la familia de Rialta, que ya ha debido exilarse en la Florida desde antes de la Guerra del 95, a consecuencia de su vocación independentista. Así, el aparente descenso social padecido por los Cemí y los Olaya es el mismo que potencia, una vez operado el giro barroco a que hemos aludido, el ascenso poético de este clan cristizador de los mejores valores de la República martiana, en la visión de Lezama Lima, algo que se puede entender perfectamente a raíz de las palabras de la abuela Augusta sobre la voluntad y el destino ya citadas.



## III

## Más acá del Príncipe

La *oikeiotés* es la zona de la más profunda conciencia, del deseo, de la voluntad, del destino, en que se basa la afinidad con el amigo, si nos aproximamos a la concepción platónica antes comentada. A ese fuero interior compartido, que en *Paradiso* es capaz de contener el legado imaginario de toda una genealogía que se convierte en sinécdoque de la nación, es que se refiere Foción cuando analiza la amistad de Cemí y Fronesis:

Los dos [...] atraviesan esa etapa que entre nosotros es la verdadera consagración de la familia a la etapa de la ruina. No es la ruina económica, los dos tienen buena situación burguesa.<sup>116</sup> Es algo más profundo, es la frustración por la ruina de un destino familiar y entonces, a buscar otro destino, pero es así como resultan “los mejores”. La ruina, entre nosotros, engendra la mejor metamorfosis, una clase que puede competir en fineza con las mejores del mundo. En presencia de ellos, de su nobleza, de su presencia de los mejores, uno siente una confianza clásica, nos sentimos más fuertes en nuestra miseria.<sup>117</sup>

Es necesario percatarse que el fuero interior de la “ruina” compartido por estos amigos trasciende lo estrictamente familiar

---

116 El relato evidencia que esta “buena situación” es relativa, correspondiente más bien a un marco clasemediero o pequeño-burgués.

117 *Ibid.*, pp. 407-408.

gracias a la abstracción que se hace de la situación económica particular, y al uso del pronombre “nosotros”, que en el contexto del diálogo incluye a personas ajenas a la amistad con Cemí y Fronesis; por lo que remite a los cubanos, o más propiamente a una clase de cubanos, más no necesariamente a una clase *social* de cubanos, si bien hay algo de eso en la referencia, sino a una estirpe de la “fineza” identificable con cierta polis, la polis de la existencia poética implícita en el reclamo de “refinamiento” de la abuela Munda, la polis de la soberana exposición al azar y los misterios del deseo sugerida en las palabras de la abuela Augusta. Subyace a este parlamento de Foción una alegoría de la República como ruina cuya falla histórica plantea un profundo desafío existencial, el desafío de inventar un destino necesariamente *otro*.

Esta *oikeiotés* fundante y vinculante de la amistad que trasciende hacia la polis aparece en Lezama asociada a la noción de señorío y soberanía propia de ciertas figuras heroicas del legado independentista cubano, como vemos en un breve ensayo titulado “Céspedes: el señorío fundador”, caracterizado por una serie de manifestaciones de “señorío”: 1) “Su señorío, es decir, el dominio de un cotidiano azar que se asoma para dejarse acariciar y del día en que se excepciona para ejercer su soberanía sobre las ruinas exteriores”; 2) “Su señorío [...] que está en la obligación de inaugurar una nueva tradición, donde todo es como una fiesta, un lujo de la amistad, una frase imprevisible”; 3) “[...] el señorío que se rebela y busca otra sangre y un nuevo misterio”.<sup>118</sup> El texto insiste en una relación esencial entre “ruina”, “soberanía”, “amistad”, búsqueda de “nueva tradición”, “otra sangre”, “nuevo misterio”, y “fiesta”. A todas luces enuncia una demanda de transformación o metamorfosis profunda del ethos colectivo asociada a un sentido excepcional de la existencia, que se levanta ante la ruina.

---

118 En *Imagen y posibilidad*, op. cit., pp. 24-25.



La amistad poética, según esta visión de Lezama, en lugar de ser apolítica, como se le reclamaba al grupo de *Orígenes*, comporta una profunda pulsión política que entrelaza misteriosamente el legado de la cultura y el arte, la invisible antropología familiar y las demandas históricas de la nacionalidad. Por eso el relato novelesco, luego de poblar hasta el exceso el ámbito familiar “placentario” de su protagonista, no puede sino lanzarlo a la calle, a la ciudad, en un doble movimiento que propende a la política y a la amistad. Tal es el movimiento de la praxis poética del propio Lezama, que si bien se edifica sobre el subsuelo “placentario” antes descrito, también supone su trascendencia, la salida y comparecencia del poeta en la polis. Su concepto de la poesía exige un ámbito comunicativo, una comunidad de afinidades electivas, que por más evasiva y torremarfilesca que luzca, cual lo sugiere el caso de *Orígenes*, no deja de constituirse en posible alegoría de la polis, en un cierto modo de “estar juntos de los diversos” (sin que, naturalmente, sean tan “diferentes” como lo pretenden ciertas lecturas liberales y bienpensantes de ese *dictum* de Arendt). La propia descripción que Lezama realiza del grupo de jóvenes afiliados a *Orígenes* apunta más a un orden de mutua comparecencia, a una poética del “estar juntos”, a un escenario comunicativo, que a un programa poético en sentido estrictamente literario. Según Lezama, las siguientes características unen a los jóvenes autores de *Orígenes*:

1. “La soledad de la adolescencia y sobre todo la decisiva influencia maternal”;
2. La “delicadeza”;
3. La “amistad como misterio”;
4. Una “decisiva fuerza aglutinante”;
5. El “contentarnos con poco, muy poco, en el orden económico”;
6. Un “innato rechazo de las apetencias sombrías o de la ocupación de posiciones”;
7. “Aquellas páginas, aquellos pequeños cuadernos [...] buscados al paso del tiempo como símbolo de salvación, como una

de las pocas cosas que perduran en un época donde la ruina y la desintegración avanzaban con un furor indetenible”.<sup>119</sup>

Nótese que ninguno de los rasgos unitivos es ideológico, programático o estrictamente literario. El texto se ciñe a aludir al “ceremonial de Orígenes”, cuyo carácter “litúrgico” comprende “bodas, bautizos y santos”, articulando un cálido “ceremonial de la amistad” que se sostiene “en constante vigilancia de aceptación y antipatías”.<sup>120</sup> Casi todos estos elementos son aplicables a la *comunidad poética* (que no necesariamente de “poetas”) forjada en la novela, en la amistad de Cemí, Fronesis, Foción, Lucía, Oppiano Licario, (y luego en la segunda parte) Ynaca Eco, Mohamed, y otros. Cabría hacer la salvedad de que esta comunidad novelesca de la poesía y el arte inventa liturgias algo menos ortodoxas que las “bodas” de Orígenes; basta recordar el encuentro entre Fronesis y Lucía, y el detalle de que en la segunda parte, Ynaca, esposa de Adalberto, es amante de Cemí y sostiene sexo ritual con Fronesis y posiblemente McCornak, al tiempo que Mohamed es amante de Galeb.

Cuando, en el noveno capítulo de *Paradiso* finalmente el poeta-héroe, Cemí, hace su entrada inaugural al ágora criollo,

---

119 “Un día de ceremonial”, en José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, op. cit., pp. 43-45.

