

UNA VANGUARDIA DISIDENTE: EL CASO CASEY

Carina González¹

La Revolución cubana ha generado distintas formas en las que el arte interviene en lo político. Dentro y fuera de la lógica dominante, la escritura disidente de Calvert Casey (Baltimore, 1924 – Roma, 1969) trabaja desde una estética afectada por el bilingüismo y el exilio que explora el deseo ligado a la experimentación vanguardista. Este ensayo examina la construcción de la identidad en “El regreso” (1962) y su vínculo con *Notas de un simulador* (1969) a través de estrategias formales y genéricas que enmarcan la nouvelle dentro del fantástico moderno (Rosemary Jackson) analizando sus lazos con la literatura gótica (María Negroni) y el vampirismo (Rosalba Campra).

Palabras clave: Casey - Exilio – Simulación – Frankenstein- Vampirismo

A DISSIDENT AVANT-GARDE: THE CASE CASEY

The Cuban Revolution has generated different forms in which the art intervenes in politics. Inside and out of the hegemonic order, the dissident writing of Calvert Casey (Baltimore 1924 – Roma 1969) works from an esthetic affected by bilingualism and exile that explores desire tied at the Avant-Garde experimentation. This essay examines the construction of the identity in “El regreso” (1962) and its tie with *Notas de un simulador* (1969) across formal and generic strategies that frame the nouvelle inside the modern Fantasy (Rosemary Jackson) analyzing its bonds with the Gothic literature (María Negroni) and vampirism (Rosalba Campra)

Keywords: Casey- Exile - Pretending- Frankenstein- Vampires

¹ Dra. en Letras por la Universidad de Maryland, investigadora adjunta CONICET-CELEHIS farruggio@gmail.com. Recibido 05/06/2019 Aceptado 11/11/2019

1. Vanguardia, exilio y revolución

Una revolución se transforma en acontecimiento cuando asume la irreversibilidad de los hechos. Sin embargo, cuando se abandona el nivel de la utopía para constituir un orden revolucionario, la potencia del mismo acontecimiento manifiesta la arbitrariedad de sus prácticas liberando una fuerza que escapa al control del orden institucional.¹ (Badiou 1999) En Cuba, durante la década del sesenta, el triunfo de la Revolución inauguró un nuevo régimen que no escapó a la multiplicidad de prácticas que manifestaron las contradicciones del mismo proceso. Bajo la representación hegemónica que la Revolución impuso como institución, una imagen creada en torno al discurso mesiánico (un orden divino que desciende a la isla para fundar una nueva política) y a un radical régimen óptico capaz de hacer visible la explotación y de volver transparente los objetivos perversos del orden burgués, existen otras miradas que desafían los principios revolucionarios dentro mismo de la revolución. Si la Revolución cubana funcionó como un espacio “iluminado e iluminador” para el resto de América Latina (Quintero-Herencia, 2014: 59) fue justamente por este sistema visual que opacó la perspectiva unidireccional del resplandor institucional. A pesar de estar incorporadas a la Revolución, ciertas prácticas críticas de la rigidez moral y del colonialismo empiezan a deslindarse apropiándose de un espacio de exposición para los temas abandonados o prohibidos.

Este espacio abierto a la experimentación produjo frutos muy diversos, escrituras excéntricas como las de Cabrera Infante, Virgilio Piñera, Antón Arrufat o Calvert Casey, que desarrollaron otra manera de estar en la Revolución desafiando el discurso institucional. Construidas sobre el desajuste y la estética de lo impropio exhibieron otro modo de participar de la política. Esto quiere decir que, dentro de los órganos de difusión oficiales, se podía pensar el vínculo con la cultura norteamericana tanto desde la liberación sexual promovida por el movimiento *hippie* (que habilitó también la entrada de la homosexualidad a la experimentación vanguardista), como desde el desaliento sosegado de la *generación beat* (que opone al capitalismo la vitalidad de la intemperie). Ambas estrategias anticapitalistas proponen otros sentidos del cuerpo que muestran también otra forma de intervención política. Una revisión similar se plantea desde la Historia al discutir el mito de origen del nacionalismo hispano, la lucha contra el Imperio y el lugar de los héroes nacionales. Esta relectura crítica crea otros cuerpos de sentidos que de-construyen los discursos triunfantes y alertan sobre el monopolio de una identidad que equiparaba lo cubano a la Revolución.

Este espacio en el que relumbran las opacidades del proceso revolucionario se vuelve, a partir del giro stalinista, un espacio clandestino. Las prácticas abiertamente libres se silencian luego del caso Padilla (1971) y las escrituras se desplazan al exilio o a estéticas menos arriesgadas o tan extrañas que no puedan admitir sospechas de sedición. Calvert Casey (Baltimore 1924-Roma 1969) inscribe ya en su nombre la disidencia como carta de identidad que le permite, sin embargo, exacerbar ciertos modos de representación que le dan a su escritura una singularidad corporal alejada de la tradición. Como intelectual,

participa de la euforia inicial que la Revolución dirige hacia la cultura y, como el protagonista de su cuento “El regreso”, vuelve a la isla como un hijo pródigo atento al llamado de la Historia.

Quién sabe. Con sus conocimientos de idiomas, sus nuevos libros, su prudencia, su personalidad inesperada, ¿no podría servir de mensajero de la concordia y la tolerancia entre sus compatriotas? Al fin, todos eran hermanos, se entendían en el gran lenguaje atávico y no hablado con el que se entienden los hombres de una misma tierra... (114).²

Su experiencia extranjera avala una suerte de tradición propia que se aloja no solo en la lengua, el bilingüismo nativo en el que se pierden las fronteras entre la lengua vernácula y la extranjera sino también en el contacto con otras escrituras y con otro canon que admite una nueva forma de relacionarse con el otro. Como se verá más adelante, esta nueva modalidad está relacionada con una escritura radical que utiliza la modalidad del fantástico moderno como forma de subversión de las normas estéticas y políticas determinadas por el nuevo régimen.

