

BARBARA STAWICKA-PIRECKA
Universidad Adam Mickiewicz, Poznań

CALVERT CASEY* O LA ISLA IMPOSIBLE

*„Y esto de tener que habitar en alguna parte
es quizás la mayor tiranía que sobre un ser se hace”.*

(María Zambrano)

*„El deseo más íntimo no es el de comer o de ser comido
sino el de vivir d e n t r o de la persona que uno quiere”.*

(Calvert Casey)

Abstract. Stawicka-Pirecka Barbara, *Calvert Casey o la isla imposible* [Calvert Casey and the impossible island]. *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXIX: 2003, pp. 69-88, ISBN 83-232-1232-5, ISSN 0137-2475.

Casey was an emigré Cuban writer, whose works belong to a trend of the most important and original literary achievements which describe the unique character of Cuban literature of the 60's. It was the beginning of the Revolution and the first period of the so called diaspora of Cuban writers who were leaving the island at that time as a result of oppression and acts of terror under the Castro regime directed against the Cuban intelligentsia and above all against homosexuals. The writer also spent some time in the USA, Mexico, Haiti and Geneva. He spent the most part in Rome where he committed suicide at the age of 45. His works, written under the influences of English and American literature, are at the same time one of the most original and personal expressions of «the artist outside motherland» for whom homesickness for Cuba and Havana became an obsession which defines his sensitivity of writing and the way he perceived the world.

MEMORIA Y CENIZA

*Giordano L'uno fue quemado
en Roma por la Inquisición el
diecisiete de febrero del año mil
seiscientos.
Calvert Casey se suicidó en su*

* Calvert Casey nació en Baltimore, Estados Unidos, en 1924. Murió suicidándose, en Roma, el 16 de mayo de 1969. Tenía al morir 45 años.

*apartamento de Roma el dieciséis
de mayo de mil novecientos sesenta
y nueve.
Esta es pues la principal diferencia
que media entre la muerte
de Calvert Casey y la de Giordano Bruno:
trescientos sesenta y nueve años, dos meses
y veintisiete días.*

Luis Goytisolo

(en: *Quimera*, diciembre 1982, n° 26 extra, p. 62)

Las fechas –días, meses, años– sólo disimulan el anhelo de la mente humana, ansiosa por buscar y entablar analogías, ordenar la materia difícilmente domable del tiempo, jerarquizar acontecimientos con tal de otorgarles una dimensión propia de las proyecciones que trascienden lo circunstancial, indicando las connotaciones de índole muy variada que les corresponden. El afán por „construir” una Historia ideal, es decir, regida por un principio organizador que le sería inherente y capaz de designar los espacios del bien y del mal, de lo justo y de lo que no lo es en referencia a una materia del tiempo con su devenir lineal, está condenado a un fracaso. Sin embargo, esta proyección utópica del fluir de tiempo que permitiría revelar en cada momento crucial de la evolución de cultura y de las civilizaciones que le corresponden una jerarquía justa (unívoca para todos los hombres del planeta) de valores forjados en confrontación con una circunstancia temporal, cumple un papel importante dentro de la relación: Hombre – Historia.

De acuerdo con la lógica de este modelo idealizado, los enrevesados hilos de la Historia pueden convertirse en un tejido denso y preciso, organizado según su propio rigor interno e inalterable, parecido a una alfombra persa, hecha magistralmente a mano, de forma tan perfecta que su anverso y reverso resultan idénticos.

A esta visión idealizada del devenir histórico, apta para revelar los mecanismos análogos que rigen los momentos cruciales de la Historia alude el apunte poético de Luis Goytisolo.

Por supuesto, el poema citado a modo de introducción a las presentes líneas, siendo una alusión indirecta a la interminable crónica humana de las „muertes no anunciadas”, tiene el poder de una metáfora y de ser así, me sirvo de ella como si fuese un espejo que los vivos suelen poner junto a la boca de quien recién había muerto, para percibir su último hálito. Recurro a la metáfora goytisolana otorgándole el poder del espejo ya que este instrumento mágico ayuda a reflejar, latente en la obra de Casey, el concepto de *vanitas*, barroco por excelencia, inherente a la *fusión mundi* que es la creación literaria de este autor.

Tomo entonces esa metáfora en función del espejo, pero no es mi objetivo ponerlo ante la boca de un desterrado cubano llamado Casey, muerto ya, el día lejano en su modesto apartamento de Roma sino para acercarlo al lenguaje, a la

escritura viva de un escritor Calvert Casey, a su microcosmos insular, su *imago mundi* cruel y lúcida, introvertida, desgarradamente sensible e íntima a grado tal, que fuera de los límites de esa intimidad, el texto que es vida e vida que no es sino un esfuerzo constante de articularse a sí misma a través del verbo, desbordan en el silencio, en el vacío, en la muerte. En la muerte que también fue la suya.

Con el poema goytisolano en tanto como „anverso” del „caso” Casey, con su mensaje que sutilmente sugiere la naturaleza circular, por lo tanto repetitiva del mecanismo histórico de las persecuciones y represiones que concluyen en la inevitable e inevitablemente absurda „muerte inocente” de quien es su protagonista, intentaremos aventurar el r e v e r s o de la metáfora.

Calvert Casey fue un escritor honesto. „Inhalaba” la vida como si fuese *prana* del acto de escribir y „exhalaba” el texto sin ostentarlo, con generosidad creativa silenciosa e magnánima que consistía en derrochar a la vez su propia vida. No hubo alternativa. Don por don. Ofrenda por ofrenda. Para este artista, allí, donde culmina el verso, empieza la muerte. Entre tantos que se dedican al oficio de escribir, pocos son los que logran semejante grado de autenticidad, de la identidad absoluta y solitaria con el compromiso que significa ser escritor.

Por supuesto, semejante estado de la mente alerta, de la conciencia lúcida puesta al estado límite, ubica a Casey en una estirpe de escritores ejemplares, poseedores del don muy especial que se manifiesta por una capacidad bastante singular de sentir y por lo consiguiente de concebir lo que es una circunstancia existencial y su proyección creativa con una intensidad extrema. Esta seña distintiva, propia a la „constelación” de los artistas dotados del semejante don y a la vez tormento de la hipersensibilidad, se hace palpable en cualquier momento en que la realidad, lo que es „realidad” individual del ser humano, se vuelve „densa”, cristalizándose en una fusión muy singular de la carga existencial unida al imperativo de elevar el mundo circundante a la dimensión de un modelo ficticio, reinención de la realidad inmediata a modo de alegoría, fábula filosófica o parábola...

Los nombres de Rimbaud, Artaud, Faulkner, Woolf, Katherine Mansfield, Dostoiowski, Beckett, Kafka, Mishima, Hrabal, Kundera, Canetti, Bulatovic, Kis, Rulfo, Gombrowicz, se apuntan a la lista de estos artistas singulares, sin concluirlos.

¿Sería entonces Calvert Casey el „romántico”? ¿El „maldito”? ¿Un alienado, víctima de su propia neurosis o del régimen castrista? ¿Un exiliado sin retorno o un retornado sin escape alguno? ¿Calvert Casey, „un raro”? ¿O, simplemente, nuestro prójimo „desde el otro lado del espejo”?