120 Ibid., pp. 46-47. Cintio Vitier, principal articulador de la memoria pública de Orígenes, coincide con Lezama en enfatizar la inspiración ética y el sentido de comunidad alterna del grupo, según lo resume César A. Salgado: “Vitier promotes *Orígenes* as a “fiesta innombrable” (ineffable feast) of friendships that, through the ethical exercise of poetic comportment and an interpersonal dynamic distinguished by integrity and *finenza* (politesse), resisted the dissolute, immoral codes of conduct of the Republican years. As a private, close-to-clandestine civic alternative to the reprehensible educational and cultural institutions and practices of the Republic, the *Orígenes* group thus collaborated “undercover” with the national redemptive process that climaxed with the Cuban Revolution”. Cf. César Augusto Salgado, “The Novels of Orígenes”, *CR: The Centennial Review*, vol.2, no. 2, summer 2002, p. 214.

escoge nada menos que la Universidad de la Habana (Upsalón, en la novela), el lugar público más politizado y contencioso de la capital republicana desde la década del 20. Allí Cemí se topa, simultáneamente, con el escenario épico de la política y con la amistad. También tiene la oportunidad de contemplar una alegoría del Príncipe Moderno. La “tángana” o demostración universitaria presenciada por Cemí funde dos momentos históricos de la lucha estudiantil: las acciones multitudinarias realizadas a favor de la reforma universitaria entre 1923 y 1925, cuyo protagonista indiscutido era Julio Antonio Mella; y la lucha universitaria contra Machado, que tuvo un desenlace trágico en la protesta del 30 de septiembre de 1930, cuando los esbirros del dictador asesinaron al prestigioso dirigente estudiantil, Rafael Trejo. Lezama Lima reconoce estos referentes históricos y aclara varios aspectos, comenzando por explicar que fue testigo de ambos episodios, los cuales luego fundió en una sola escena de *Paradiso*. Lezama asegura que, cuando aún no era estudiante universitario, presenció la refriega dirigida por Julio Antonio Mella<sup>121</sup> (correspondiente a una manifestación universitaria en marzo de 1925, en defensa de la Reforma Universitaria recién conquistada). Lezama no conoció a Mella, quien debió exiliarse en México en 1926. Pero cuando estudiaba en la Universidad en 1930, sí conoció a Rafael Trejo, asistió a la manifestación donde el dirigente fue herido de muerte y presenció ese hecho, compartiendo hondamente la conmoción que el deceso provocó en el país... “La muerte de Rafael Trejo conmocionó al país de tal forma que lo abrió para todos los milagros y todas las grandes sorpresas. A mi manera de ver, se puede decir que toda la historia posterior de Cuba de carácter revolucionario se fundamentó en ese 30 de septiembre porque hubo un gran sentido del sacrificio...”<sup>122</sup> El

---

121 Entrevista de Rosa Ileana Boudet a José Lezama Lima (1970), reproducida parcialmente en Ana Cairo, ed., *Mella 100 años*, Vol. 1. (Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2003), pp. 370-377.

122 *Ibid.*, p. 371.

poeta no repara en enfatizar, todavía en 1970, lo que significó para él su participación en dichos eventos políticos:

[...] cuando triunfó la Revolución, se hizo una especie de comandos culturales, invitaron a hablar a algunas figuras intelectuales y entre ellas a mi sencilla persona. Y yo recuerdo que al comenzar a hablar dije: “Ningún honor yo prefiero al que me gané para siempre en la mañana del 30 septiembre de 1930”. Y a medida que van pasando los años, repetiré siempre esa frase con más orgullo y con más énfasis porque creo que está en la razón creadora de mi vida.<sup>123</sup>

El texto leído por el poeta ante la Federación Estudiantil Universitaria en 1959, al que se refiere en este pasaje de 1970, constituye un intento de engarzar el flujo barroco de su discurso y de su poética de la imagen al curso de la historia cubana reinscrito por el evento revolucionario. Lezama acude a la *hematopoiética* de lo heroico que ya hemos citado. Establece un nexo entre la sangre derramada en el suceso estudiantil de 1930, el decurso de la poesía, el giro autónomo de la imagen que la convierte en potencia causal, y la Revolución de 1959. Refiriéndose a la circunstancia en que Rafael Trejo cae fatalmente herido, dice: “Al lado de la muerte, en un parque que parecía rendirle culto a la sombría Proserpina, surgió la historia de la infinita posibilidad en la era republicana”.<sup>124</sup> Lezama plantea una poética de la historia, en tanto escenario de una ecuación causal entre muerte heroica, imagen y evento liberador, que resume así en un texto posterior, evocativo del ataque revolucionario al cuartel Moncada:<sup>125</sup> “La imagen es la causa secreta de la historia. El hombre es siempre un prodigio, de ahí que la imagen lo penetre y lo impulse. La hipótesis de la imagen es

---

123 Ibid., p. 372.

124 “Lectura”, en José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, op. cit, 95.

125 Acción insurreccional realizada el 26 de julio de 1954 por Fidel Castro y sus compañeros, que catalizó el Movimiento 26 de Julio, gestor del triunfo revolucionario del 59.

la posibilidad”.<sup>126</sup> Ésta es la misma hipótesis que ya asume en su análisis metafórico de los sucesos estudiantiles del 30 y su repercusión: “La muerte del héroe frente a un destino tenebroso, trazaba un poderoso ordenamiento en la causalidad mágica [...]”.<sup>127</sup> Todo ello compone, en verdad, algo así como un gran arco de inseminaciones sacrificiales de la imagen en la historia, que se tiende entre Martí y Fidel Castro, a quien nunca alude por el nombre:

Pero Martí tocó la tierra, la besó, creó una nueva causalidad, como todos los grandes poetas. Y fue el preludio de la era poética entre nosotros, que ahora nuestro pueblo comienza a vivir, era inmensamente afirmativa, del círculo absoluto. *El héroe entra en la ciudad*.<sup>128</sup>

En el contexto de la historia insurreccional cubana, el “héroe” que “entra en la ciudad” no es otro que Fidel Castro. Los revolucionarios independentistas nunca conquistaron la ciudad. No lo hicieron en la Guerra inconclusa de 1868, ni en la de 1895, pues en 1898 la ocupación norteamericana les arrebató una victoria inminente, y el Ejército Libertador de los mambises sólo entró en la ciudad (ya fuera Santiago, o La Habana), con permiso de las autoridades estadounidenses ocupantes, y bajo condiciones subalternas, pero nunca como ejército soberano y victorioso. *Entrar en la ciudad* quedó como asignatura pendiente que debía resarcir a los cubanos independentistas de aquella humillación del 98. Y le correspondió a Fidel Castro asumirla, lo cual él mismo hace constar de manera explícita cuando en los albores de 1959 se dispone a entrar en Santiago: “¡La historia no se repetirá! –proclama al país– ¡Esta vez los mambises entrarán

---

126 “El 26 de julio: imagen y posibilidad”, en *Imagen y posibilidad*, op. cit., p. 19.

127 “Lectura”, op. cit., p. 95.

128 *Ibid.*, pp. 103-104. Énfasis mío.

en Santiago de Cuba!”<sup>129</sup> Si bien no hay duda que el pasaje antes citado del poeta, tiende un arco histórico-poético desde Martí a Fidel Castro, es importante precisar por qué el texto más explícitamente político jamás publicado por José Lezama Lima nunca nombra a éste último. Estimo que hay tres razones: 1) nombrar a un jefe político contemporáneo sería una torpeza en la estética verbal de Lezama, le resta *lo oblicuo* esencial a su escritura toda, incluyendo los ensayos y conferencias más “pedagógicos” (como algunos textos aquí citados) que pergeñó de cuando en cuando; 2) Fidel Castro es héroe en la sucesión temporal, pero todavía, en la contemporaneidad del poeta, no es héroe *en la imagen*, no posee la consiguiente potencia metafórica, según la hematopoiética de Lezama, pues no ha muerto ni derramado su sangre<sup>130</sup> (el “cuerpo de la imagen” sólo se sustenta como factor de ausencia del cuerpo<sup>131</sup>); y 3) Además, Fidel Castro, si nos atenemos a la manera lezamiana de pensar, es figura alegórica del príncipe de la sucesión temporal condicionada, no un señor barroco; es decir, al estar demasiado vinculado a la soberanía temporal, no adviene a la soberanía poética lezamiana que aquí hemos considerado. Debo advertir que leo, en la configuración lezamiana de esta cohorte de personajes de impronta política, tres figuraciones: 1) el príncipe de la sucesión (Príncipe Moderno en mi lectura), 2) el héroe *en la imagen* y 3) el señor barroco. El príncipe de la

---

129 Fidel Castro, citado por Antonio Núñez Jiménez, *En marcha con Fidel*, op. cit., p. 26.

130 Lezama escribe, en 1974, una estampa heroico-poética sobre un personaje político contemporáneo como Salvador Allende, justo porque ha sacrificado su sangre heroicamente, cf. “Suprema prueba de Salvador Allende”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, op. cit., 155-156. Lo mismo hace a raíz de la muerte del Che Guevara, en 1968, cf. “Ernesto Guevara, comandante nuestro”, *Imagen y posibilidad*, op. cit., pp. 22-23.