La inserción de estas escrituras disidentes dentro de las políticas de la Revolución no es uniforme ni homogénea pero lo que sí puede aunarlas es una singular atención por la fisiología del cuerpo y del deseo, por la disposición sensorial que permite otra percepción de los límites y por una experimentación que no es solo formal sino vital, en el sentido que lo fue para las vanguardias históricas, una ruptura de toda convención pero que ataca por demás a las que parecen transparentemente progresistas o liberadoras. Rafael Rojas señala este rasgo desnaturalizado de las “vanguardias peregrinas” y lo atribuye al estrecho vínculo entre vanguardia y exilio. No se trata del cosmopolitismo que desborda en la interrelación de estéticas y movimientos que se ordenan alrededor de viajes, residencias y nomadismo, sino de una particular lectura y apropiación que surge de la descontextualización. El exilio contrasta lo propio y lo ajeno, las identidades colectivas que se cruzan en las políticas de recepción y percepción. En esta coyuntura la porción del exilio cubano que elige experimentar con la vanguardia critica el giro político de la Revolución pero además se enfrenta a cierta mirada Occidental que ve a la Revolución como símbolo de una utopía hecha realidad. El destierro ideológico es quizá el obstáculo que más incide en estas escrituras desplazadas que se han quedado sin casa, sin *Casa de las Américas*, pero también sin tiempo porque el movimiento revolucionario se apropia del calendario y restringe las publicaciones. Al cerrar *Lunes de Revolución* muchos escritores debieron construir otros albergues y otra forma de ser contemporáneos en el exilio. En el caso de Casey, la desterritorialización se produce en dos momentos distintos, la experiencia de vivir afuera en los Estados Unidos antes de la Revolución y su exilio definitivo en Roma después de que rompe los lazos con Fidel Castro. En el primer caso, su regreso a La Habana coincide con el impulso expansivo que la cultura obtiene del régimen. Aquí comienza a colaborar en *Lunes* publicando notas sobre escritores y obras extranjeras.³ Se puede pensar en una vanguardia excéntrica porque se aleja de los movimientos que influyen en la escritura barroca y exuberante de la isla para recuperar otra lectura y otras tradiciones. Entre los autores que Casey difunde aparece Kafka, con su impasibilidad, su alienación ante la maquinaria del poder y el desconocimiento absoluto de cómo debe comportarse el sujeto dentro del nuevo sistema de la modernidad, un sujeto que también para Casey, puede ser atropellado por el absurdo de una justicia local antes y después de la Revolución.⁴

Kafka también es el despojo y la precisión de una escritura que trabaja desde la economía de elementos, una narrativa que Casey toma como modelo y que está muy alejada de los lineamientos del boom porque no responde al imperativo tropical ni al imaginario de una naturaleza desbordada. La lectura de Casey pasa por el asombro y los afectos, encuentra el *sensorio* de Kafka, el deseo del que espera y posterga, la mística religiosa que libera al hombre de la culpa cristiana y el mitigado sentido del humor que le permite al sujeto intentar nuevamente, y a pesar de sus frustraciones, una comunicación con el otro. Ya desde *Ciclón* (1955) pudo transitar los bordes de aquella exhibición prodigiosa que se anticipó a la Revolución. Allí escribió sobre D. H. Lawrence sabiendo quizá que la sexualidad dará un vuelco que se estrellará contra la moral del cuerpo revolucionario y que será censurada y perseguida.⁵ Henry Miller, otro de los autores que Casey reseña, es valorado por saber incorporar lo sexual como parte de los actos más cotidianos de la vida, un credo poético que el escritor cubano vuelve a encontrar en su segundo exilio, el definitivo. Casey en esa exploración estética, que es también la búsqueda de un lugar de pertenencia, transita el desplazamiento de las vanguardias peregrinas, se desterritorializa de Cuba para reterritoriaizarse en la *generación beat* y apropiarse de una tradición que le pertenece por placer y por la impunidad de la periferia.⁶ Dentro de la isla intervino en la cultura con las condiciones que la Revolución impuso, fuera de ella, regresó a la lengua paterna y a la liberación de los estrechos lazos de una nacionalidad que se equiparaba equivocadamente con el régimen.

2. El regreso de un simulador. Lengua y apariencia

La vida en el exterior implica un movimiento de reconversión en el que lo propio y lo ajeno ajustan cuentas. El sujeto puede encontrar un refugio en el pasado, en su herencia, o en su cultura de origen, construyendo una identidad que hace de lo exótico un valor, o clausurar los rasgos nativos para adoptar y adaptar los del nuevo territorio cultural. Sin embargo, la mirada del otro es la que determina la integración o la exclusión, ese complejo vínculo en el que un extranjero es convertido o reconvenido, siempre sujeto a un proceso de evaluación para ser aceptado o constantemente perseguido por la sospecha de no ser exactamente lo que “dice” ser. En este sentido, el juego de las apariencias encubre no solo el problema de la identidad como construcción simbólica, discursiva y cultural sino también el conflicto con lo auténtico y la verdad desde los cuales el poder ejerce su hegemonía. Resulta más que interesante plantear entonces, la imagen del sujeto exiliado como un sujeto en el que las apariencias suceden, como un sujeto habitado por la diversidad y en el que las verdades se disuelven para dar paso a la duda, la simultaneidad y la contradicción.

En la escritura de Casey la experiencia del exilio está marcada por la simulación, un mecanismo que le sirve para mediar entre los territorios y las culturas y que le permite cierta versatilidad para ocupar todos los espacios. Entre sus muchas manifestaciones, la simulación es, en primera instancia, una cualidad inscripta en el lenguaje. “¿Cómo se llamaban esas cosas? ¿Actos fallidos? ¿Alienación del yo? Traducía mal los conceptos psicológicos a la moda, que había leído en inglés sin entenderlos mucho, más bien para impresionar a los demás.” (Casey, 2009:103) Desde este inicio, la falsa apariencia se presenta como atributo de una lengua extranjera que adultera los sentidos y que parece incapaz de traducir lo real. El protagonista de “El regreso” (1962) contrasta permanentemente su existencia desterritorializada oponiendo geografías, su exilio en New

York y su antigua patria en la Isla, el fuerte frío del Norte con el cálido sol del trópico, las vidas vacías del falso progresismo americano con la sosegada vida de los caribeños, los “actos fallidos” que determinan sus conductas en el exterior y los “actos auténticos” que le resultan esquivos y para los que parece totalmente negado. Estas oposiciones se condensan en la sutura principal que separa al individuo de lo social. Por sobre todas las cosas, el sujeto afectado por la fractura (un sujeto que reconoce su alienación y que se halla “fuera de sí”, (Julia Kristeva, 1988:8) quiere seducir, ingresar al mundo de los afectos a través del arte de la conversación. El lenguaje, aunque sea un lenguaje atravesado por la prótesis de origen, amputado, prohibido o impropio, es la herramienta que le permite estimular el vínculo, simular una sensación de pertenencia que no se ancla en una lengua nativa capaz de equiparse a la identidad sino en una lengua extraña, que tartamudea, que crece en la euforia de la elocución y que es también hablada por otros.