A Casey, seguramente uno de los escritores más „cubanos” de la diáspora (se trata del grado de la intensidad de su vínculo sentimental con la isla, reflejado en sus cuentos, que nada tienen que ver con el eventual localismo, exotismo, folclorismo de una estampa o de unos *clichés* insulares), no está dedicado, hasta la fecha, ningún libro crítico, ningún ensayo serio, ningún acercamiento analítico profundizado, en forma de investigación, interpretación o disertación crítica. Ni en

Cuba, ni en ninguna otra latitud, se ha develado el telón del dudoso prestigio del silencio maldito en torno a la presencia literaria de Casey en las letras cubanas e universales. Los comentarios interpretativos, tentativas modestas de echar luz sobre esta obra insólita, reflexiones personales en torno a ella y su circunstancia, son muy escasos, siendo sobre todo homenajes que sus amigos, artistas de la misma estirpe y envergadura, filósofos de vocación poética (María Zambrano), escritores de vocación filosófica (Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Italo Calvino)— todos ellos desterrados, vagabundos y exiliados— le habían dedicado a Casey después de su muerte. Si estas voces, bastante personales, no nos entristecen por su escasez, se debe este hecho a una alta calidad de su carga testimonial y reflexiva y también al muy fidedigno valor documental que al escribir sobre Casey ponen de relieve los que lo recuerdan, hablando a la vez de una época muy especial en la historia literaria y no solamente literaria de la isla.

Escriben sobre Casey los destacados escritores e críticos del siglo: los mencionados ya, Guillermo Cabrera Infante, Italo Calvino, Severo Sarduy, María Zambrano y también Rafael Martínez Nadal y Vicente Molina Foix. Todos ellos se dieron cita en la revista *Quimera*, diciembre 1982, n° 26 extra, tomando palabra en el *dosier Calvert Casey*. Habría que añadir también un artículo de Vicente Molina Foix (1969: 20). En Polonia apareció tan sólo un libro del autor cubano: *Powrót i inne opowiadania*, 1967, publicado por la editorial *Czytelnik* de Varsovia, en la traducción de Kazimierz Piekarec. A la ocasión de la publicación de *Powrót* en Polonia, Casey, poco tiempo antes de su muerte, estuvo en Polonia.

El escritor, aunque nacido en Baltimore, de madre cubana y del padre norteamericano, se formó intelectualmente en Cuba, allí también vivió la mayor parte de su vida. Según recuerda Italo Calvino:

La Habana de 1964 tenía pinta de jugar con la revolución, un juego que nadie sabía aún en qué consistía, y que se manifestaba a primera vista sobre todo en el rápido desgaste de todos los aspectos residuales del „American way of life”. El terror parecía haber terminado; la revolución, ora apretando ora aflojando el tornillo de la presión autoritaria, parecía en una fase de búsqueda de una „vía cubana”. Calvert simpatizaba con Fidel, cuya imagen era entonces la del líder que por la noche sale a la calle para hablar con la gente, del guerrero que no desdeña los placeres de la vida, del orador cuyos larguísima discursos están animados por una vocación pedagógica. No se le ocultaba que estas características pueden ser buenas para un monarca absoluto („nadie sabe ya tomar una decisión; prefieren esperar a que él lo decida todo”). Y no se hacía demasiadas ilusiones sobre el futuro de la libertad de que la literatura disfrutaba todavía en Cuba en aquel momento; sabía que a los dirigentes no les interesaba en lo más mínimo la literatura. Pero en aquella época Calvert tenía aún muchas esperanzas en la revolución: para no abandonar la isla sitiada se adaptaba a aquella vida de penuria con tranquilo e irónico „understatement”. Era preciso atravesar la pantalla de su reserva y de su humor para comprender cuán dura debía de haber sido, para su grácil físico y sus cólicos renales, la experiencia de las brigadas de „voluntarios” enviados a la zafra para aumentar la producción de azúcar. Italo Calvino (1982: 54).

En aquel ambiente, allí, en la isla, tras la subida al poder de Castro, publicó Casey su primera colección de relatos – *El regreso* (1962¹, 1963²). Estos cuentos que forman parte de la edición cubana fueron escritos durante la estancia del autor en Nueva York y a su regreso a Cuba. Aquel regreso fue lento y por escalas: Ginebra, París, México, Haití.

Italo Calvino, amigo de Casey, estuvo en la isla en 1964. Después de su visita en la Habana, al regresar a Italia, encargó la traducción al italiano de su primer libro de ficción: *Il ritorno* fue publicado en Roma por *Einaudi*, dos años después, en 1966, con una breve presentación en la contraportada del volumen, escrita también por Calvino:

De la Habana nos llega uno de los nuevos escritores hispanoamericanos más significativos, destacándose en medio de la densa producción librera que la neonata industria editorial cubana ha sacado a la luz en estos años de revolución y forzado aislamiento – libritos con portadas de refinado vanguardismo gráfico, donde los jóvenes narradores o poetas parecen expresar el ansia de fundar una literatura autóctona y al mismo tiempo de no quedar al margen de la expresión literaria de un Occidente que de pronto se ha vuelto remotísimo. Nadie podría representar mejor la simultaneidad de estos dos impulsos que Calvert Casey – nutrido de experiencia literaria e internacional y al mismo tiempo obstinada y casi obsesivamente „local”. (Italo Calvino, 1982: 55).

En la mencionada presentación de la edición italiana de *El regreso*, señala Calvino las dos vertientes de la formación literaria de Casey: las influencias extranjeras, es decir, el aporte europeo (seguramente y tal como lo sugiere Vicente Molina Foix, Pavese, Beckett, la primera etapa de Peter Weiss), y el norteamericano (Scott Fitzgerald, Hemingway), compaginados con una relación casi orgánica y entrañable plasmada dentro del texto, la que une a Casey con La Habana. Rasgos autobiográficos, pasajes parabólicos, coloquialismos, las frecuentes irrupciones de lo imaginario otorgan a sus cuentos una fuerza del testimonio personal único.

Siendo uno de los escritores hispanoamericanos contemporáneos, en realidad pocos rasgos comunes encontramos entre el lenguaje y el mundo novelístico de una muy fuerte carga poética de Casey y las tendencias comunes para la literatura del afamado „boom” latinoamericano de la misma época. Nos referimos a las afamadas categorías del realismo mágico y de lo real-maravilloso que muchas veces sirven a la crítica somera como denominadores comunes que en vez de poner de relieve la singularidad y el carácter único de cada manifestación literaria, echando luz sobre lo singular y las raíces de cada texto puesto en tela de interrogaciones, en realidad, simplifican y limitan la actitud crítica, proponiendo soluciones interpretativas fáciles, convencionales y en algunos casos injustos en referencia a los textos investigados.

Y también, si fue Casey un escritor exiliado, no por el exilio podemos notar en sus textos una falta de tópicos que de forma inequívoca permitirían ubicarlo dentro

de la mejor tradición cubana: Cirilo Villaverde, con el afán de cronista que proyecta sus ficciones dentro de la poética del romanticismo social, Lezama Lima— habitante y fundador de una imagen barroca de la cultura tanto cubana como universal o Virgilio Piñera— prestidigitador de los juegos conceptistas propios a un poeta sabio y pícaro cubano.