131 “[P]ues si el ser tomase proporcionada posesión del cuerpo o si el cuerpo fuese su justa y absoluta morada, la imagen desaparecería [...]”; en “Las imágenes posibles”, José Lezama Lima, *Introducción a los vasos órficos* (Barcelona: Barral Editores, 1971), p. 24.

sucesión, en la *gnosis* de Lezama, es más que nada efecto (condicionado) de una serie poética, no imagen causante ni “incondicionada”. Sólo alguien como José Martí, por ejemplo, por ser epítome del poeta, el jefe político y el héroe sacrificial, sintetiza las figuras del Príncipe Moderno, el héroe *en la imagen* y el señor barroco. Veremos más adelante cómo Julio Antonio Mella, por su muerte sacrificial, no sólo advoca al Príncipe Moderno, sino que recibe el trato de héroe *en la imagen*, mas no así de señor barroco. Como anuncié al principio de este ensayo, para efectos de mi argumento crítico, me permito articular la noción de príncipe de la sucesión (causal, natural, temporal), al ámbito de la politología revolucionaria, acudiendo en líneas muy generales al Príncipe Moderno de Gramsci,<sup>132</sup> en cuanto expresión orgánica de la voluntad política revolucionaria, que aspira a establecer una racionalidad democrática de la república moderna, depurada de lastres clasistas y tradiciones atávicas de dominio irracional. Lezama, en fin, no opone al Príncipe Moderno, al héroe *en la imagen* ni al señor barroco entre sí, como formas excluyentes, sino que las incorpora a una lógica de la subsunción metafórica. A tenor con la inversión poética lezamiana, el señor barroco es el soberano poético incondicionado, causante tanto del héroe *en la imagen*, como del Príncipe Moderno, en una gradación que va de la imagen al hecho natural objetivante. Pero dentro de esta visión, el señor barroco no es menos político que el Príncipe Moderno, sino dueño de una causalidad no siempre visible ni *efectiva*, en el sentido positivo de esa palabra, pero de más profundo aliento, al trascender el tiempo (natural) de la sucesión para advenir al tiempo (“sobrenatural”) de la imagen y el artificio. El señor barroco y, en cierta medida, el héroe *en la imagen* poseen, para Lezama, la superior función política de... “Crear la nueva causalidad, la posibilidad infinita, la imagen como un potencial entre la historia y la poesía”.<sup>133</sup>

---

132 Ver *supra*, notas 6 y 14.

133 “Lectura”, op. cit., p. 104.

Este recorrido nos permite retomar, desde la contextualidad de varios escritos del autor y las referencias históricas pertinentes, el episodio de la excursión de Cemí al escenario de la polis y la amistad, para comprender la naturaleza de la disyuntiva que se le presenta. Cuando Cemí participa en la manifestación universitaria, pero luego en medio de ella toma la mano que le extiende su futuro amigo,<sup>134</sup> Fronesis, para alejarlo del tumulto como si lo guiara por un laberinto, inicia la bifurcación que lo conduce, no al repudio de la polis, de las luchas por su soberanía objetiva, sino a la amistad como otra vía, no tan alterna como interna, hacia la polis y la soberanía en la imagen.

En consecuencia, el relato no necesariamente desvalora la gesta política por la soberanía objetiva, por la sucesión temporal. El personaje que en esta lectura consideramos como figura alegórica del Príncipe Moderno, nunca recibe nombre propio, pero sí epítetos homéricos como el de la “figura apolínea de perfil voluptuoso”, “el que hacía de Apolo”, el “parecido a Apolo”, “el que remedaba las apariciones de Apolo”, “el veloz como Apolo, de perfil melodioso” o “el que tenía como la luz de Apolo”.<sup>135</sup> La alusión a Mella no puede ser más directa, sobre todo cuando “Apolo” es precisamente uno de los calificativos que se le adjudican a este personaje histórico en la hagiografía de los revolucionarios cubanos modernos. Loló de la Torriente, cronista contemporánea de Lezama, describe así a Mella:

Una tarde fue a buscarme, a mi casa, un estudiante de Leyes. Era alto, fuerte, muy atrayente. Me parecía un joven dios. Le miré

---

134 Recuérdese que la aparición de la mano del otro en medio de la oscuridad (aquí el “tumulto” político) signa momentos genésicos en Lezama, ver *supra*.

135 Cf. *Paradiso*, o. cit., pp. 311-317. En el “Himno para la luz nuestra” (*Dador*, 1960) figura esta alusión a un joven solar: “El joven luz, Apolo justo / separa la hoja de la playa / de la tortuga que no raya / la mesa del tiempo. Qué buen gusto”; cf. José Lezama Lima, *Poesía completa* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994), p. 281.



la frente y la tenía ancha, espaciosa, preocupada. Los ojos color castaño eran de pupilas dilatadas y profundas, y la boca, muy recia, daba carácter a aquel rostro grave que desbordaba el consejo apolíneo “conócete a ti mismo”, pues poseía, como los hombres que Platón buscaba para conservar su República, fortaleza, templanza y hermosura.<sup>136</sup>

Ejemplo de cómo el poeta y señor barroco que es el propio Lezama, inventa, a su modo, al héroe *en la imagen* y al Príncipe Moderno, es el importe que ha tenido su obra en la inscripción histórica del propio Julio Antonio Mella. Ana Cairo, la editora de dos volúmenes recientemente dedicados a la memoria de este personaje revolucionario, parte de una lectura del propio Lezama para bautizar a Julio Antonio Mella como el “Apolo revolucionario” y proporciona una cita del poeta que nos ayuda a precisar la noción de héroe *en la imagen*: “*Ninguna aventura, ningún deseo donde el hombre ha intentado vencer una resistencia, ha dejado de partir de una semejanza y de una imagen*”.<sup>137</sup> Ella concluye, a raíz de la lectura del episodio de *Paradiso* que presenta al héroe: “El personaje de Apolo es un homenaje a Mella y simboliza al nuevo héroe revolucionario mítico, sin necesidad de moralejas didácticas”.<sup>138</sup> El texto de *Paradiso* coincide en todo punto con tal valoración. A todas luces el poder seductor de este Príncipe Moderno involucra al protagonista y al propio narrador, dada la feliz conjunción de imágenes que concita:

Llegó al grupo una figura apolínea, de perfil voluptuoso, sin ocultar las líneas de una voluntad que muy pronto transmitía su electricidad. Por donde quiera que pasaba se le consultaba, daba instrucciones. [...] El que hacía de Apolo, comandaba estudiantes y

---

136 Loló de la Torriente, *Testimonio desde dentro* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985), p. 107.

137 Citado por Ana Cairo, “La leyenda de un Apolo revolucionario”, prefacio a *Mella 100 años*, op. cit., p. XXXV (Énfasis de la autora citada).

