

Calvert Casey . O amor máis alá da fronteira

Por Manuel Fernández Rodríguez

Ténsese dito que o amor é a vida na súa función poética. Hai, daquela, algo de literario en todo amor e, por que non, algo de amoroso en toda obra literaria. Ben é certo que amor e literatura, como vellos compañeiros de viaxe, teñen adoptado moitas formas posibles; como é ben sabido, é o do amor un dos temas e dos motivos máis habituais en tódalas tradicións literarias, quizais por ser unha das formas privilexiadas de florecemento da vida e por atoparse estreitamente vencellado a ela, como o está tamén o feito literario.

Situación extrema, experiencia extrema a do amor e a da literatura, vivencia marxinal experimentada nos límites (do aceptable, do común ou do tradicional), asentamento fronteirizo. Máxime cando a escritura amorosa escapa dos canles dos tópicos tradicionais ou dos canons e ortodoxias que cada época ou cada cultura establece como límites do aceptable. Quizais por iso non é tan estraño que unha concepción amorosa anti-tradicional se atope habitualmente representada por unha experiencia liminal no terreo da creación literaria; aventuras semellantes, extremas, apaixonantes e resistentes, na medida do resistible, á presión da formalidade.

Verdadeiramente extrema é, logo, a aventura vital e literaria do escritor cubano Calvert Casey, en tanto que a súa concepción amorosa sae do previsible. Dende o punto de vista da creación, estamos diante do autor dunha obra literaria case exclusivamente narrativa, concibida como unha inmersión nos reconcos que unen o pensamento e a literatura; dende a perspectiva da experiencia amorosa, censurado, castigado e perseguido homosexual na Cuba pos-revolucionaria; e dende o punto de vista da confluencia de ambas materias, amor e literatura, creador dunha fonda reflexión sobre a transcendencia e a continxencia do amor, entendido como unha situación ou vivencia a medio camiño entre a vida e a morte, as súas dúas grandes obsesións.

Para asentar brevemente a biografía de Calvert Casey diremos que aínda que era de orixe norteamericana e nacera en Baltimore en 1924, viviu durante case toda a súa infancia e adolescencia na illa de Cuba; de feito, salvo algún poema solto, toda a súa obra está publicada en castelán, mesmo os

textos, minoritarios, redactados orixinariamente en inglés. Dende os anos cincuenta, como tradutor da ONU residiu en Nova Iorque e en países como Canadá, Gran Bretaña, Francia ou Suíza e, unha vez derrocado o réxime de Fulgencio Batista colaborou con diversos medios xornalísticos cubanos, fundamentalmente habaneros, como o xornal *Revolución* ou o suplemento *Lunes de Revolución*, dirixidos por Antón Arrufat e Guillermo Cabrera Infante respectivamente, ou tamén a revista *Bohemia*; neste sentido, cabe destacar que foron fundamentalmente dúas as súas labores profesionais, a de tradutor, traballando por libre ou dentro de organismos internacionais, e a do xornalismo como crítico literario e teatral.

Na súa xuventude realiza, como queda dito, un periplo por diversos países e, segundo manifestacións do propio autor, foi a súa chegada a Europa, cando contaba uns vinte e cinco anos, a que lle permitiu coñecer o amor. Inmediatamente despois do derrocamento de Batista retorna a Cuba, onde simpatiza co ambiente e cos medios revolucionarios, como a maior parte dos intelectuais da época, cubanos e mesmo estranxeiros. Nese momento é cando Casey trata con maior asiduidade a moitos dos escritores cubanos máis importantes do momento, como o tamén polémico e homosexual Virgilio Piñera, e outros como Antón Arrufat, Carlos Franqui ou Guillermo Cabrera Infante¹. Pero tamén, e en relación co proceso revolucionario, fomenta relacións persoais e literarias con algúns intelectuais europeos, fundamentalmente españois, como Vicente Aleixandre, María Zambrano e José Ángel Valente², entre outros.

Como é ben sabido, a orientación do réxime castrista cara postulados ideolóxicos, políticos e sociais cada vez máis ortodoxos, determinou unha involución que limitaba o proceso liberalizador e socializante que o tiña orixinado e sostido; o inconformismo contestatario dalgúns intelectuais e tamén

¹ Son moitos máis, por suposto. Como exemplo cabería citar a publicación dunha selección de poemas que realizan José Manuel Caballero Bonald e José Ángel Valente na revista *Ínsula* no ano 1968, titulada “Catorce ejemplos de la poesía cubana escritos después del triunfo de la revolución”. Alí podemos atopar poemas de Fayad Jamis, Eliseo Diego, Pablo Armando Fernández, Manuel Díaz Martínez, Belkis Cuza Male, César López, Herberto Padilla e outros poetas afectos á Revolución nos seus inicios; todos os textos recollidos son unha defensa a ultranza deste proceso histórico.