No pocas veces Casey pone en escena su bilingüismo, que se inicia en su primer relato escrito en inglés “The Walk”, cambia al español en “Los visitantes” (donde los muertos hablan a través del cuerpo de los vivos) y se cierra en un regreso a la lengua paterna en el fragmento de su novela inconclusa “Piazza Morgana”. En esta última pieza que para Víctor Fowler es marca de una tradición cubana que inaugura el deseo expuesto (“nuestro supremo texto del goce” Fowler, 1998:124), la promiscuidad de lenguas es contundente: en ella se hermanan y adoran el latín, el inglés medieval, el italiano y el fantasma castizo de su lengua habanera.⁸

Pero el lenguaje no solo opera sobre las reglas de la comunicación. Entre lo auténtico y lo fallido, el exiliado encuentra una intersección que se articula discursivamente en el nivel de la ficción. Los actos únicamente cobran sentido al inscribirse como discurso en la imaginación. “Su imaginación alzaba proporciones no vistas. Y era, se decía a sí mismo con dolorosa lucidez, su única, su *auténtica*, su verdadera vida”. (*énfasis mía* Casey, 2009:104)⁹

Esa vida discursiva en la que el lenguaje es la única realidad construye el marco de la simulación. El sujeto aprende a hablar y actúa como los otros, atraviesa cuerpos y seduce auditorios alimentándose de formas y modos que le permiten adoptar distintas apariencias.

A todos imitaba fiel e irresistiblemente, copiaba sus gestos, sus palabras, sus malas buenas costumbres, y no descasaba hasta haberse convertido en facsímil exacto de ellos, tratando al mismo tiempo de conservar la primera impresión de conquistador de amante difícil y deseado que creía haberles causado. (106)

En el traslado a la vida real, los gestos copiados no alcanzan para esconder la procedencia del afuera pero la habilidad adquirida en la simulación sirve para construir una identidad esquivada capaz de penetrar el círculo endogámico de la comunidad y de convertir los actos fallidos en actos autenticados por el discurso.

Su vago acento extranjero atraía, como también el contraste entre las maneras desacostumbradas, el nombre impronunciado y los patéticos esfuerzos para sonar criollo. Gran lector de contraportadas, sabía cómo y cuándo citar y lo hacía con suma habilidad, dejando las frases incompletas, sugiriendo ideas que los demás completaban, cubriendo su ignorancia de los temas con el aluvión taquicárdico de su charla”. (113)

Lo que el sujeto sabe es traducir los actos fallidos, las vidas de otros, las historias que su imaginación forjara en el exilio, en actos que se vuelven auténticos al entrar en contacto con los otros de la isla.

Pero esta facultad concentrada en un lenguaje multiplicado por la extraterritorialidad no hace más que poner en evidencia la imposibilidad de permanecer. En este juego de identidades el protagonista busca desesperadamente un lugar al cual regresar, algo que le dé sentido a sus actos. Desde esta perspectiva la Revolución llama a hacer “acto de presencia” y la identidad se magnifica equiparada a la nacionalidad, a la isla y a una causa que requiere del sudor de los cuerpos. En esa disyuntiva, el imperativo del regreso se traduce como una llamada ética pero también es un intento por recuperar la permanencia del “ser” fracturada por el “estar” afuera. De nuevo, esa escisión se traduce en una cuestión marcada por el lenguaje. Entre el “ser” y el “estar”, entre la esencia que persiste y la vacuidad de la vida en el exilio, el sujeto queda atrapado en un vaivén que revela la fragilidad de los actos y la invención de lo real. El contraste entre verdad y apariencia, persigue una prueba que la comunidad impone, ya sea desde un orden institucional (la Revolución iluminadora de la verdad) o desde la identificación con el paisaje, lo natural, lo instintivo, lo que no se puede aprender o adquirir sino que se tiene por dado. Por eso los actos auténticos, aquellos que con la fuerza de la verdad no necesitan ser documentados intrigan al personaje que, desde el exterior, anhela despojarse de sus máscaras.

Contemplaba a estas gentes vivir, deformándolas con generalidades risueñas
-Parecían felices, infinitamente más felices que las de la hosca ciudad donde él vivía. Tenían el rostro plácido, el aire tranquilo, las carnes abundantes y serenas. Lo banal, lo diario, no avergonzaba aquí, como en aquel otro mundo donde él vivía. Esta gente sabía estar. Se repitió la frase varias veces: *sabían estar, saber estar*, regocijado del descubrimiento feliz. En aquel frío Norte, él había perdido el viejo arte de saber estar (*la frase allí era incluso intraducible*) y tendría que aprenderlo de nuevo, pacientemente, amorosamente. (*énfasis mío* Casey, 2009:112)

En ese “saber estar” reposa una permanencia que solo puede ser entendida desde la “intimidad inconscientemente sensual” (112) que trasuda la isla. A partir de ese “dejarse” ser, la identidad se presiente como una propiedad y como una permanencia lograda a partir de la integración con la naturaleza en donde “La renovación sería completa, pronto iba a ser él, él, a estar en su cultura, en su ambiente, donde no tenía que explicarse nada, donde todo “era” desde siempre”. (115) Para el protagonista, el saber estar se transforma entonces en una simulación del ser que busca adaptarse a la transitoriedad de las apariencias.