138 *Ibid.*, p. XL.

no guerreros, por eso la aparición de ese dios, y no de un guerrero, tenía que ser un dios en la luz, no vindicativo, no oscuro, no catatónico. Estaba atento las vibraciones de la luz, a los cambios malévolos de la brisa [...].<sup>139</sup>

Importa mucho que el dirigente estudiantil aparezca asociado al clásico dios de la luz y la armonía, pues ello lo eleva y lo distancia de la violencia telúrica y plutónica que los gendarmes oponen a la resistencia estudiantil. Bien vemos aquí cómo el Príncipe Moderno encarna una voluntad de racionalidad política complementaria del giro barroco en el sentido ético y estético. Como señala Willy Thayer, gracias al giro operado por Benjamin, “lo barroco no se opone simplemente a lo clásico, sino a la oposición clásico/barroco”.<sup>140</sup> El Príncipe Moderno ocupa el lugar que le corresponde en la sucesión histórica y en su drama. El narrador no desconoce ni desvalora esa pertinencia. José Cemí marcha con los estudiantes, siente la “mágica imantación” del conjunto, el evento revolucionario lo seduce como a todos, pero por encima del fervor se alza también la visión del poeta-narrador, que más allá del evento temporal contempla la serie trágica de las “eras imaginarias” de la historia:

Las inmensas frustraciones heredadas en la coincidencia de la visión de aquel instante, que presenta como simultáneo en lo exterior, lo que es sucesivo en un yo interior casi sumergido debajo de las piedras de una ruina, motiva esa coincidencia en los contornos de un círculo que está segregando esos dos productos: el que sale a buscar la muerte y el que sale a regalar la muerte. Los que no participan de esos encuentros, eran la causa secreta de esos dualismos de odios entre seres que no se conocen, y donde el dispensador de la vida y el dador de la muerte coinciden en la elaboración de una gota de ópalo donde han pasado trituradas y maceradas, retorcidas como las cactáceas, muchas raíces que en sus prolongaciones se encontraron con algún acantilado que las quemó con su sol.<sup>141</sup>

139 *Paradiso*, op. cit., p. 311.

140 Willy Thayer, “El giro barroco”, op. cit., p. 96.

141 *Paradiso*, op. cit., p. 316.

La “gota de ópalo” del evento es la cristalización mineral de fuerzas destructivas y creativas, y misteriosas coincidencias de quien busca y quien regala la muerte, donde se borra la distinción entre quienes participan y quienes no participan en los acontecimientos cristalizados. José Cemí participa intensamente, pero lo hace desde el lugar oblicuo que le corresponde en el círculo del evento. Pasa por un trance, entra “como en duermevela entre la realidad y el hechizo [...]”. Intuye que se está “adentrando en un túnel, en una situación peligrosa”. Entonces Fronesis le tiende la mano que en otra edad le hubiera tendido, no sólo su padre, sino Baldovina, o “lo otro” que arriba en la oscuridad. José Cemí ha arribado al círculo del evento, ha contemplado el ópalo que cristaliza las eras imaginarias de la historia, ha contemplado la máxima advocación del Príncipe Moderno en su época, al emblema alegórico de Julio Antonio Mella McPartland, quien a los 23 años de edad ya había fundado la Universidad Popular José Martí, la Liga Antimperialista y el Partido Comunista de Cuba, poco antes de caer abatido por los agentes de Machado que lo persiguieron hasta su exilio en México. Pero hasta ahí llega la tangencia de Cemí con el círculo del evento público, pues descubre, con quienes serán sus amigos inseparables desde ese momento, un *clinamen*, un desvío, el giro barroco que es su vida desde que ha nacido *en la imagen*. Recordarle *ese* conocimiento, esa gnosis que él mismo encarna, la gnosis barroca de lo difícil, es la función del famoso parlamento de la madre en la novela:

Óyeme lo que te voy a decir. No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil. Hay el peligro que enfrentamos como una sustitución, hay también el peligro que intentan los enfermos, ése es el peligro que no engendra ningún nacimiento en nosotros, el peligro sin epifanía. Pero cuando el hombre, a través de sus días, ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso, sabe que ese día que le ha sido asignado para su

transfigurarse, verá, no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad.<sup>142</sup>

En efecto, Cemí acometerá el “misterio” de la vocación, el “laberinto” que le señala su madre, como si oyera “una cantata de gracia, no la voluntad haciendo un ejercicio de sogá”.<sup>143</sup> Cemí y sus amigos, Foción y Fronesis, crean una comunidad poética de “lo difícil”, que asumen en calidad de *iniciados* del señorío barroco. Si atendemos a sus extensísimos diálogos, a la densidad hipertrófica de referencias filosófico-literarias y a las “inmensas redes o contrapuntos culturales”<sup>144</sup> que extienden entre sí, vemos que lo admirable no es que exhiban un sobrepajamiento de saber y cultura, sino que realmente hilvanan toda una *tradición de lo desconocido*, de lo desconocido que se desborda en los excesos del discurso cuando éste se entrega a su potencia incondicionada, más allá de la instrumentación utilitaria del lenguaje y del sentido, sobrepasando, no sólo los cánones literarios y estéticos, sino las coordenadas de la comprensibilidad y el entendimiento. En esa exploración casi desaforada radica el heroísmo de lo difícil, el peligro de lo barroco soberano en José Lezama Lima. Pero es el íntimo montaje discursivo que la pequeña proto-república de amigos inventa, en su señorío poético compartido, sin atender a las exigencias inmediatas del coro público,<sup>145</sup> lo que les permite abordar cuestiones que el gran círculo del acontecer político-cultural de la polis pública no tolera o no sospecha que siquiera puedan preguntarse. Estas interrogantes entrañan, recuerda todo lector de *Paradiso*, aspectos como la fenomenología sexual,

---

142 Ibid., p. 321.

143 Ibid., pp. 325-326.

144 José Lezama Lima, “A partir de la poesía”, op. cit., p. 835.

145 Cuando un coro de estudiantes, luego de escuchar el performance “pitagórico” realizado por Cemí y Fronesis en sustitución de las clases mediocres de la Universidad, irrumpe en aplausos, éstos rechazan la aprobación de ese “coro en estado puro de los tiempos que corren, que tienen la obligación impuesta de no rebelarse”, *Paradiso*, op. cit., p. 465.

la función del artista, la cultura nacional, la religión, el lenguaje, la relación entre ética y estética, y sobre todo, el giro barroco mismo, con su énfasis en la potencia del verbo y de la imagen para inventar tanto la transparencia como el misterio, contra una epistemología dominante que acumula informaciones como si fueran estados de cuenta bancarios.



## IV

## Alotopía

Mas, ¿queda ahí, en la íntima utopía de amigos dialogantes, el milagro de la soberanía lezamiana? ¿Se ciñe entonces a un *milagro secreto*? ¿No existe una prefiguración de mayor aliento? ¿Cuál es la consistencia utópica,<sup>146</sup> si alguna, de esta alegoría de la *República de la amistad* que mi lectura nada neutral pretende advertir, en la medida en que una estética de lo oblicuo, donde el contorno de lo político aparece en placa negativa, puede insinuar tal cosa? El problema es que aún las más mínimas intuiciones utópicas que pudieran insinuarse en la escritura lezamiana, se desdibujan sobre contrastes inciertos. Al punto que no queda claro si el imaginario novelesco del poeta se condice con la disposición a objetivar la utopía en la historia, inherente al Príncipe Moderno, si bien su amplio estro barroquista no deja de tantear esa posibilidad con simpatía.