Cabe añadir aquí un breve apunte aclaratorio. El texto al que queremos acercarnos — *Piazza Margana* (1986: 28), aunque guarda una estructura autónoma del cuento y puede ser presentado como tal (de acuerdo con las exigencias del género), en realidad, es un fragmento final de una novela escrita y destruida por Casey en Roma, poco antes de su muerte, que él mismo, en un momento creyó su obra más original y honesta, „porque allí estaba, al desnudo, mi íntima verdad”, según las palabras que había dirigido a Rafael Martínez Nadal, el único depositario del texto quien se acuerda de estas declaraciones de Casey, confesadas a la ocasión del último encuentro de ambos, en Ginebra („Taberne des Beaux Arts”), en 1969. (1982: 85)

De toda la novela sólo salvé un capítulo. Debí de escribirlo en italiano, porque en italiano está pensado y sentido, el italiano es su <habitat>, pero como no domino el idioma, y como en este caso particular el español no me servía, recurrí al inglés, mi segunda lengua.

La novela toda iba por llevar el título *Gianni, Gianni*, en un gesto del homenaje al último amor de Casey, un joven amante italiano con quien desde el año 1966 compartía la vida en Londres. Nadal no logró saber si toda la novela estaba escrita en inglés o si se trataba de un capítulo inglés dentro de una novela escrita en castellano. De la novela destruida sólo queda este fragmento, traducido al castellano por Vicente Molina Foix (1982: 87). Él mismo, en su nota testimonial recuerda que poco después de que había aparecido en la isla *Notas de un simulador* (1969) —otro volumen de cuentos de Casey—, Juan García Hortelano comentaba „ese misterioso poder del lenguaje novelesco de Casey, aparentemente primitivo, neutro, raramente purificado”, lo cual le permitió considerar a Casey, de modo anacrónico, „el padre de Lezama Lima”. Comentando la observación de Hortelano, dice no sin perspicacia Molina Foix:

Aquellas palabras no eran sino una forma brillante de definir el fundamental grado cero en la escritura que Casey había logrado, y a partir de la cual, resumidas o recorridas las más difíciles disciplinas del lenguaje, es posible casi todo, hasta, en efecto, *Paradiso*. (1982: 40)

Con el cuento puesto en consideración, entramos en el campo de la problemática de una experiencia estética, del lugar que ésta ocupa dentro del pensamiento filosófico moderno, refiriéndose también a la problemática de la percepción de una obra de arte, por lo mismo también del texto literario, de una ficción novelesca.

La obra de Casey, su „cosmos” cubano, está constituido por varias influencias literarias asimiladas de forma tan perfecta que ofrecen una proyección narrativa

aparentemente homogénea, *raramente purificada y neutra*, a modo de las primitivas esculturas africanas, fetiches, máscaras o amuletos rituales que tanto le fascinaban y cuya colección invocaba angustiosamente en el silencio *post mortem* de su apartamento romano, la presencia de los espíritus, de los *orishas* de otras latitudes... A primera vista, su prosa, con el ritmo y cadencia tan personales y difícilmente ubicables dentro de la idiosincracia literaria de la isla, se nos presenta desprovista de grandes alaridos formales y de excesivos y ostentosos experimentos con las técnicas narrativas, presentes en la obra de sus colegas generacionales, de Sarduy o de Cabrera Infante. Presenciamos, en cambio, una maestría de la narración enfocada en una mirada profunda que más que una manifestación violenta y formalmente „agresiva” de un artista que quiere señalar su presencia y la presencia de su testimonio literario ante la amenaza de una aniquilación que viene como consecuencia inevitable de los mecanismos de la Historia, es una larga letanía de un ser tristemente reprimido, acosado de nostalgia y de pavor, cuya voz progresivamente declina en el silencio. A la luz de esta observación, se podría aventurar la opinión de que para la literatura cubana, la narrativa de Casey (dos únicos libros de ficción) es igualmente importante en tanto como seña de la identidad insular cubana como lo es la obra de Juan Rulfo para la idiosincracia mexicana (la analogía no se da, por supuesto, en referencia al aspecto cuantitativo del legado literario de ambos).

Intentando encontrar en el pensamiento contemporáneo una perspectiva interpretativa que permitiría un acercamiento profundizado a la obra de Casey, con sus connotaciones múltiples, nos inclinamos hacia la hermenéutica moderna (Gadamer, Ricoeur, entre otros) que abarca los fenómenos de cultura, apelando a una reflexión filosófica en torno a la problemática de la obra de arte. Se trata pues de una perspectiva crítica que es común tanto de la investigación en el campo de la estética moderna como de la reflexión filosófica contemporánea. Para adoptar este horizonte crítico, es necesario lanzar puentes entre estas dos vertientes de la reflexión humanista.

La hermenéutica ontológica influenciada por el pensamiento de W. Dilthey, E. Husserl y M. Heidegger, encuentra a su continuador en la reflexión filosófica de Hans-Georg Gadamer.

A la luz de los postulados del pensamiento hermenéutico moderno, el acto creativo y su resultado —la obra de arte— son partícipes de una relación dialogista, intervienen en el proceso de la interacción entre el creador y su destinatario. Su proyección estética puede entonces operar en tanto como factor integrador y a la vez mediador dentro del proceso comunicativo. El potencial de trascendencia de la obra de arte se da en función de una integración de todas las esferas posibles de la actividad de nuestra mente; ésta, a su vez, incluye la capacidad de entender y de sentir, por lo que es generadora de una cualidad muy especial, resultante de las dos facultades arriba mencionadas, propias exclusivamente al ser humano. Se trata de una aptitud para reflexionar, razonar y, en consecuencia, de poder expresar una

verdad personal, por lo tanto, individualizada, sobre una obra de arte. Lo interesante es que esta verdad marcada por un fuerte valor subjetivo, forma parte del juego entre el creador, es decir, „fundador” de los mundos y realidades ficticios (escritor) y el destinatario de estos modelos inventados. Dicho juego forma parte inherente al proceso continuo y abierto que significa, sobre todo, una relación de reciprocidad; leemos al escritor que a su vez nos „deletrea” a cada uno de nosotros que formamos un cuerpo colectivo, dotado no solamente de una sensibilidad e inteligencia individuales sino también de una „conciencia histórica” (el término es de Dilthey) que hace que el proceso del entendimiento y reinterpretación individual de cualquier fenómeno de cultura (el acto de escribir incluido) evolúa en función no solamente de la historia contada (en el caso de la escritura), sino también, en función de la Historia, convirtiéndose en una reflexión de carácter filosófico, capaz de tornarse una fuerza motriz del desarrollo de cultura o, en una sola palabra, del humanismo. De ser así, el entendimiento individual (modelo interpretativo singular e único) se convierte a lo largo de los siglos en un entendimiento universal (acto de pensar colectivo en movimiento continuo) que es un principio germinador de la civilización humana.