Esa facultad camaleónica confabula contra él hacia el final del relato. A pesar del acento extranjero, de su piel blanca y de su extraño nombre, los oficiales lo asaltan en la calle, lo torturan y lo abandonan medio muerto a la orilla del mar confundiénolo con un revolucionario. La muerte es el lugar de pertenencia y el sacrificio un absurdo, el único acto “auténtico”, el momento en el que la lengua se restaura antes de callar para siempre. “Notó que tenía la boca llena de coágulos de sangre que lo ahogaban. Cuando quiso hablar para pedir agua, se dio cuenta de que se había cercenado la lengua con los dientes. Pensó que ya nunca volvería a tartamudear. Sintió que sonreía” (120). El trágico final del protagonista no impide que Casey siga explorando las virtudes de la simulación. En *Notas de un simulador* (1969) volverá a plantear la amenaza que lo extraño genera dentro de una comunidad fuertemente cohesionada por el discurso nacionalista de la isla.

3. Frankenstein, Drácula y otros monstruos

La vida anglosajona de Casey, su transversal inserción en la Revolución y las circunstancias de su exilio profundizan el silencio en el que cayó su obra después de que se suicida en Roma. El escaso trabajo crítico se concentra en el análisis de su libro de relatos *El regreso* (1962) pero muy pocos se han adentrado en la nouvelle *Notas de un simulador* (1969) que Casey publica poco antes de su muerte. Este texto continúa la estética despojada y sobria de sus cuentos pero introduce un lugar siniestro que rebasa las historias de aparecidos y las sesiones espiritistas que suelen poblarlos. En principio la mutación de la escritura marca un desarrollo distinto y una génesis más calculada ya que *Notas* tiene su origen en un relato titulado “La plazoleta” que Casey agrega en la edición de Einaudi (1966) de *El regreso*. Sin adentrarnos en el exhaustivo análisis de la crítica genética podemos aun anotar algunos puntos que señalan un viraje en su estética; un giro que sirve para explicar la resonancia explosiva y las protuberancias sensuales de “Piazza Morgana”. En primer lugar hay un cambio de estructura que habilita el género policial formulado a partir de las notas que el sujeto escribe desde la prisión donde espera ser ajusticiado, “por abuso de confianza y premeditación” (Casey, 2009:241).¹⁰ De entrada la oscura exploración de la muerte que perturba al protagonista está señalada por el delito y enfrentada a la ley. Sin embargo, el marco genérico (que está ausente en el cuento) no es el de un policial clásico porque no hay un criminal a quien encontrar sino que la incógnita se traslada a la naturaleza del delito cometido. El sujeto parece haber terminado con la vida de desahuciados, vagabundos y desprotegidos con la morbosa intención de descubrir el sentido de ese final, la ausencia “del bien supremo” (243) que define lo viviente. Con el formato de las notas, se mantiene el tono biográfico del cuento, el relato en primera persona que funciona como una especie de construcción del “yo”; la escritura de un diario en el que se explora la naturaleza de la obsesión por la muerte. Pero desde el título, la simulación regresa como estrategia que oculta la “verdad”, una verdad que el policial anhela desentrañar y que el protagonista desarrolla como método para adentrarse en “otra” realidad. El juego de las apariencias que en “El regreso” funcionaba como espejo de las muchas vidas posibles del exilio se mantiene como una fuerte impronta que permite la integración. En este caso, el protagonista imita los gestos de los indigentes, copia los hábitos de los vagabundos y se inventa ocupaciones extravagantes para poder ingresar a la comunidad sin ser percibido como un extraño. En la plazoleta duerme sobre pedazos de cartón y en los hospitales recurre al artilugio de la venta ambulante pero siempre tiene que mutar para no ser descubierto. “Otras apariencias que asumí después tropezaron con un rotundo fracaso. No lograron cruzar la barrera que me oponía el personal de guardia que, a pesar de mis precauciones siempre se las ingeniaba para descubirme al cruzar yo por el corredor. Creo que llegué a ser muy conocido”. (227)

El método para introducirse en lo social (las estrategias del simulador) repercute también en la minuciosa metodología que emplea para documentar su investigación y se repite en las anotaciones científicas que persiguen la verdadera finalidad de su exploración: auscultar el pasaje entre la vida a la muerte. Para llevarla a cabo no solo observa y vigila los síntomas de la degradación corporal, “la blancura extrema, elafilamiento increíble de las facciones, que suelen alcanzar un grado indecible de hermosura, la fijeza de la expresión, el cese de todo cambio, la irrupción de una serenidad profunda...” (204) sino que también teoriza sobre el contraste de las técnicas de comprobación forense, como el empañamiento

de un espejo o la inmovilidad de la llama de una vela, para determinar cuál es el medio más eficaz para certificar la muerte.¹¹ Por un lado, la simulación es una forma de acceder a los especímenes de laboratorio; por otro, las particularidades de su estudio requieren un sistema de observación, exploración y pruebas de ensayo y error relacionados con la ciencia.

Pero si la obsesión por develar el misterio de la vida se ubica en el momento de trance en el que ésta se acaba, es preciso entenderla a partir de una relación que vincula la muerte con lo morboso y lo siniestro. En este sentido, *Notas* se desvía del policial para adentrarse en los confines del fantástico, género que no toma a la muerte simplemente como crimen sino como un elemento que define el ambiente, la estructura y el límite de lo real.¹² Como lo señala Rosemary Jackson lo sobrenatural cuestiona la manera en que se construye la norma, ya sea como representación de la realidad o como norma moral pero al no estar anclado en una estructura textual determinada, aumenta su capacidad de subvertir el orden y de actuar como crítica social desde un enfoque menos inmanentista. Por esta razón, lo fantástico excede las delimitaciones de un género literario al transformarse en una modalidad que atraviesa toda clase de textos en diferentes periodos. Así las narraciones góticas entran a formar parte de esta aparición sobrenatural cuestionadora de la razón.¹³ La obsesión mortuoria, el merodeo por lugares sórdidos, el regocijo por la degradación física, la particular satisfacción por generar empatía con el enfermo son el escenario definitivo del gótico que, abandona el encierro del castillo y la fragilidad de las figuras femeninas para deambular por callejones, plazuelas y pasillos de hospitales.¹⁴ Más cerca del Dr. Frankenstein que del conde Drácula, en un primer momento las anotaciones del protagonista se inscriben en la lógica del diario íntimo que sirve como documento de una expedición hacia el “progreso”, el sujeto que ansía dominar la naturaleza y sellar con el conocimiento científico su entrada en la modernidad. Pero si en el libro de Shelley la intención era reanimar lo inanimado y con ello usurparle a los dioses el poder de la creación, en *Notas* se observa la angustia por el vacío, una especie de fracaso original que impide la realización del deseo. Lo que el personaje quiere es saber cómo y por qué la vida debe terminar, no busca cómo prolongarla; el pecado de hybris que Frankenstein tiene que expiar presenciando la muerte de sus seres queridos no es tan radical en el texto de Casey como la imposibilidad de acceder al conocimiento que es, en la escritura, la lucha por el sentido entendido como el sentido de la vida, pero también como el sentido de la Revolución.