Advertida esta dificultad, natural en un poeta de “lo difícil”, me atrevo a afirmar que *Oppiano Licario*, la segunda parte de *Paradiso*, que queda inconclusa, enuncia una *alotopía*, es decir, otro lugar donde imaginar de otra manera la polis *tal cual*, que no es

---

146 Para una sugerente exploración de las tendencias utópicas presentes en la ensayística de Lezama Lima, ver Abel Prieto, “*Sucesivas o Coordinadas babaneras: apuntes para el proyecto utópico de Lezama*”, *Casa de las Américas*, La Habana, sept. - oct., 1985.

otra que la realmente existente... esa misma ciudad *que como un inmenso conjuro clava su ataúd*.<sup>147</sup> Es interesante constatar hacia dónde mira el narrador cubano mientras trabaja en *Oppiano Licario*, la secuela a su primera y única novela. Reclama su interés Julio Cortázar, cuya entusiasta lectura de *Paradiso* instaló al cubano en el panóptico del *Boom*.<sup>148</sup> José Lezama Lima arrima la brasa a su sardina, lee a Cortázar desde su propio proyecto, cuando dice que *Rayuela*, “es desde luego una liberación del aquí”.<sup>149</sup> Dichas palabras sintetizan el contenido de lo que llamo *alotopía*, el pensamiento del *aquí* liberado *como otro* tal cual se inscribe en la secuela póstuma a *Paradiso*.

No podemos sino pensar que el cubano piensa en su propio proyecto de escritura, *Oppiano Licario*,<sup>150</sup> al explicar: “*Rayuela* ha sabido destruir un espacio para construir un espacio, decapitar el tiempo para que el tiempo nazca con otra cabeza. Es una novela muy americana que no depende del espacio-tiempo americano”.<sup>151</sup> Su entusiasmo con la novela del argentino radica en un abanico de coincidencias que cabría explorar a fondo en otra parte. Pero basta tomar en cuenta ciertos paralelos entre *Rayuela* y *Oppiano Licario* que el lector advierte a primera vista: 1) cuentan las peripecias de un círculo estrecho de amigos que conforman una comunidad cuasi-tribal; 2) unen a los personajes afinidades electivas, no familiares, encaminadas a búsquedas existenciales, eróticas e intelectuales; 3) los personajes viven exiliados en París y los más destacados son connacionales latinoamericanos;

---

147 José Lezama Lima, *Oppiano Licario* (Madrid: Cátedra, 1977), p. 321. (Paráfrasis y énfasis míos.)

148 Cf. Julio Cortázar, “Para llegar a Lezama Lima”, en Pedro Simón, ed. *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1970), p. 146.

149 “Cortázar y el comienzo de la otra novela”, en José Lezama Lima, *Obras completas*, op. cit., p. 1190.

150 Del cual publica un fragmento en 1969, al año de publicar su comentario sobre *Rayuela*.

151 *Ibid.*, p. 1189.



4) llevan una vida hedonista, signada por el ocio explorador, en adolescencias extendidas que aún no hallan (ni pretenden hallar) su definición; 5) viven al margen de las exigencias utilitarias de la polis real, la cual, para acentuar la distancia, perciben *en y desde* la extranjería; 6) su éxodo es una paradójica errancia de retorno incierto al origen; 7) un personaje femenino (la Maga en *Rayuela*, Ynaca Eco en *Oppiano Licario*) imanta el deseo del conocimiento que sustenta el relato.

En el caso de *Oppiano Licario*, nos provoca un particular efecto expansivo, una cierta “liberación del aquí”, la experiencia de haber leído las 600 páginas de *Paradiso*, donde apenas salimos del laberíntico Centro Habana, para pasar luego a una secuela que, de súbito, nos presenta a más de una decena de personajes de la primera parte, instalados en París y viajando por locales del Mediterráneo, sin faltar estadías en algún balneario del norte de África. El autor manda a sus personajes a tomarse un largo viaje, que se convierte en exilio. Hacia el “final” inconcluso del relato encontramos en París, no sólo a Fronesis, Foción (con su hijito), Ynaca Eco, y Lucía (embarazada de Fronesis), que componen, con Cemí,<sup>152</sup> el núcleo primario de la amistad, sino a Vivo, Adalberto, Sofía, Martincillo, el Capitán, César, Petronila, el Japonés, Lupita y su hermano, que integran el círculo social complementario de la comunidad más íntima de amigos. Estos últimos proceden precisamente del solar adyacente al Campamento Columbia, cuyo posible referente histórico, según vimos, es el barrio popular de Buena Vista adyacente al predio castrense. Son ellos los habitantes del “solarete”, la comunidad tan distinta al orden patriarcal criollo representado por el ejército y la casa de los Cemí, que el niño descubre, como al dorso de un pliego

---

152 El relato se interrumpe sin que Cemí todavía haya viajado a París, pero todo sugiere que es inminente el traslado junto a sus amigos. Por otro lado, a lo largo de *Paradiso*, la voz del narrador a veces coincide con un “yo” presumiblemente perteneciente a Cemí, por lo que, en *Oppiano Licario*, éste podría también alegorizar al autor que permanece en La Habana mientras ejecuta su experimento *alotópico*.

de la escritura, mientras pasa su tiza por los muros del patio de la escuela cuando siente la necesidad de comunicarse con alguien. Ya algunos de ellos (Vivo, el ebanista y Adalberto) habían tripulado, en el penúltimo capítulo de *Paradiso*, el omnibús mágico donde Cemí contacta a Oppiano Licario por primera vez desde la muerte de su padre. Notamos así, cómo el relato les inventa una movilidad, una *liberación del aquí* y de la espacialidad marginal a que los constriñe la colonialidad del poder. En carta cursada desde París, Fronesis le cuenta a Cemí, no sólo que la abigarrada población popular del solarete se ha trasplantando a la ciudad luz, donde festejan su gregariedad cubana en la granja de un norteamericano excéntrico, sino que le recuerda la conexión de todo ello con la escena primaria de la escritura que condujo a Cemí hacia el “solarete”:

Tu creyón, resbalando por los muros que me contaste como entretenimiento inmotivado en su niñez, se ha vuelto a verificar en París en mi adolescencia. Una sorpresa que llegó indecisa y luego se fue agrandando para hacerse recordar el desfile de los detalles que me relataste en el cafecito al lado de la universidad. Bastó el surgimiento de ese momento, su relieve fragmentario, para que la memoria reconstruyese como en una mañana todo lejos del claroscuro. Lo que me asombró, que un sucedido meramente subjetivo, de importancia sólo dentro de tu reino, recogiese tantos años después en forma grotescamente objetiva, sin que las dos apariciones del hecho tuviesen consecuencias aparentes para los dos. Pero por encima de esa sensación falsa pude precisar la verdadera exigencia imprevisible que ese hecho tomaría en nosotros dos. Tú me lo relataste muchos años después, yo te lo relato a ti dos o tres días después de la triunfal aparición de la tiza. [...] Todos ellos contribuyen a la formación de una posible constante dentro de la población flotante, es decir, *cuando en un núcleo de población alguien tiene fuerza expansiva, de ir más allá de sus límites o de sus fronteras, ese núcleo tiende a reaparecer en el sitio donde se dirijan sus representantes*, manteniendo a pesar de las mutaciones su unidad y su principio. Vaciado el tiempo, ahora ese grupo en París, es el mismo que se desenvolvía en un tiempo y un espacio habanero. Su tiempo no tiene en

realidad ni un antes ni un después, es una isla sin sus tentáculos, ni coralino ni fangoso, que fluye obediente a factores cosmológicos, el viento magnético de la brisa, el fuego de San Telmo brincando como innumerables pájaros, flores y hojas. Ya puedes ver que parte de tu Habana vuelva a retirarse en París, parece agazapada, pero no adoptó ese estilo al trasladarse, sino que era connatural a su humus y a su alma, que causa la impresión de estar trastocada, arremolinada, pero que clama con inquietante temblor por su placenta y por ser protegida.<sup>153</sup>