Cada manifestación artística (la obra literaria incluida) requiere una comunicación con su nivel de referencia que es una circunstancia existencial, tanto del creador (escritor, en nuestro caso) como de un destinatario del mensaje artístico; ambas „circunstancias”, tanto la del emisor como la del destinatario implican la intervención del componente de la subjetividad que les corresponde y éste, como se ha dicho, debe su calidad a un elemento único, singular e irrepetible de lo que es cada vivencia personal, transformada y proyectada artísticamente.

La experiencia estética, concebida en tanto como modelo legítimo, autorizado a ocupar un lugar preferencial dentro del pensamiento hermenéutico, acarrea la necesidad de una toma de conciencia ante el carácter singular e único de la escala de vivencias que acompañan la percepción de la obra de arte, participando en el proceso de comunicación que ésta implica. Percibir e interpretar la obra artística (acto supremo de imaginación, sensibilidad, sabiduría, intuición) según la perspectiva hermenéutica, implica una vuelta a la tradición antigua (*ermeneia*), con sus calidades correspondientes. Los sofistas señalaban como objetivo de su *ermeneutike techne* la maestría o el arte no sólo de interpretar pero también de entender y de expresar en forma de pensamiento analítico los significados constitutivos de las manifestaciones de cultura creada por el hombre.

La tendencia notable dentro de la hermenéutica filosófica moderna es una inclinación hacia una tradición de la interpretación alegórica o simbólica de la obra de arte (también, por supuesto, del texto literario). Esto nos hace sensibles a la dimensión polifacética y a la polisemia de los textos sometidos al rigor del análisis interpretativo.

A la luz de una tradición del estudio de un símbolo o alegoría, la obra de arte es una muy particular forma simbólica, que exige ser descifrada o „descodificada”.

Su entendimiento e interpretación significan un proceso continuo e abierto que no termina nunca, indicando cada vez y conforme cada nuevo caso particular una nueva perspectiva que le es propia, según el tiempo y lugar que le corresponden. De acuerdo con esta interacción interpretativa, tanto la realidad examinada como el sujeto que la examina entablan una relación dotada de un muy particular, cada vez individualizado según los parámetros indicados, valor „mediador”, puente de comunicación entre la „circunstancia” del remitente de un mensaje artístico y la de su destinatario.

En *Piazza Margana* el sabio manejo de los conceptos opuestos de lo abierto y de lo cerrado, que adquieren a la vez una dimensión de carácter existencial, fuertemente metafórico e simbólico, está marcado por una muy sutil pero palpable escisión. Esta „grieta” es, esencialmente, de la naturaleza de una paradoja. En ella justamente, en la paradoja de Casey, radica el más importante valor de su obra toda.

Visión de la vida, o más bien de lo que es (y de lo que no es) una esencia vital, una fuerza motriz de cada movimiento, tiene a la vez el poder de *i n m o v i l i z a r*, volver eterno, es decir – *m u e r t o*, el instante de dicha suprema (posesión, orgasmo, compenetración perfecta, simbiosis absoluta), convirtiéndolo en una experiencia extática, por lo tanto de carácter místico, sólo que se trata de un misticismo „al revés”, ya que la realidad dotada de una carga mística se cumple en una desesperada y total ausencia de dios. El texto refleja un imperativo, condenado de por sí a un fracaso, ya que responde a una necesidad casi obsesiva de Casey de vivir *d e n t r o* de una „forma” que él ama y que es –en el caso de *Piazza Margana*– el cuerpo del joven italiano. Pero el cuerpo del amante es un cuerpo vivo y por lo tanto sometido al rigor de una energía que no es solamente corporal, sino sobre todo, espiritual, y de ser así, incapaz de ofrecer una posibilidad de devenir un refugio, una morada o un escóndite; su naturaleza es la vida misma, es decir, una apertura sin borde, sin límite o frontera...

En las cuatro hojas que constituyen el cuento *Piazza Margana*, está descrita una historia de un viaje insólito. Es a la vez una historia compleja y polifacética, que se abre a la posibilidad de múltiples interpretaciones, p.ej., de naturaleza mitológica, emblemática, religiosa, antropológica, esotérica o psicoanalítica. Todas ellas, al igual que cada una de ellas, pueden formar parte de un sistema comparativo que invoca al estudio de los símbolos dentro del texto o de un símbolo que es el texto entero. Por supuesto, al adoptar esta óptica del análisis, tenemos que ser conscientes de un riesgo metodológico. Como cada una de las posibles ópticas interpretativas arriba mencionadas, adaptables a la interpretación analítica de *Piazza Margana* posee su propio sistema de planos referenciales (tradicción, *ethos*, códigos estéticos, terminología, nociones básicas de un modelo interpretativo), surge un peligro de desequilibrar una coherencia de los niveles del sentido del texto.

En el caso del cuento puesto a la interrogación, el nivel semántico está esencialmente organizado en función de una ambivalencia de la pareja de unos conceptos opuestos de lo „abierto” y de lo „cerrado” y su „circunstancia” es un



síndrome de alienación. La alienación de Casey se nos ofrece en diferentes niveles y en referencia a:

- a) un contexto personal, (individual y particular) del autor que es, a la vez, un contexto universalizado del hombre a secas; si por el contexto individual, personal, entendemos una situación del exilio (en tanto como circunstancia histórica y no los condicionamientos internos del „yo” singular llamado Casey), éste (el exilio) puede tornarse realidad existencial primaria de cada uno de nosotros, dadas las circunstancias „favorecedoras” de un condicionamiento histórico determinado;
- b) una cultura concreta (la cubana) en un momento muy particular de la historia de la isla (el auge de la revolución castrista);
- c) un sistema político impuesto (la dictadura).

En cuanto al primer condicionamiento arriba señalado de la circunstancia particular del autor de *Piazza Margana*, queda de sobra constar que en Hispanoamérica el exilio tiene una tradición tan antigua como la es la misma historia del continente desde la época de la Independencia. Muy perspicaces han sido las palabras de Julio Cortázar quien aventuró en alguna ocasión una opinión que algún día, en las historias de la literatura latinoamericana habrá un capítulo que será el de la literatura del exilio. Si bien nadie es profeta en su propia tierra, los pronósticos del escritor argentino tomaron cuerpo, se tornaron la realidad viva, y hoy día podemos ya hablar de todo un síndrome de la proyección novelesca de matices muy variados, que es obra de los autores hispanoamericanos que viven fuera de sus respectivas patrias. Miguel Barnet, Hilda Perrerera, Humberto Arenal, José Lorenzo Fuentes, César Leante, Edmundo Desnoes, Lisandro Otero, Manuel Cofiño son los nombres que se inscriben de forma decisiva en esta lista, pero no la concluyen porque el exilio es un fenómeno que evolúa de acuerdo con las evoluciones constantes de los condicionamientos hitóricos y políticos del trastornado mundo del que somos contemporáneos.