No es la muerte lo que me obsesiona, es la vida, el humilde y grandioso bien siempre amenazado, siempre perdido. Me intriga el momento en que se extingue para siempre; aún no he podido explicármelo, está más allá de toda comprensión. He tratado de sorprenderlo. Siempre se me escapa, es evasivo. (243)

Rosalba Campra señala que el fantástico moderno funciona a partir de los silencios del texto, es decir, construyendo el sentido por medio de una elipsis que hace posible el ingreso de lo sobrenatural.¹⁵ Si el instante final de la vida se muestra siempre como algo esquivo e inabordable, el texto reproduce este vacío a través de un mismo mecanismo que utiliza lo “no dicho” para reemplazar “lo real” y desplazarse hacia lo fantástico. Lo que se establece como visible es una identificación con algunos elementos propios de la novela de Shelley pero en un pliegue que la escritura revela desde el silencio, esa mediación se traslada a la novela gótica encarnada por la figura de Drácula. Lo que el texto silencia es la

verdadera naturaleza del narrador que se revela al final como un monstruo encarnado en el vampirismo. No se trata de lo monstruoso de sus crímenes, que la sociedad y el policial condenan, sino de la sobrenatural morbosidad de su deseo alimentado por la interrupción de la vida de los otros. Esta revelación que permite encuadrar a *Notas* dentro del fantástico moderno se manifiesta de manera discursiva en la estructura del texto. Hay una elipsis que encubre la verdadera naturaleza del narrador, un vacío en la cadena causal que oculta el verdadero por qué de sus crímenes y un final ambiguo en el que se contrasta el alegato racional de la ley con las declaraciones pseudocientíficas del preso.¹⁶

Desde esta perspectiva, el monstruo que habita en el gótico como elemento que perturba la claridad de la razón y los principios civilizados de la modernidad es retomado por Casey para introducir el terror de la etapa revolucionaria y la corrupción del espíritu nuevo esgrimido como legitimador, no solo de la historia, sino de la Cuba de la Revolución. Así como el gótico descubrió la opacidad de lo real y cuestionó la lógica constatable del Iluminismo, los cuerpos expuestos del deseo y la liberación de lo abyecto pronuncian un desacuerdo con la mística del discurso revolucionario. En este sentido, como lo ha señalado Rosmary Jackson, es pertinente hablar de una reescritura del gótico como estética que posibilita la internalización del mal. Tanto en el origen de la perversión de un sujeto que se regocija hurgando en la muerte de los indigentes como en el exceso de una Revolución que reprime su propio impulso progresivo, por ejemplo, con la censura y control de la homosexualidad, la propuesta de Casey se puede enmarcar dentro de la literatura gótica moderna. En *Notas de un simulador* las actividades que el narrador realiza durante el día, recolectar la ropa de los muertos para los indigentes, buscar víctimas de accidentes fatales, enfermos terminales o parientes moribundos, están emparentadas con la búsqueda de cadáveres que los profanadores de tumbas realizaban a comienzos del siglo XIX para suplir de cuerpos materiales a las Escuelas de Anatomías. La ciencia y el delito se juntaron en esta etapa crítica de la modernidad para determinar el límite de la ley que se expide desde lo biológico pero también desde lo ético; una ley que impide el desarrollo de una vida contra-natura surgida de restos humanos.¹⁷ En esta nueva etapa del siglo XX, la exploración científica encarada por el interés morboso que el narrador tiene ante la muerte, ronda también el cuestionamiento ético, ya que el sujeto termina siendo sospechoso de provocarla.

A pesar de que el protagonista insiste en que lo que le importa verdaderamente es la vida, el interés oscuro por la muerte y sus síntomas lo ubican en las antípodas de lo viviente. Como el Dr. Frankenstein estudia los procesos vitales de la descomposición pero invierte su destino; no para revivir lo inanimado sino para entender la fisiología de la muerte. Por eso, irrumpe allí cuando los sujetos menos lo esperan y, no sólo se dedica a observar, sino que parece esperar con regocijo el último aliento del moribundo. Como una alegoría de la muerte misma su mera presencia es símbolo del final. “Pienso sobre todo en los solitarios, los abandonados, los miserables, de los que nunca tuve un mal gesto, que me acogían al final de su soledad con expresión de infinita gratitud, sin atreverse a dudar ni por un instante de los motivos de mi presencia, por muy improbable que fueran aceptándola como la cosa más natural del mundo”. (217)

Por otro lado, el mismo exceso de saber que condena a Víctor Frankenstein exalta el ánimo tranquilo del narrador cuando descubre el poder que tiene para afectar la vida de los moribundos. En la última etapa de su investigación, monta una biblioteca ambulante con la que prolonga o acorta la vida de los enfermos y allí se asombra ante el alcance de sus intervenciones.

Pensé que un puro golpe de azar me permitía devolver el interés a ciertas vidas y prolongarlas brevemente. Una lógica muy simple me hizo pensar que el azar también tenía sus leyes y que una vez establecido podía ser llevado hasta sus últimas consecuencias. Habiendo excitado el interés en la vida, ¿no podría yo abolirlo retirando simplemente el objeto?, ¿no equivalía esto a abreviarla? La amplitud de mis poderes me dejó absorto. (226)