Nótese que la sorpresa de la comunidad hallada tras el curiosear de la escritura sobre el muro, se convierte en acontecimiento narrado, el evento de la escritura se convierte en evento de la aparición del otro que nos sorprende. Ello proviene, además, de la escritura inmotivada, libre de motivaciones instrumentales, libre incluso del utilitarismo pedagógico de la escritura. La memoria íntima compartida con el amigo, perteneciente al *oikeiotes*<sup>154</sup> de la amistad, pasa por un trance “grotesco” de objetivación, que involucra a ambos y se les presenta, les retorna, en el tiempo, como exigencia intemporal de la imagen, como “triumfal aparición de la tiza”. La comunidad otra, heterogénea, grotesca, memorializada en la escritura y el relato verbal, se les reaparece materializada, como fragmento, tal cual, no como idealidad, en un contexto espacio-temporal inconexo, sorprendiéndoles de nuevo, exigiendo atención. Su imagen es un fragmento que retorna. ¿Cuál es esa exigencia? El autor de la carta propone la explicación oblicua que hemos subrayado: “... cuando en un núcleo de población alguien tiene fuerza expansiva, de ir más allá de sus límites o de sus fronteras, ese núcleo tiende a reaparecer en el sitio donde se dirijan sus representantes. La envergadura de estas expresiones es decididamente alegórica. Los inquilinos del “solarete” popular, son ahora un “núcleo de la población”, presumiblemente cubana, nacional, que se trasladan al exterior, para reaparecer en el “sitio donde se dirijan sus

153 *Oppiano Licario*, op. cit., pp. 385-387.

154 Ver *supra*.

representantes”, a saber, Fronesis, Ynaca Eco, y luego Lucía, Foción y Cemí, quienes han tenido la “fuerza expansiva de ir más allá de sus límites o fronteras”. Lo que era una colección de personajes populares atendidos en un solo capítulo de la primera parte, campesinos, negros, extranjeros, homosexuales, artesanos, músicos, individuos clasemedieros o desclasados, algunos de ellos “protegidos” del Coronel, son ahora una población que “mantiene su unidad y su principio”, que pese a las mutaciones, quedan elevados al rango de “representados”, es decir, de población complementaria y constituyente del orden imaginario encarnado por los amigos *en la imagen*. Esta *poiesis alotópica* induce entonces un cambio en el estatuto imaginario de los personajes. La soberanía barroca cuenta entonces con sus constituyentes, objetivados como población que le plantea una exigencia a los jóvenes señores barrocos (Ynaca, Fronesis, Cemí, Foción, Lucía) pues, como asegura Fronesis, “clama con inquietante temblor por su placenta y por ser protegida”. Recordemos que el señor barroco es un custodio, como el Aleijadinho, que “instalado en lo nuestro, participa, vigila y cuida las dos grandes síntesis”<sup>155</sup> de lo indígena y lo africano; y como los integrantes de Orígenes, que cuidan de la amistad, “en constante vigilancia de aceptación y antipatía”.<sup>156</sup> Pero el cuidado o la *cura* aquí reclamada es libérrimamente poética, no es una vigilancia por la persistencia e identidad de la imagen en su *ser ella misma*, sino por su fragmentación indemne, por la potencia creativa inherente a su incompletud. Cabe tener en cuenta que para Lezama la imagen poética siempre es fragmento o “isla” que impide la totalización del sentido y que ahí late según él, el sentido vivo, el pulso del poema.<sup>157</sup> Por tanto, en su poética sólo se puede cuidar, preservar la imagen en su devenir; así dirá que la imagen, en la memoria, “más que la

---

155 Ver *supra*.

156 Ver *supra*.

157 Cf. “X y XX”, en José Lezama Lima, *Introducción a los vasos órficos*, op. cit., pp. 12-13.

homogeneidad sin causaciones [...], es la semilla cuya flor se va destruyendo sucesivamente al pasar del germen a la forma”.<sup>158</sup>

Gilles Deleuze, fundándose en el principio de que toda construcción de deseo es indefectiblemente colectiva, alega que “es propio de la función fabuladora inventar un pueblo”.<sup>159</sup> La narrativa de José Lezama Lima no desdice este alegato, vemos aquí cómo su fábula se saca de la manga un pueblo. Además, el pueblo posible en el mundo novelesco de Lezama, como el que atribuye Deleuze a Herman Melville, “no es un pueblo llamado a dominar el mundo, sino un pueblo menor, eternamente menor, presa de un devenir-revolucionario”.<sup>160</sup> A tenor con estos conceptos, cabe reiterar lo que dice Fronesis sobre el fragmento de pueblo trasplantando en París: “Su tiempo no tiene en realidad ni un antes ni un después, es una isla sin sus tentáculos, ni coralino ni fangoso, que fluye obediente a factores cosmológicos, el viento magnético de la brisa, el fuego de San Telmo brincando como innumerables pájaros, flores y hojas”. La *poética alotópica*, la “liberación del aquí”, potencia, en fin, la invención de un pueblo, que como vemos, no es una identidad idealizada, sino un fragmento de la ciudad realmente existente (“parte de tu Habana”), tal cual.

¿En qué medida los jóvenes cultores de la poética de la amistad convocados por Oppiano Licario están a la altura de este pueblo que han concebido casi inconscientemente gracias las artes de la memoria y el verbo, y que “clama por su placenta”? El relato queda inconcluso antes de asumir o dejar de asumir esta

---

158 Ibid., p. 14.

159 Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996), p. 15. Independientemente de la fortuna semántica de los términos “pueblo menor” o “literatura menor” empleados por Deleuze (y su amigo Guattari) en diversas instancias, cabe señalar que el autor los contrapone a los pueblos o literaturas dominadores o imperiales, pretendiendo así reivindicar la potencialidad subversiva de la *minoridad* en lugar de su subordinación. Cf. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Por una literatura menor* (México: Era, 1975).

160 Ibid., p. 15.

interrogante. Pero me atrevo a inferir que la respuesta se relaciona con su capacidad para interpretar y proseguir la vía de transformación que Licario les ha señalado a los soberanos iniciados, es decir, “ir más allá de sus límites o de sus fronteras”, trascender las condiciones de posibilidad de la polis histórica que, como vemos en el desenvolvimiento de los propios personajes, se relacionan con el orden fundamental del deseo y la creación: el tema de conversación principal, casi único, de los jóvenes amigos, mientras deambulan, como peripatéticos, por calles y parques, no es otro que la conjunción del sexo y el arte. Ellos se alejan de la polis representada en el ágora pública y visible de la universidad, dejan a un lado tanto los cursos como la pugna política, para sumergirse en interminables discusiones sobre el orden íntimo de la república, de sus políticas secretas del eros y la invención imaginaria. No hacen sino “lo difícil”, lo soslayado aún por quienes se entregan a otras epifanías del peligro, héroes en la sucesión, príncipes modernos del orden positivo. Ellos son capaces de convocar un pueblo, siempre un fragmento, un núcleo de la población, e imaginar la “placenta” del mismo, en la medida en que acometen la gesta de la imagen encomendada por Licario.