Las „patrias cerradas” y las „patrias abiertas” no permanecen como tales a lo largo de los siglos o decenios, sino que modifican nuestras acepciones acerca de la libertad y de la opresión en un ritmo peligrosamente acelerado de la historia. En ese sentido el cuento de Casey, con su dinamismo interno de los mencionados conceptos de lo abierto y de lo cerrado, de modo casualmente análogo, responde a una imagen de la Historia moderna (o más bien, a lo que es una metáfora de la misma), y no solamente de la Historia del continente americano, sino de la Historia de las civilizaciones del hombre a lo largo de los siglos, regida por un ritmo acelerado de su devenir, difícilmente controlable por la razón y por los valores universales del bien y del mal (resultantes no exclusivamente de la cultura del *ethos* dictado por el cristianismo).

Esta observación acerca del cuento de Casey puede resultar discutible por su carácter bastante arbitrario. Sin embargo, quisieramos insistir en el hecho de que la carga poética del cuento interrogado puede ser transferible a una esfera de mecanismos análogos de los modelos de otra índole. Me refiero a la proyección

metafórica traspasada ocultamente al campo de la reflexión filosófica en torno a la Historia. Es igualmente posible que esta última se disfrace y adquiriera una forma que puede adaptarse a las exigencias genéricas de un mensaje poético. Como ejemplo de este posible contrapunteo a dos voces, casual, por cierto, pero interesante desde la perspectiva de las peculiaridades del pensamiento filosófico y del pensamiento poético modernos, queremos recurrir a un poema de Czesław Miłosz, otro desterrado, quien tomó la palabra desde el continente americano, desde su „observatorio humano” de *Grizzly Peak* en California:

L'accélération de l'histoire

Tarde ya para el género humano.
Una por una callan las casandras.

No en las llamas, no en el estrépito de los muros.
Esto se aproxima con pisadas de gato.

Comentario:

¡Pesimista! Entonces, ¿otra vez la catástrofe cósmica?
No, nada de eso. Me dan miedo las manos que luchan
por el pueblo y que el pueblo mismo hará cortar.

Berkeley 1971

La metáfora que tiene el poder, oculto a primera vista, pero suficientemente fuerte para señalar y despertar una reflexión acerca de la Historia y la reflexión histórica que logra a su vez una síntesis en forma poética, encierran en sí un advertencia proféticamente actual: detrás de las llamas invisibles de cada catástrofe individual, al igual que detrás del estrépito aterrador de las catástrofes colectivas, se esconde un factor invisible y exclusivamente „humano” – el código de una fe, del *ethos*, de los valores que son nuestras debido a la continuidad de la Historia y de la tradición. Estos valores, que en algunas circunstancias de la vida (de la existencia única de cada uno de nosotros) de universales se tornan íntimas e individuales, son capaces de minar tanto el destino individual como los movimientos colectivos. Observando las „llamas”, no hay que olvidarse de „las pisadas del gato”.

El contacto con la obra de arte y por lo consiguiente, su percepción, son constitutivas de un proceso que moviliza la capacidad del entendimiento por parte del destinatario del mensaje que le es dirigido. Se espera del destinatario que su relación con el fenómeno artístico esté condicionada por su alto grado de conciencia de que el proceso creativo es un fenómeno muy complejo y matizado, sin embargo, unitario. Convicción ésta debe su prosapia a la tradición que se remonta de Pitágoras y de Platón, Esta tradición antigua de la que el pensamiento hermenéutico moderno es un continuador fiel, está en oposición al modelo cartesiano que imponía una separación rigurosa entre el sujeto y el objeto dentro del fenómeno artístico sometido a una investigación analítica.

El destinatario del mensaje artístico (es decir, de cualquier manifestación estética por la cual se entiende todo fenómeno de la actividad humana que compromete la presencia activa de una forma) debe también asumir el hecho de que el acto de crear, es decir, de buscar los nuevos sentidos y las nuevas propuestas formales que trasciendan la circunstancia inmediata, no es un proceso del todo consciente y racionalizado por parte del autor de la obra de arte. Por lo tanto, de modo que podríamos llamar „casual”, dicho acto entra en los mecanismos del juego entre el creador (escritor, en nuestro caso) y el destinatario del mensaje. Nuestro entendimiento del texto tiene por lo mismo el carácter dialogista. La obra mantiene una autonomía intacta ante su autor que a su vez se convierte en uno de los destinatarios de su propia creación.

¿Cuál es, entonces, el juego de sentidos dentro del texto que nos propone Casey?

Ya he entrado en tu corriente sanguínea.

Desde ésta, la primera frase del cuento, su lector está autorizado a sentirse un cómplice, un destinatario de este inquietante relato – confesión; se oye una sola voz – la del autor que es a la vez el narrador que al dirigirse en primera persona a su amante, nos revela a nosotros sus deseos más íntimos, su angustia, miedo, éxtasis y terror. Con este tono atrevidamente confesional, entra Casey de pleno en un juego bastante complejo y muy oculto entre la escritura y la lectura del texto. Para empezar, pone Casey de relieve la insuficiencia de los mecanismos que rigen habitualmente la muy compleja relación entre los dos planos: él de la creación del texto (la escritura misma) y el otro que le es intrínseco, es decir, el de la percepción correspondiente. Casey nos hace darnos cuenta de esta insuficiencia formal en su nivel sensorial, de modo casi imperceptible, pero seguro y fijo para un lector que quiera confrontar su propia sensibilidad con la del remitente del mensaje tanto escabroso como sagrado:

He rebasado la orina, el excremento, con su sabor dulce y acre, y al fin me he perdido en los cálidos huecos de tu cuerpo. He venido a quedarme. Nunca me marcharé. Desde este puesto de observación, donde finalmente he logrado la dicha suprema, veo el mundo a través de tus ojos oigo por tus oídos los sonidos más aterradores y los más deliciosos, saboreo todos los sabores con tu lengua, tanteo todas las formas con tus manos. ¿Qué otra cosa podría desear un hombre? De una vez para siempre <emparadizado en tii>.

En respuesta a esta insuficiencia formal, o más bien, en un intento de otorgarle al relato una forma que correspondería a su intensidad extrema en cuanto a su expresión formal, Casey le hace funcionar al texto dentro de un registro que no es únicamente el que se da, en su nivel elemental, como consecuencia del contacto

visual con el verso escrito... Al poco rato después de haber iniciado la lectura, podemos darnos cuenta de que el instrumento más sensible del que nos servimos en nuestro contacto con el texto, el trasmisor del mensaje escrito no es, paradójicamente, la vista, sino el oído... En consecuencia, lo escrito, el texto mismo adquiere el poder de unas palabras dichas, transmitidas directamente a nuestros oídos, pronunciadas solitariamente o grabadas en una cinta que podríamos escuchar en la intimidad, a solas, sin testigos. La voz que de forma tan definitiva apela a la presencia de un interlocutor, queda suspendida en el silencio, sin respuesta, sin la menor seña del contacto con un destinatario de esta confesión tan particular, sin perspectiva del diálogo. Es una voz solitaria de un ser solitario. El verso escrito en primera persona y en primera persona dirigido a un ser amado tan intensamente presente y ausente a la vez, adquiere el poder del Verbo; el narrador-demiurgo construye o más bien funda su propio mundo cuyas características se contradicen: *quedarse, no marcharse, sentirse emparadizado* (felizmente inmovilizado cual un feto, protegido, encerrado en un bienestar continuo y eterno, libre de alteración alguna) responden a una idea de lo inmóvil, de lo constante, fijo, dotado de una valoración positiva que le otorga el narrador. Paradójicamente, estas cualidades que en el texto corresponden a un estado paradisiaco, a la utopía de una simbiosis amorosa, son signos intrínsecos a la naturaleza de la muerte con su „rigor” inalterable de una sustancia determinada, de una situación ontológica, de una realidad emotiva. Esta fijeza idealizada y exaltada en tanto como una forma perfectamente conclusa de la vida, de una relación sentimental que es vida y que a la vez es dadora de la esencia vital, está en contraste obvio con la „realidad” de la mudanza, del movimiento y del cambio que son intrínsecos a la idea misma del viaje en su función del eje organizador de la perspectiva interna de este cuento.