Por último, el prisionero se identifica con Frankenstein al escribir sus memorias, no como advertencia contra el exceso del poder científico sino como prueba de su inocencia, como una forma de reponer el vacío de información y de defenderse contra falsas acusaciones. En este caso, las notas presentan un documento que confronta la ley con otro tipo de verdad revelada por las apariencias. Dice el narrador, “La historia se hace con la verdad y con las mentiras. A las toneladas de papel y ríos de tinta que narrarán mi caso, solo puedo oponer estos párrafos que redacto con dificultad a la mala luz que llega hasta donde trabajo. (242) El texto que se escribe para que se sepa la verdad cuestiona los alcances de la modernidad, de sus leyes y prejuicios, pero al mismo tiempo revela la verdadera naturaleza de su actos y la irrupción de lo sobrenatural. De este modo, se salta del vacío del texto que Campra señalaba como categoría semiológica característica de lo fantástico para pasar al abordaje de la crítica social que ubica el mal en la otredad radical. El viraje en este sentido no es menos contundente. Mientras que el monstruo del gótico se ubica siempre fuera del “yo”, en el fantástico moderno la bestia se acerca peligrosamente a lo humano y rompe el silencio de la voz. Si dejamos de ver en el protagonista de *Notas* la imagen del doctor Frankenstein ahogado por la culpa, aparecerá la criatura abominable que él mismo creó. La narración en primera persona revela la voz del monstruo que explica cómo se convirtió en “eso” que la sociedad repudia. Dado que “En el fondo las apariencias no engañan” (242) el narrador se acerca a la verdad de la confesión para volverse el monstruo que la ley moral condena. En este sentido, el prisionero se identifica esta vez con la bestia sin nombre que produce los asesinatos y no con su creador.

Este cambio en la tipología de lo monstruoso introduce un nuevo acercamiento a lo insondable. Drácula es la otredad del vampiro, el sujeto que se adviene a su propio deseo, que no padece la soledad porque se viraliza en otros y que contamina con su sangre lo social. De alguna manera, Drácula vence la frontera de la comunidad y arma su propia genealogía. Su padecimiento tiene que ver más con la carga de una inmortalidad que se le hace intolerable, al contrario de Víctor Frankenstein que busca crear vida a partir de la muerte, el conde Drácula persigue a la muerte como deseo, un final que tiene que estar siempre en manos de otro y que puede ser conjurado por medio de la cruz o de la estaca. Leyendo *Notas* dentro de los parámetros del fantástico moderno se pueden encontrar las marcas de este pasaje, signos que señalan cómo el personaje abandona las intenciones científicas o monstruosas de Frankenstein y se convierte al vampirismo. Si regresamos al principio, la narración comienza in medias res “Para poder descansar por la mañana decidí cambiar mis horas de trabajo. De ese modo, estaría más alerta, menos agotado después de la medianoche” (189). Esta decisión inicia la intriga que sigue al personaje en su expedición por la plazoleta a la que se acerca con la caída del sol cuando los indigentes regresan de sus actividades diarias para cobijarse y dormir bajo las arcadas. La medianoche, anuncia la salida del vampiro, las horas propicias para que ejerza su naturaleza inhumana en un mundo que lo expulsa. El narrador deja el escenario sórdido y subterráneo de los resurreccionistas

para explorar otros planos de aproximación desde las alturas. En su merodear nocturno, abandona la oscuridad de las arcadas y pasillos para deambular por las azoteas.

Otra vez, por algún rato, volví a sostener la mirada de los ojos que entre burlones y agradecidos me esperaban. Pensé que durante horas habían vigilado mi aparición en la azotea. Quizá, con enorme alivio, verían caer la tarde y disolverse la luz, esperando la sombra que débilmente iluminada se asomaría al muro, desaparecería y reaparecería y con un gesto del brazo les haría una señal amistosa, al cual sólo podrían corresponder con inmovilidad. (238)

La víctima espera con inmovilidad, en su lecho, la llegada del vampiro que, como ser deseado y liberador, la transportará hacia una muerte humana que trascenderá en una vida de otra especie.

La seducción y la exploración de formas de erotismo prohibidas en otros géneros literarios son elementos narrativos que el gótico adopta como propios. Por eso, la metamorfosis del monstruo habla también de la transgresión de un límite en el que el yo se funde con el otro. Frankenstein es el monstruo repudiado por su composición mortuoria pero no tan temido por ser único en su especie. En otra dimensión, Drácula encarna un peligro más profundo, es el monstruo que combate su soledad prolongando su especie, es el deseo sin resistencia, es el contagio y la contaminación, la exteriorización del otro hacia la comunidad, la con-fusión sanguínea que ya no distingue identidades.¹⁸ La integración tan anhelada en el exilio, la verdadera comunión con la isla, la penetración de lo otro como batalla de identidades y como conquista amorosa se traducen en la fusión de flujos que definen la unión sexual y erótica del vampirismo.

Los relatos de Casey trabajan lo oculto a partir de las prácticas espiritistas de la isla. Reuniones donde los muertos hablan desde el cuerpo de los vivos, voces que se alzan para conquistar, en otra lengua, el cuerpo del otro. La oculta intención del vampiro que presenta otra interpretación de las *Notas* presagia la incisión amorosa y la promiscuidad fisiológica y estética de su última obra. Así el ventrilocuismo inocente de estos relatos desemboca en el vampirismo orgánico de “Piazza”. La anécdota aparece en las primeras líneas, “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 tus venas cortadas, sentí un tremendo impulso de probarla”. (26) A partir de allí, el narrador, ese monstruo otro que desata su propio deseo, se sumerge en los órganos del amado en una conquista amorosa más firme que la posesión carnal. La fantasía antropofágica esconde la aparición del deseo homoerótico que, menos absurdos que los cuerpos lamidos de Piñera, desborda el texto.¹⁹

Por último, para admitir el vínculo con el gótico moderno²⁰, volvamos hacia el final de *Notas* donde los silencios del texto, las huellas de lo no dicho por donde se enuncia lo sobrenatural, también enfatizan el vacío a través de la inconclusión. Oigamos la voz del monstruo:

Estoy contento. No lamento lo vivido, los lances que a muchos podrán parecer sórdidos y que quizá lo sean. Si recuperara la libertad volvería a empezar. Mi obsesión no requiere ser justificada, está en el fondo de todas las acciones humanas. Volvería a tratar de sorprender el momento; algún día tal vez me sería revelada su desconcertante explicación.