La “placenta” de José Cemí, el protagonista y aglutinante de la cofradía juvenil, la constituye el alto cociente de señorío criollo gestado en su familia, por mor de la poética genealógica que cataliza el segundo nacimiento, el nacimiento *en giro barroco*, del vástago republicano. Si tomamos en cuenta la desconstrucción lezamiana de los conceptos de “señorío” y “genealogía” que hemos trazado aquí, este origen involucra un paradojismo. José Cemí, pese a la intensidad poética del imaginario familiar y su raigambre en lo más creativo del legado nacional, proviene de una familia burguesa criolla, absolutamente monogámica y convencional, encabezada por un patriarca militar. El joven nunca vive una ruptura edípica o rebelde con este medio, más bien lo asume como escuela ética y estética y le prodiga la más intensa piedad familiar. Desde el punto de vista de cierta dialéctica, se supone que el personaje “niegue” estos antecedentes, como

condición de su superación. Sin embargo no hay tal ruptura. El héroe realiza el destino que este ámbito “placentario” le imprime, involucrándose, en la secuela a *Paradiso*, en un *ménage à trois* con Ynaca Eco Licario y Ricardo Fronesis. Fronesis a su vez es amante de Lucía a quien ha embarazado. Ynaca es esposa del ingeniero Abatón Awalobit, pseudónimo de Adalberto, pero está embarazada de Cemí. En carta desde París enviada a Cemí, Fronesis resume así su encuentro con Ynaca: “Conocí por lo profundo a Ynaca. Realizó [conmigo] el ideal paulino de la cópula. Me dijo que ya tú le habías sembrado la semilla. Vas, pues, a ser padre.” Fronesis le describe a Cemí en detalle su experiencia sexual con Ynaca y más adelante asegura que Ynaca ha unido a los dos varones: “cuando nos apretamos con Ynaca, esa sensación disfrutada en común nos debe haber unido una vez más”. Mientras tanto, Foción, que ha vivido el milagro secreto de unirse a Fronesis a distancia, nadando bajo las aguas de la bahía de La Habana, se dirige a París a explorar el significado de esta vivencia erótica con su amigo. Vemos así, como la comunidad de amistad creada por Cemí y sus amigos añade a la *oikeiotés*, es decir, al espacio interior de concurrencia de afinidades con el otro, una práctica corporal y erótica conscientemente asumida como búsqueda que involucra grandes transformaciones de la sensibilidad, el pensamiento y el imaginario heredados. La misma no puede sino implicar una mutación profunda del régimen patriarcal del deseo representado por la familia de Cemí. Sin embargo, como hemos dicho, se aprovecha cada oportunidad que brinda el relato para reafirmar la eticidad familiar criolla de Cemí, como matriz de todo el proyecto vital del protagonista. No vemos por ninguna parte, y en esto Lezama se distancia fundamentalmente de Bataille, ni una dialéctica de ruptura, ni una lógica de la transgresión. ¿Enfrentamos una contradicción lógica? No en esta alegoría barroca. El giro barroco lezamiano, al invertir la metafísica de las determinaciones según hemos examinado antes, y conceder primacía a la poética de la imagen como fragmento, condiciona mutaciones invisibles y contrapuntos complementarios, donde el

vacío no es la nada y la nada no es el vacío, la ausencia convoca la presencia, y cada interrupción es oportunidad de inventar la continuidad. Si leemos con acuidad nos percatamos que el propio Coronel, al morir, cataliza el juego de las sustituciones al que se lanza Cemí. Oppiano Licario se convierte en mentor y maestro de Cemí a petición del Coronel, y sucede que este escritor solitario, que vive con su madre y hermana hasta su muerte, que “promueve la cópula búdica”<sup>161</sup> y para quien “las covachas del saber occidental, no eran el diapasón fundamental de su saber”,<sup>162</sup> es quien concita, póstumamente, la búsqueda erótica de los cinco amigos a través de su hermana Ynaca Eco Licario, quien le sirve de emisaria “paulista”. Es decir, ante la muerte y ausencia del padre, surge su remplazo mutante, Licario, el *proton philon* que inspira los secretos designios de una paternidad perdida. Surge también la madre que pronuncia la misión de “lo difícil” como sustituto metafórico del padre muerto. Y cuando muere Licario surge su hermana Ynaca, quien lo reemplaza fundiendo en su cuerpo alegórico las figuras de la hermana, la amante y la madre. La madre, de hecho, a veces figura como la matriz de todas las conversiones: “Quien no se convierte en su madre y no busca a su madre, no ha vivido, no ha justificado el don que le hicieron de vivir”<sup>163</sup> –la revela la vidente (Editabunda) a Fronesis. Como sugiere la metáfora de la “placenta” antes mencionada, “convertirse en su madre” es crear una “placenta”, una praxis creativa y deseante donde engendrar la imagen que, como toda praxis del deseo, debe ser colectiva, debe suponer comunidad de afinidades colectivas, es decir, la amistad. De este modo, en fin, José Cemí y sus amigos crean con sus cuerpos, su imaginación y su pensamiento asumidos como quehacer ético y estético, una “placenta” para el pueblo que a cada paso fabulan. Surgen dos interrogantes cuya respuesta nos aproxima a una definición de la República de

---

161 Ibid., p. 381

162 Ibid., p. 326.

163 Ibid., pp. 430-431.



la amistad, concebida como producto de una *poética alotópica*, más que utópica. ¿Qué constituye esa nueva “placenta” o praxis de donación por la que clama ese pueblo? ¿Quién es ese pueblo? ¿Es acaso una idealización utópica?

La praxis de Cemí y sus amigos es la invención poética de continuidades en la imagen. Sus búsquedas sexuales, eróticas y artísticas constituyen un laboratorio alegórico posibilitado por el desplazamiento espacio-temporal como “liberación del aquí”. Su poética alotópica, de acometer desplazamientos espacio-temporales que tienen más que nada valor alegórico, es su estrategia de pasividad radical,<sup>164</sup> su modo de entregarse a “la espera, la resistencia y la huida” ya comentadas.<sup>165</sup> Instalar la alegoría de la nación en París es, como dice Lezama sobre Rayuela, “destruir un espacio para construir un espacio, decapitar el tiempo para que el tiempo salga con otra cabeza”. Con ello la polis realmente existente (siempre fragmentaria) se imagina otra, de otra manera. Mientras recorren París, los jóvenes cubanos iniciados en el señorío barroco de Licario se dicen: “Vamos a ver qué podemos encontrar por las calles que nos haga repensar y enseñar de nuevo a la Orplid, las ciudades que hay que reconstruir”.<sup>166</sup> Pero esto no significa que los anime un espíritu de vanguardia. Fronesis, de hecho, denuesta con vigor el vanguardismo de varios conocidos en París:

Vuestro non serviam no está acompañado por el eros. Son un aparte, pero sin irradiación ni vasos comunicantes. [...] Son el pequeño desierto que cada barrio ofrece, instalan un estilo de vida que se fragmenta, que fluye, donde todo se hace irreconocible. En ese desierto han perdido el “otro”, en la arena que los rodea es la misma cal de la muerte.<sup>167</sup>

---

164 Ver supra, nota 17.

165 Ver supra, nota 40.

166 Ibid., p. 395.

167 Ibid., p. 397.

Por eso, si nos atenemos a la concepción política insinuada en la escritura lezamiana, no colocaríamos a estos forjadores de la poética de la amistad inspirados por Oppiano Licario en la línea de avanzada, liderando al pueblo en la acción, sino en la retaguardia, señoreando las ruinas de la memoria, cuidando los fragmentos de la imagen y el lenguaje, gestando con su búsqueda erótica y la alegoría de la creación que esa búsqueda representa, una placenta gestativa de comunicación en la que, como dice Deleuze, se inventan pueblos, no nuevos, ni utópicos, sino menores, casi invisibles, en devenir-revolucionarios por gracia de su ser tal cual. Ellos integran una retaguardia de la “fe en el otro” que halla su medio en el acto de comunicación como acto gratuito (en el sentido próximo a Bataille), y que según lo resume el legado de Licario consiste en... “Volcar nuestra fe en el otro[;] esa fe que sólo tenemos desplegada, errante o conjuntiva en nosotros mismos, es una participación en el Verbo, pues sólo podemos tocar una palabra en su centro por una fe hipertélica, monstruosa, en las metamorfosis del leyente...”<sup>168</sup>