El viaje, es decir la realidad de un cambio constante, con los elementos del riesgo y de la aventura que son partes constitutivas de cada movimiento espacial y temporal, según las exigencias del arquetipo suelen responder en la literatura universal a la idea de la vida. No es nuestro objetivo del momento adentrar en los mitos griegos o en los textos bíblicos (aunque el *Libro de Jonás* se impone aquí de inmediato con su carga parabólica y metafórica); mencionemos aquí tan sólo, a modo de señalar un posible (uno entre varios) telón de fondo interpretativo, constituido por el más famoso, nacido dentro de la cultura árabe y perteneciente a la tradición literaria de la India, de Irán y de Egipto (popularizado en el Occidente gracias a la traducción de Antoine Galland, 1704-1717 y traducido al polaco por Ł. Sokołowski en 1768) el ciclo de fábulas, cuentos y leyendas – *Los cuentos de mil y una noches* del siglo X cuyo *corpus* definitivo no fue establecido sino hasta el siglo XVI-XVIII y dentro del cual, el motivo de mudanza y de viaje cumple un papel del tópico literario por excelencia.

Insistimos en la paradoja de Casey que al lanzarse a la aventura de emprender un insólito viaje imaginario hacia la dicha suprema a través del cuerpo de su amante (concretamente, a través de sus venas, de su corriente sanguínea), en realidad,

(hablamos, por supuesto, de la realidad del cuento), penetra en la dimensión de la muerte que se traduce por la imposibilidad de entablar un diálogo, de establecer un contacto, de compartir sensaciones y vivencias con un ser amado.

Al igual que un pintor que organiza un espacio del lienzo, Casey designa una frontera entre la circunstancia y las proyecciones que trascienden lo circunstancial.

Se trata de un proceo inmediato, perceptible, pero no provocado de forma consciente por la razón, que de manera inevitable e inequívoca le ubica al escritor-narrador en su camino de evasión. Un día, tras mutuas recriminaciones, el joven italiano se hace, mientras se afeitaba, un pequeño corte en la mejilla.

Al instante el narrador siente el irrefrenable deseo de probar la sangre. El sabor provoca su viaje imaginario dentro de la corriente sanguínea del joven italiano. La línea divisora de las dos realidades, la inmediata y la ficticia, está pues marcada de modo bien preciso:

Se me ocurrió mientras te estabas afeitando un día, en una tregua de nuestros momentos de odio mutuo. La hoja te hizo un pequeño pero profundo corte en la barbilla. Mientras presionaba la herida para limpiarla, y tu sangre manaba de las venas cortadas, sentí un tremendo impulso de probarla.

A partir de ese instante, mi mente se deslizó por una pendiente irresistible, fuera ya de control [el subrayado es mío].

Casey organiza (conscientemente) el espacio del cuento que es igualmente el espacio de su aventura única. Viaja de modo imaginario por el sistema circulatorio de su amigo, y ese laberinto que es flujo de sangre a la vez que el fluir del tiempo, el río heraclitiano de la sangre-vida, sangre-tiempo, libertad blasfema y la esclavitud deseada dentro de la sustancia carnal, deviene (inconscientemente) un modelo de la Historia con su imagen primaria de la civilización, apología de la vida, visión escatológica de la unión amorosa, todo el cosmos de la relación que podría ser una comunión, pero que se da únicamente como una proyección solitaria del deseo.

Mi libertad de elección y residencia no tiene límites. He conseguido lo que todo sistema político o social siempre ha soñado, en vano, conseguir: soy libre, completamente libre dentro de ti, por siempre libre de todas las cargas y temores. ¡Ningún permiso de salida, ningún permiso de entrada, ningún pasaporte, ninguna frontera, visado, carta d'identitá, nada de nada! Puedo establecerme a gusto mío en el pechón derecho, donde el remate de las venas y los nervios florece en una punta rosada, tierna y delicada. Allí puedo esperar indefinidamente. No tengo ninguna prisa especial. El tiempo ha sido obliterado. *Tú eres el Tiempo*. Fue tan sólo el siglo pasado cuando me agarré como un loco a las viscosas paredes de tu vejiga para evitar el ser arrastrado fuera. Así que puedo esperar con máquina de escribir y todo (...) [el subrayado es mío]

(...) tus pulsaciones laten de forma tan salvaje que me dejo arrastrar por el torrente y viajo a la velocidad de la luz dentro del espeso y vivificante fluido de tu sangre.

Estas proyecciones no están desprovistas de los elementos mitologizantes de la realidad creada – el tiempo histórico, es decir, lineal, cronológico, queda sustituido

por el tiempo de naturaleza circular, en contraste lógico con el instante narrado („Fue tan sólo el siglo pasado cuando me agarré [...]); de igual modo lo inmediato pierde su carácter de lo momentáneo, convirtiéndose en un tiempo sin principio ni fin, entonces, en la eternidad, lo cual tiende a universalizar las vivencias experimentadas y confesadas. Cabe señalar también cierto aspecto humorístico de la declaración del narrador: „Así que puedo esperar, con máquina de escribir y todo [...]”.

Por supuesto, el universo laberíntico del cuerpo amado deviene el cosmograma del verso escrito, del Verbo pronunciado. Enfrentamos el procedimiento formal por parte de Casey-escritor que consiste en convertir conscientemente, a la vez de modo mágico o chamánico, la realidad fisiológica del cuerpo humano en la cosmogonía personal, en la „república” perfecta, en la tierra utópica del paraíso terrenal... El espacio imaginario de la aventura tan singular del autor-demiurgo es también el de las „capas geológicas” del instinto más primario del hombre que anhela la identificación con su prójimo mediante un acto a la vez sagrado y bárbaro, canibalesco. Ansiosos por la utopía de la libertad y angustiados por liberarse de nuestras propias limitaciones, frustraciones y temor, anhelamos poseer (es decir, p r i v a r de la libertad) a la „víctima” de nuestro instinto que solemos llamar „deseo amoroso” y que, sin duda alguna lo es, pero **dentro de la ambivalencia** de las emociones y **en función de la paradoja** que está en fondo tanto de la aventura existencial (también artística, creativa) de Casey como de la circunstancia personal de cualquier ser humano. A la luz de esta paradoja (término tanto literario como filosófico que en el nivel del pensamiento moderno manifiesta su vínculo con el concepto del pecado original), la proyección idealista de la libertad cuyo grado máximo es la manifestación amorosa, se convierte en la esclavitud y dependencia del condicionamiento fisiológico (el cuerpo humano es siempre una „forma cerrada”); la perspectiva del deseo sexual y sensual que debiera significar una apertura por lo menos en lo que tiene que ver con la capacidad imaginativa del hombre, queda limitada a una serie de vivencias encerradas en un círculo vicioso de los altibajos emotivos que oscilan entre el tormento y el éxtasis.