El guardián acaba de entrar. Presiento que seremos amigos. Es una lástima que tenga este oficio. Todo en él respira deseos de vivir. En él saludo a la vida. Pero nunca se sabe... (243)

Bibliografía

- Badiou, Alain (1999) *Ser y acontecimiento*. Trad. Raúl Cerdeiras. Manantial, Buenos Aires.
- Barthes, Roland (1998) *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Borges, Jorge Luis (1997) "El escritor argentino y la tradición". En: *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires.
- Cabrera Infante, Guillermo (1998) "¿Quién mató a Calvert Casey?". En: *Vidas para leerlas*. Alfaguara, Madrid.
- Campra, Rosalba (1991) "Los silencios del texto en la literatura fantástica". En: *El relato fantástico en España y en Hispanoamérica*, Enriqueta Morillas Ventura (ed.) Siruela, Madrid.
- Casey, Calvert (2009) "El regreso". En: *Cuentos (casi) completos*. DR singulares, México.
- .(2009) "Notas de un simulador". En: *Cuentos (casi) completos*. DR singulares, México.
- . (2014) *Memorias de una isla*. Ediciones Sed de Belleza, Villa Clara.
- Cross, Esther (2013). *La mujer que escribió Frankenstein*. Emecé, Buenos Aires.
- Derrida, Jacques (1997) *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Trad. Horacio Pons. Manantial, Buenos Aires.
- Fowler, Víctor (1998) *La maldición. Una historia del placer como conquista*. Letras cubanas, La Habana.
- Jackson, Rosemary (1986) *Fantasy. Literatura y subversión*. Catálogos, Buenos Aires.
- Kristeva, Julia (1988) *Poderes del horror*. Trad. Nicolás Rosa. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Negroni, María (1999) *Museo Negro*. Norma, Buenos Aires.
- Pérez Firmat, Gustavo (2002) "Bilingual blues, bilingual bliss. El caso Casey". En: *Modern Language Notes* vol. 117, Nro. 2, pp. 432-448.
- Quintero-Herencia, Juan Carlos. (2014) "Casey expuesto". En: *Fuera del canon. Escrituras excéntricas de América Latina*. Carina González (ed) Iberoamericana, Pittsburgh.
- Rojas, Rafael (2013) *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*. Fondo de cultura económica, México.

Notas

¹¹ Alain Badiou insiste en la intervención del azar dentro del acontecimiento como poder catalizador de los cambios y las transformaciones. En este sentido el quiebre entre una antes y un después no escapa a la contingencia y debe tenerse en cuenta para estudiar el devenir de un acontecimiento histórico, como por ejemplo, la Revolución francesa. Con respecto a la Revolución Cubana es significativamente relevante el modo en que ciertas prácticas culturales escaparon al control de los acontecimientos y fundaron un canon cultural disidente dentro mismo de la Revolución.

² Calvert, Casey. (2009) “El regreso”. En: *Cuentos (casi) completos*. DR singulares, México. Todas las citas de “El regreso” pertenecen a esta edición.

³ Cabrera Infante recuerda como decisiva la influencia de Casey en la trayectoria de *Lunes*. “Pero ciertamente Calvert salvó con uno de sus raros artículos o sus penetrantes ensayos más de un número del magazine, rescatable del olvido porque Calvert Casey aparece ahí. Esta publicación semanal masiva (el magazine literario de mayor circulación jamás editado en Cuba y muy posiblemente en toda América que habla español), más la autoridad casi oficial que tuvo durante un tiempo el periódico *Revolución*, hicieron que muchos cubanos estuvieran en contacto por primera vez con diversos autores extranjeros de renombre y valor, algunos ya clásicos inclusive”. (Cabrera Infante, 1998:20)

⁴ Su nota sobre Kafka hace hincapié en el nuevo “método de percepción” creado por el autor checo. Quizás el relato más cercano a Kafka sea “La ejecución” pero me interesa leer su influencia también en “El regreso” en este sujeto que no encaja y no puede integrarse a la sociedad revolucionaria, que termina procesado y que alcanza una muerte absurda confundido irónicamente con un revolucionario.

⁵ En “Notas sobre pornografía” Casey analiza el manifiesto que D. H. Lawrence escribe para defenderse contra la censura de su obra basada en la hipócrita moral del puritanismo. “Lawrence ve en lo secreto toda la cuestión de la pornografía, la condición esencial para que ésta pueda respirar (...) Acusa a la mayor parte de la literatura y los pasatiempos populares de excitar a las gentes a la masturbación, “el supremo acto secreto y estéril” [al que Lawrence, autor de mil himnos entusiastas a la unión de los dos sexos, prefería la relación homosexual, tachando a la industrial de civilización de onanistas]”. (*Memorias de una isla*, 2014:106). Es significativo que Casey destaque el lugar de la homosexualidad que será censurada represivamente por la Revolución.

⁶ En esa irreverencia con la que Casey se acerca a los autores de Occidente se reconoce el privilegio de los escritores de la periferia que Borges reclama en su clásico ensayo sobre “El escritor argentino y la tradición”. No podemos olvidar que la ausencia de un fuerte enraizamiento en lo nacional permite la libertad de acercarse al canon central de Occidente como si fuera propio y que toma como ejemplo autores desplazados por la desterritorialización del exilio y por la extraterritorialidad del bilingüismo; ambas características son centrales y definitivas en el caso de Casey.

⁷ Jacques Derrida expone esta alienación del lenguaje en *El monolingüismo del otro*. Para Casey no se trata de una lengua interdicta por el imperialismo (el español es su lengua materna) sino de una lengua retorcida por los estertores de un tartamudeo que lo afecta tanto en inglés como en español. Antón Arrufat menciona varias anécdotas en las que lo somático interviene en el discurso de la “garguita”. “Como Gagarin. Tartamuda. Tartajea todo y a veces, como ahora, se ahoga con las palabras que no puede tragar.” (*Vidas para leerlas*, 1998: 21)

⁸ En su excelente ensayo Pérez Firmat analiza el regreso a la lengua paterna, el inglés de “Piazza Morgana” como un retorno que visibiliza la sexualidad y la desinhibición vinculando la promiscuidad del deseo con la promiscuidad de las muchas lenguas involucradas en el texto.

⁹ En su experiencia del afuera, el sujeto vive a través de las historias que se inventa. “Imaginaba que podía hablar con todos los seres humanos, de los que se sentía separado por aquel extraño vacío infranqueable. Compensaba el vacío imaginando que hablaba y era escuchado con viva atención y luego citado por todos e invitado a todas partes”. (Casey, 2009:105) El personaje imagina episodios amorosos totalmente discursivos, en el sentido que Barthes le atribuye a la expresión del amor “que nunca pasaban a la realidad” pero que tejían el entramado del discurso amoroso.