*Tocar la palabra en su centro* es el móvil consustancial a la alegoría de la cópula, en cuanto entraña una gnoseología de la participación (“en el Verbo”) en el otro. Es acto de señorío elemental de los *licarianos*, que se manifiesta claramente en Fronesis: “Una de las muestras de su señorío era la sacralización del acercamiento a las personas, algo muy semejante le pasaba con la escritura, le daban deseos de soplarlas, para que su copulación fuera más frenética”.<sup>169</sup> En su entusiasmo por la alegoría de la cópula, los *licarianos* a veces asumen un tono milenario semejante a los antiguos gnósticos practicantes de la cópula sagrada. Ynaca, quien nos recuerda a la Maga de Rayuela, pero que asume aquí un magisterio y señorío inexistentes en el personaje de Cortázar, proclama ante un inminente encuentro erótico con Cemí: “Ahora comprendo por la cercanía de usted, que nosotros dos aliados en el reino de la imagen seríamos la nitroglicerina de las transmuta-

---

168 Ibid., p. 258.

169 Ibid., p. 352

ciones, algo así como el descubrimiento de las cadenas nucleares del mundo eidético, haciendo de nuestros pensamientos homúnculos jugadores”.<sup>170</sup> A lo que agrega, incluyendo a Licario: “Somos la otra trinidad que surge en el ocaso de las religiones”.<sup>171</sup> Fronesis comparte el entusiasmo de Ynaca: “Así como el hallazgo del electro de la energía le dio al hombre el dominio de la naturaleza naturalizante, una metáfora de la cópula sería la única gran creación posible frente a la destrucción total que se avecina”.<sup>172</sup> Mohamed el egipcio, personaje muy cercano al círculo *licariano* de Cemí, Fronesis, Foción, Lucía e Ynaca, y cuya eventual incorporación al mismo queda a cargo de las páginas nunca escritas del relato, pronuncia discursos igualmente milenarios, aunque algo más próximos a esa figura del Príncipe Moderno (a quien los *licarianos*, como vimos, no repudian pero que tampoco reclaman para sí, a menos que no pase por la mediación de la imagen que la muerte sacrificial le regalaría). Dice Mohamed a Fronesis, esta vez sí sonando más *licariano* (y lezamiano) que nunca:

Si nuestra época ha abrazado una indeterminable fuerza de destrucción, hay que hacer la revolución que cree una indeterminable fuerza de creación, que fortalezca los recuerdos, que precise los sueños, que corporice las imágenes, que le dé mejor trato a los muertos, que le dé a los efímeros una suntuosa lectura de transparencia, [pero] permitiéndole a los vivientes una navegación segura y corriente por ese tenebrario, una destrucción de esa acumulación, no por la energía volatizada por el diablo, sino por un cometa que los penetre por la totalidad de una médula oblongada, de un transmisor que vaya de lo táctil a lo invisible [...].<sup>173</sup>

La revolución *licariana* según expresada por estas palabras de Mohamed que Fronesis acoge, opera en la retaguardia de los

---

170 Ibid., p. 313.

171 Ibid., p. 314.

172 Ibid., p. 382.

173 Ibid., p. 215.

recuerdos, los sueños, los muertos y los efímeros, y guarda con los vivientes una relación comunicativa de impronta estética e imaginaria, que apuesta al poder de participación y de emancipación de la praxis poética en sentido amplio, corporal y espiritual.

El pueblo *menor*, en el sentido de no-dominador, de pluralidad no hipostasiable por la voluntad de dominio o por el nomos de la tierra, que los *licarianos* deben descubrir como si les retornara en los sueños y recuerdos, adquiere un rango imaginario prominente gracias a la traslación *alotópica* que lo incorpora al sentido de “espera, huida y resistencia”. Pero la comunidad de la amistad poética, sólo guarda una relación de simbiosis participativa con esta población con la que se identifica, la cual provee “una posible constante dentro de la población flotante”.<sup>174</sup> Este “núcleo poblacional” alegóricamente trasladado, no constituye una masa a movilizar ni un instrumento de legitimación o de soberanía objetiva, es simplemente el espacio “otro” que todo ejercicio comunicante instaure, puesto que como tal, se funda, según Deleuze, en el vector irrefragablemente colectivo del deseo y el delirio creador. De ningún modo el relato idealiza a este pueblo como sujeto emancipador ni asidero del hombre nuevo, sino que lo valora en su ser tal cual, pleno de personas singulares irreducibles a una identidad monovalente:

Sus antiguas amistades del solar habían cambiado de espacio, un tanto mágicamente. Acostumbrados a vivir en promiscuidad, procuraban siempre juntarse, buscar un motivo central donde ellos pudiesen sentarse o saltar. Es raro que todos hubiesen ido a parar a París, que por aquellos años tenía un poderoso centro lo mismo para el hombre de la calle que para el que buscase romper sus planos en geometría y nuevas dimensiones. Unos vivían la misma vida que hubiesen podido vivir en La Habana, vulgar, rota, con cotidianidad oficiosa. Otros, iban de sorpresa en sorpresa, más o menos inútiles, como en una montaña rusa.<sup>175</sup>

---

174 Ibid., p. 386.

175 Ibid., p. 453.

La República de la amistad imaginada en la secuela a *Paradiso* que lleva como título el nombre de Oppiano Licario, nada menos que el *proton philon*, el amigo originario y señor barroco magisterial que inspira e inicia la secta licariana, constituye, en suma, una aportación del poeta al pensamiento de la polis que en ocasiones se le culpó de evadir. Juzgo que el tanteo de sus tenues contornos, recortados casi en negativo, y con oblicuo perfil, sobre el contexto histórico-político que hemos señalado, nos permite resumir algunos de sus rasgos:

1. Es una república propia de la praxis poética que le hace contrapunto a la república positiva sin reclamar una dialéctica de negación o superación.
2. Su figura aglutinante es el señor barroco, que no reclama sino la soberanía interior compartida con el otro, y no necesariamente disputa la soberanía objetiva del Príncipe Moderno.
3. El Príncipe Moderno se incorpora al legado de la imagen, el sueño y el recuerdo propios de la República de la amistad, sólo con la mediación de su muerte sacrificial. Igual sucede con el héroe positivo, cuando se transmuta en héroe *en la imagen*.
4. La República de la Amistad no se aísla de la república positiva ni la repudia, mas establece con el espacio público que le corresponde, una relación de “espera, huida y resistencia”.
5. Constituyen la república de la amistad sus guardianes o cuidadores poéticos y el pueblo realmente existente que siempre les retorna en sus sueños e imágenes.
6. No existe relación de vanguardia, soberanía, hegemonía ni dominio entre los cuidadores de las ruinas, los sueños y las imágenes y el pueblo que fabulan, sino una ética de la comunicación, la donación y el cuidado del patrimonio poético.
7. La República de la amistad corresponde más a una alotopía, una “liberación del aquí”, un tropo de desplazamiento alegórico fundado en una gnoseología de la participación en lo conocido y desconocido, en lugar de una epistemología de la posesión del conocimiento.

8. La República de la amistad desconstruye así el nomos de la tierra y la colonialidad del poder, y en desvío de la política como definición del enemigo, propone una política de la amistad.

La República de la amistad, para terminar, posee una estructura dual compuesta de dos espacios, con atributos contrastivos y complementarios:

### **República de la amistad en *Paradiso / Oppiano Licario***

#### *Comunidad popular (“núcleo poblacional”)*

1. Ser tal cual
2. Práctica de la heterogeneidad
3. Genealogía de la eticidad
4. Exigencia moral

#### *Comunidad poética de la amistad*

1. Afinidades electivas (*oikeiotés*)
2. Praxis erótico-artística e intelectual
3. Genealogía de la eticidad
4. Cuido - “placenta”

(Las comunidades poéticas de la amistad figuran en la base del esquema, por ser subterráneas, invisibles, no necesariamente públicas. Sólo ejercen soberanía poética sobre sí mismas y donan su praxis de comunicación. Son el ámbito soberano del señor barroco. Distante y por encima del esquema, en la superficie de lo público, se levanta la república positiva del Príncipe Moderno.)