Igualmente, la adoración, idealización, encantamiento que pugnan por lo hierático dentro de la proyección verbal, se tornan manifestaciones verbales blasfemas. Y no se da este hecho debido a que en el caso preciso de esta ficción novelesca de Casey del que somos interlocutores entren en juego las posibles tentaciones de la morbosidad homosexual o el simple y vulgar feísmo escatológico....

Es sumamente interesante acercarse a la naturaleza de esta alteración de la poética de los registros del „discurso exiliado” de Casey. Con la tentativa de echar luz sobre esta cuestión, ariesgamos aventurar una opinión que en su postura ontológica se acerca Casey a la ruptura fundamental dentro de la cultura moderna. Su dinamismo del narrador, cuyo vehículo interno más profundo y esencial es un modelo poético que disimula ser „prosa”, magistralmente sometido a las exigencias del rigor genérico de la forma narrativa llamada „cuento”, nos incita a fijar la reflexión en torno a una perspectiva de la interpretación de lo que es dimensión de

arte y el rigor del pensamiento crítico en torno a ella. Quisiéramos llamar a Casey escritor sobre todo por naturaleza antidogmático. Insistiríamos en este adjetivo ya que abre una perspectiva dentro de la cual podría realizarse un acercamiento crítico a toda la creación literaria de este escritor.

El antidogmatismo impulsado por el Siglo de las Luces (tras quedar truncada la unidad de ciencia y de la religión) originó el conflicto dentro del pensamiento filosófico que radica, esencialmente, en la diferenciación entre el modelo del artista que **imita** la realidad concebida como reflejo del universo organizado en torno a una idea de dios único y todopoderoso y la figura del artista-demiurgo que **crea** sus universos imaginarios, guiado por su propia, intuitiva y lúcida „mirada interior”, renunciando al rigor del mimetismo dogmático.

La unión amorosa perfecta implica nuestra necesidad imperiosa de „reflejarnos” en el ser amado; se trata del reflejo-espejismo que anhelamos ya que nuestra identidad „rota” (dividida entre cuerpo y alma) nos resulta aceptable sólo a condición de que esté „cicatrizada” y reconfirmada por la presencia del prójimo.

En *Piazza Margana* esta comunicación-comunión que el narrador considera su *Paríso, Reino de los Cielos, concesión privada, dicha suprema, feudo*, se convierte, mediante una experiencia del muy singular „canibalismo amoroso”, en una progresiva „aniquilación” del ser amado y por lo tanto en la autodestrucción de quien se lanza a semejante aventura. Creación-destrucción, fundación-aniquilación, en un movimiento circular (por lo tanto de naturaleza mitilogizante), se convierten en ritmos y pulsaciones del sentido del texto que de historia bastante singular de la posesión amorosa, individual e única, se convierte en la proyección del universo entero, imaginario e irreal, pero que también puede responder a una cierta visión p o s i b l e de la vida y de la muerte y que por lo tanto corresponde a un microcosmos de un modelo de la Historia con sus repetidos ciclos de „liberaciones” y „esclavitudes” que le son intrínsecos.

Mientras escribo, viajando a placer, con indescriptible regocijo, por tu corriente sanguínea, después de un prolongado verano en los mastoides, siempre dispuesto a renunciar a los vasos linfáticos por las parótidas, sé que voy a estar contigo, dormir contigo, orinar y defecar contigo, pensar, llorar, alcanzar la senilidad, calentarme, enfriarme y calentarme otra vez, sentir, mirar, hacerme una paja, besar, matar, mimar, tirarme pedos, perder el color, sonrojarme, convertirme en cenizas, mentir, humillar a otros y a mí mismo, quedar desnudo, acuchillar, agostar, aguardar, aquejar, reír, robar, palpar, trepidar, eyacular, entretenerme, escabullirme, rogar, caer, engañarte con otro, engañarte con dos, comerme con los ojos, comisquear, atizarte, chupar, alardear, sangrar, soplar contigo y a través de ti.

El eje de ambivalencias mencionadas dentro del sentido del texto, implica unas connotaciones interesantes que operan en dos direcciones:

- la de un proceso mental muy singular que equivale – debido a la máxima concentración de sensaciones, impulsos eróticos traducidos a la expresión

verbal, tensión de la sexualidad transgresora – al momento de la „iluminación”, de la revelación ontológica, en suma, a la catarsis;

– la del juego de registros que constituyen la retórica del discurso en cuestión.

A este entrelazamiento de las poéticas contrastantes (lenguaje „alto”, lenguaje „bajo”) de los registros discursivos del texto (el cuento concebido como un „modelo menor”), le corresponde en el nivel de la estética moderna, es decir, dentro del horizonte en que se dan las manifestaciones artísticas consideradas por los investigadores de las mismas un „macro modelo” de cultura, el otro fenómeno relacionado con la estructura del discurso, no menos interesante: se trata de la distorsión de la perspectiva tradicional que es un elemento inherente a casi todos los géneros de las proyecciones artísticas, sobre todo, por supuesto a la arquitectura y la pintura, pero también a la organización de las estructuras narrativas dentro de las ficciones novelescas.

A la luz de esta observación habría que recordar que la teoría de la perspectiva europea (desde la historia de la perspectiva antigua griega y la renacentista, entonces desde los tratados concernientes al tema y escritos por Euclides y Vitruvius hasta Filippo Brunelleschi, Piero della Francesca, León Batista Alberti, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer) proyecta como objetivo primordial la maestría de abarcar la totalidad de la composición del cuadro o de la obra arquitectónica en torno a un punto „central” (éste podía igualmente encontrarse en medio del espacio tratado artísticamente o en la parte lateral de la obra.) Lo que diferentes artistas entienden como „composición” consiste, (en la pintura) en situar diferentes elementos del lienzo en torno a este centro. No hace falta decir que semejante requisito trasciende meros límites de la pintura...

En realidad, esta visión de la organización del espacio sugiere la idea universal que tiende a ordenar el mundo en torno a la figura del Dios, lo cual en el plano histórico o social se traduce a los modelos de la organización de las sociedades en torno a la figura del monarca, soberano o dictador...

No es ésta la ley de la perspectiva que rige la composición del texto en cuestión...