¹⁰ Todas las citas de *Notas de un simulador* corresponden a: Casey, Calvert (2009). *Cuentos (casi) completos*. DR Singulares, México.

¹¹ “La llama de una bujía permite una exactitud de comprobación que ningún otro método puede superar (...) Debo confesar, sin embargo, una ventaja en el uso del espejo. Muchas veces el aliento ha dejado de empañar el cristal, y cuando creemos que va a iniciarse la agudización extrema de las facciones, señal del fin, un movimiento subrepticio del rostro (...) nos ofrece la espléndida sorpresa; la vida no ha terminado”. (Casey, 2009:203)

¹² Para el análisis de los elementos del fantástico nos referiremos a la caracterización de Todorov, que incluye dentro del siglo XIX algunos relatos de fantasmas y aparecidos y al estudio de Rosemary Jackson quien retoma algunas de sus premisas para definir qué sucede con el género fantástico en el siglo XX, después de las vanguardias históricas cuando las precisiones del psicoanálisis hace tambalear la teoría de la vacilación acuñada por el crítico búlgaro.

¹³ La crítica norteamericana tomará dos importantes mitos de la literatura gótica para definir la naturaleza de lo demoníaco en el fantástico moderno, por un lado, Frankenstein en donde el mal procede del interior del sujeto por una ambición que se paga con la muerte; por otro, Drácula en donde el mal es una amenaza exterior que contamina y contagia, que no funciona como culpa sino como deseo y que solo puede ser combatida con elementos propios de la superstición. Esta segunda metamorfosis es mucho más peligrosa para lo social ya que el mal se encuentra liberado y en expansión. Para nuestro análisis consideramos que polarización del relato gótico dentro del fantástico funciona de manera ejemplar en Casey ya que, en primera instancia *Notas* se presenta como un mito que recrea la figura de Frankenstein pero hacia el final, y de manera menos evidente, se transforma en una inquietante alusión al vampirismo.

¹⁴ María Negroni define el *locus* del gótico como un escenario marcado por el castillo, los cuartos claustrofóbicos y los mobiliarios que intentan compensar la orfandad del ser humano; una arquitectura corrosiva que mezcla el encierro con lo errático “Son casas más que barrocas, atravesadas por el movimiento y la irrupción del subsuelo. Ensoñaderos (...) plataformas para la contemplación melancólica, lugares de autoexclusión a los que se ingresa para vivir la ilusión maravillosa y el terror concomitante de la unión con lo perdido ...” (Negroni, 1999:38)

¹⁵ Según Campra el fantástico debe frustrar las expectativas del lector. “El sistema prevé la interrupción del proceso comunicativo como condición de su existencia, el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de lo real” (Campra, 1991:52). Como veremos más adelante, a partir de la segunda década del siglo XX, el fantástico no desaparece sino que modifica su estructura proponiendo nuevas formas para representar lo inexplicable o innombrable, en términos discursivos. A ese vacío que Campra identifica con la modernidad del género, se suma un cambio de perspectiva en la ubicación del mal. Mientras que, desde una lectura antropológica, el Otro (ya sea el monstruo, la mujer, o el extranjero) siempre refería a una amenaza exterior, en este fantástico moderno, el mal se percibe como parte de la propia identidad. El monstruo se humaniza a partir de un relato en primera persona que, al contrario que el rechazo, genera la empatía con la víctima y, por ende, efectiviza la crítica social.

¹⁶ La denominación de “fantástico moderno” parte de la revisión que Rosmary Jackson hace del clásico libro de Zvetan Todorov quien, en su recorrido histórico y temático del género, había anunciado el fin de la literatura fantástica subsumida por el psicoanálisis. A partir de la *Metamorfosis* de Kafka, un texto que inaugura la vanguardia del alto modernismo, Jackson construye otra forma de acercarse al fantástico ligada a su potencial modo de subvertir las normas. En este sentido, la crítica norteamericana adopta un enfoque menos estructuralista que el de Todorov, al considerar que el fantástico moderno expone la crítica social a partir de temas prohibidos, como el erotismo, el incesto o la homosexualidad.

¹⁷ La ciudad de Londres fue el escenario en donde esta alianza entre ciencia e ilegitimidad reprodujo el costado “negro” de la revolución industrial. Los resurreccionistas tenían sus propios métodos para desenterrar cadáveres y conservarlos. También debían evadir a la policía y escapar de la vigilancia de los vecinos que comenzaron a protegerse contra los robos. “Cuando las personas se enteraban del nombre del cirujano que los contratava, se armaban los *skimmington* (...) Los vecinos se ayudaban, se organizaban, hacían guardia en la tumba, custodiaban la ventana durante el velorio, amenazaban al sacristán, interpelaban a la policía” (Cross, 2013:66)

¹⁸ No conozco una definición más adecuada que la que da Negroni para esta atracción melancólica. “Un vampiro es un ser enamorado de su propio desconsuelo. Se aferra a lo perdido como un escudo. En los laberintos del castillo abandonado del afecto, se lo ve deambular, cabizbajo y mudo y voluptuoso, sediento de una sed implacable, atormentado por la memoria de algo que acaso nunca ocurrió”. (Negroni, 1999:25)

¹⁹ El vampirismo ha sido una de las metamorfosis en las que el sujeto manifiesta el deseo reprimido por la sociedad. La incisión de sus colmillos, la succión de la sangre y el acto de penetración inundan de erotismo la noche de estos monstruos que, en lugar de esconder su deseo lo expulsan hacia la sociedad. Rosemary Jackson encuentra en estos contenidos prohibidos la fuerza crítica del género. “En el fantástico moderno, este deseo (romper los límites humanos) se manifiesta como una violenta transgresión de todas las limitaciones humanas y todos los tabúes sociales que prohíben la realización del deseo. (Jackson, 1986:54)

²⁰ Utilizo este término para señalar la reescritura del gótico de finales del siglo XIX en las narrativas posteriores a la aparición de las vanguardias. Dentro de esta perspectiva, la estética de Casey transforma el gótico desde la modalidad del fantástico moderno. Otras estéticas del siglo XXI, como la de Mariana Enriquez o Giovanna Rivero, trabajarán con la reescritura del gótico pero sin apelar a una reelaboración fantástica.