Sugerimos la opinión de que en el cuento de Casey está inscrito uno de los tópicos de la larga tradición mítico literaria de la literatura hispanoamericana que es el así llamado „movimiento centrípeto” al que se refiere Fernando Ainsa (1986: 233), recurriendo a Eliade, quien determina la mencionada tendencia como aventura de un „navegante” que anhela llegar a un punto sagrado, al „templo” o al „centro” que *le permite elaborar su propio ordenamiento cosmogónico del mundo.*

Estas **expediciones fundacionales** son conquistas heroicas de acuerdo con la mejor tradición de las organizadas en el momento del descubrimiento de América tras los mitos de El Dorado, el reino de Jauja, las Manzanas de Oro, la Ciudad de Césares, la Hierba de la Vida, el País de la Canela, la Fuente de la Juventud, el reino de las Amazonas y tantos otros mitos de romances y leyendas populares, de libros de caballerías y de textos greco-latinos clásicos.

A la luz de esta observación, podemos también traducir uno de los posibles sentidos del texto a esta otra observación de Ainsa: „*Todos estos puntos míticos de la geografía americana procuran una sensación simultánea de llegada o de fin del viaje y de comienzo o iniciación a una existencia más auténtica*” (1986: 233).

No es entonces el cuento de Casey solamente la metáfora de la Historia sino también una manifestación de la idiosincracia de la literatura hispanoamericana con su dimensión cultural correspondiente que absorbe, compromete e incita la reflexión en torno al cuento del Cubano, quien al unisono con el matiz de su obra así revelado, manifiesta su presencia más que el escritor cubano como un narrador por excelencia hispanoamericano....

En *Piazza Margana* varios registros discursivos designan sus propios ejes de la composición del texto (*fusión mundi*). Si quisieramos buscar un modelo correspondiente a semejante tratamiento de las leyes de la perspectiva en el campo de las artes plásticas, habría que citar como ejemplo ya clásico de la pintura latinoamericana y universal, el famoso lienzo del pintor cubano de la vanguardia de la pintura del siglo veinte, Wifredo Lam con su famosa *Jungla* (1943)...

Otro fenómeno correspondiente al entrelazamiento de las diferentes poéticas discursivas del texto en cuestión sería:

- introducción al texto, de acuerdo con la perspectiva hermenéutica que adoptamos y por lo mismo en respuesta al postulado de Dilthey concerniente a la ley de encadenamiento y cohesión interna de la narración, la presencia de un modelo análogo: el cosmos del cuerpo humano corresponde al cosmos de la naturaleza:

A medida que voy penetrando en las profundidades de la jungla, me siento incesantemente atraído, ceñido y rechazado por las miríadas de formas, los seres tentaculares del bosque inexplorado, las minúsculas y monstruosas flores, el interminable proceso de creación y destrucción, los mil círculos kármicos que nadie habría sospechado encontrar aquí abajo, repitiéndose millones de veces a lo largo del largo descenso.

Dentro de esa tan particular „lección de anatomía” se revela como hecho de importancia considerable, la impresión que produjo en Casey su viaje a la India. Su contacto con el arte tantra, con los textos tántricos que en los años sesenta causaron un gran impacto en el Occidente, seduciendo la imaginación de los intelectuales y de la juventud (sobre todo a los jóvenes apegados a los movimientos de las culturas posmodernas) agudizó tal vez su concepto de la participación del gozo físico en las energías y armonía cósmicas....

No menos importante resulta también el aspecto visionario unido al aspecto religioso del texto. Sin embargo no hay que olvidar que la evocada por Casey comunión de los amantes significa un acto sagrado „al revés”; a la ausencia de un solo eje organizador de la estructura del texto, le corresponde la ausencia de dios único, todopoderoso y omnipotente. El dios está ausente, pero de acuerdo con la

mencionada paradoja caseyana, presenciamos su plenitud a través de dicha ausencia... Y más aún – es sólo el hombre quien padece la herida de la separación entre el cuerpo y el alma. En cambio, el dios invisible actúa en unión perfecta con sus demonios... No es que el absoluto quede en lo alto y las energías que le son contrarias acechen desde el centro más hondo de la tierra... Todo está en lo todo y se da en el mismo nivel de significados. Igual que en el mundo de Rulfo, donde los vivos y los muertos se encuentran en el mismo nivel. Si existe la liberación, es porque existe también la esclavitud y la opresión... Y ambas resultan ser igualmente reales e irreales. En ausencia de ese dios único, el otro, nuestro prójimo, con su cuerpo, sangre y toda la sustancia carnal debe responder al más íntimo deseo del enamorado que anhela una relación perfecta. Obedeciendo a este deseo, el amado deviene el „cuerpo místico” que en el orden cósmico de semejante proyección amorosa toma forma de una morada, de una gruta secreta, llegando a simbolizar, por fin, el vientre materno, útero sagrado, madre – isla, isla – patria, isla única y amada para siempre, madre-patria violada y perdida, tierra prometida y el paraíso utópico... La isla lejana de luz y de sombras. Un todo en un solo cuerpo. El cuerpo del hombre, limitado, pobre, mortal, convertido por la fuerza del deseo en lo Todo perfecto, concluso, acabado e inmortal... La „llama doble”, el misterio de la transgresión, ascensión y caída: Calvert Casey o la isla imposible.

La plenitud amorosa deviene entonces, paradójicamente, la suprema expresión del vacío. Y es por este vía que se da el contacto de Casey no solamente con el pensamiento occidental sino también con el Oriente, con la vacuidad budista, con la palabra que entabla diálogo con otro cubano de la diáspora, en el cruce de las culturas – Severo Sarduy:

Detrás de las apariencias no hay nada: ni detrás de las imágenes, materiales o mentales, sustancia alguna. Hay que adiestrarse a no ser. (1993: 5).

BIBLIOGRAFÍA

- Ainsa F. (1986), *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Editorial Gredos. Madrid 1986.
- Calvino I. (1982), *Las piedras de la Habana*, en: *Quimera*, número 26 extra.
- Casey C. (1967), *Powrót*. Czytelnik, Warszawa (trad. K. Piekarec).
- Casey C. (1962¹, 1963²), Ediciones Revolución, La Habana, Cuba.
- Casey C. (1966), *Il ritorno*, Ed. Einaudi, Roma.
- Casey C. (1986), *Tres relatos rituales – El regreso*, In *Partenza, Piazza Margana*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Casey C. (1969), *Notas de un Simulador*. Seix Barral. Nueva Narrativa Hispánica. Barcelona.
- Chmielowski F. (2000), *Hermeneutyczny wymiar podstawowych pytań estetyki*, en: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, pod redakcją Krystyny Wilkoszewskiej. Universitas, Kraków.
- Miłosz Cz. (1984), *Poemas*. Tusquets Edixtores, Barcelona (selección, traducción y prólogo B. Stawicka).

- Molina Foix V. (1982), *Los papeles de Calvert Casey*, en: *Quimera*, número 26 extra.
- Nadal R. M. (1982), *Calvert Casey y notas a una lectura de Piazza Margana*, en: *Quimera*, número 26 extra.
- Sarduy S. (1993), *Pájaros de la playa*. Tusquets Editores, Barcelona, España.
- Sarduy S. (1993), *Aprender a morir según Severo Sarduy*, en: *El País* (suplemento Cultural).
- Zambrano M. (1982), *Entre la vida y el ser*, en: *Quimera*, número 26 extra.