² A presenza do cubano na obra do escritor galego é abundante e continuada. Sirvan, como simples exemplos, *El inocente*, libro que na súa totalidade aparece dedicado “A Calvert Casey, en memoria” (*Punto cero*: 316) ou as variadas intertextualidades da poesía ou dos relatos valentianos. Valente, ademais, dá o título de *Notas de un simulador*, tomado de Casey, a un pequeno volume de aforismos literarios.

a coñecida persecución dos homosexuais da illa provoca notables desercións e manifestacións de desencanto que orixinan, como reacción do poder, procesos xudiciais famosísimos, como o que culmina esa involución, o seguido contra o escritor Herberto Padilla en 1971, tal e como relata Paul Hollander no seu libro *Los peregrinos de la Habana*.

Os ataques legais e políticos contra a homosexualidade como representación dun xeito da decadencia burguesa viñeron a dar forma política ó que era unha actitude social xeneralizada en Cuba, como explica Ana Belén Martín Sevillano. Na práctica, e como é lóxico, este tipo de persecucións homofóbicas encubriron e xustificaron purgas políticas e ideolóxicas, posto que certos intelectuais homosexuais que permaneceron dentro da ortodoxia revolucionaria conservaron os seus postos e privilexios³, mentres que os máis contestatarios foron depurados ou “parametrados” —por usar o termo co que Reinaldo Arenas denomina ó proceso na novela *Antes que anochezca*— dos seus postos. A persecución legal determina para os homosexuais condenas a penas de cárcere e incluso de morte, internación nos famosos campos de traballo das UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) da provincia de Camagüey⁴, e veto no seu recoñecemento como artistas, por consideralos enfermos patolóxicos, suxeitos antisociais e individuos inmoraes, situación que levaba implícita a prohibición das súas obras.

Son moitos e bastante coñecidos os escritores e artistas cubanos que pasan por dita persecución, iniciada nos anos sesenta e culminada nos setenta; entre eles poderíamos mencionar ós maiores, como José Lezama Lima, no seu momento acusado por Herberto Padilla de contrarrevolucionario e autor dunha obra esteticamente alongada do ideal do realismo socialista, e tamén ós novos, como o propio Herberto Padilla ou Reinaldo Arenas, e a outros moitos como Virgilio Piñera e, evidentemente, Calvert Casey, que deu

³ É o caso, segundo Ana Belén Martín Sevillano (2004), de Alfredo Guevara, director do Instituto Cubano de Cine, ou o de Raúl Castro, Ministro das Forzas Armadas.

⁴ “La creación de la Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) fue el punto culminante de una actitud presente en los años anteriores. La UMAP sirvió como verdaderos campos de concentración contra toda actitud desviada, sexual o ideológicamente (11). Miles de jóvenes revolucionarios y no revolucionarios fueron enviados a la UMAP y decenas de creadores se vieron forzados al exilio. Entre las primeras víctimas de esta política terrorista estuvieron los directores del grupo *El Puente* (José Mario y Ana María Simo) y miembros de la generación anterior (Calvert Casey). Las atrocidades de la UMAP fueron denunciadas en el filme documental, *Nadie escuchaba*, de Jorge Ulloa y Néstor Almendros en 1988” (Pío E. Serrano, 2004).

conta nalgún dos seus relatos da sensación de cerco e persecución daqueles anos. En calquera caso, Casey vese obrigado a deixar Cuba en 1966; nese intre comeza o exilio do autor, neste caso forzoso, que se traslada a Europa e reside de novo en Francia, Suíza e Italia, sempre co temor de ser secuestrado pola policía política cubana; precisamente é en Roma onde se suicida o dezaseis de maio de 1969. Segundo relata Guillermo Cabrera Infante⁵, e mesmo, xa de xeito intertextual, José Ángel Valente, nun dos seus contos⁶, non foi o seu un final excesivamente glorioso de cara á consideración pública do escritor; a prensa romana tratou o asunto dende un punto de vista amarillista e a figura de Casey, xa de por si censurada e silenciada no mundo das letras cubanas, alomenos ata hai ben pouco tempo, foi vituperada e infravalorada.

A súa produción literaria, se ben é relativamente breve, posúe unha intensidade que a fai digna de ser tida en conta nos panoramas actuais da literatura hispánica. Como xa adiantamos, escribiu maioritariamente en castelán e, aínda con maior asiduidade, publicou nesta lingua. Á marxe do que serían as súas colaboracións xornalísticas, normalmente crónicas e críticas literarias, teatrais ou artísticas, e tamén deixando a un lado a súa faceta profesional de tradutor, Casey é antes que nada un grande creador de relatos, fundamentalmente de relatos breves, salvo algún intento de incursión no terreo novelístico que nunca chegou a callar.

O seu primeiro libro fora publicado en Cuba, baixo o pseudónimo de José de América, e titulábase *Los paseantes*; trátase dunha colección de contos, probablemente unha obra de xuventude, hoxe totalmente esquecida, en parte porque o propio autor, segundo algúns testemuños, voluntariamente o postergou⁷. Xa nos anos sesenta publica un libro, de título significativo, *El regreso y otros relatos* (1967) e, dous anos despois, en 1969, aparece a novela

⁵ Guillermo Cabrera Infante di a este respecto que “Calvert muerto había sido vilipendiado por la prensa puta romana (...) Calvert devino, en la prensa periodística de este *paparazzi* de la letra, lo que nunca fue en su vida: un uranista, un evirado, un *scelerato* —palabras atroces, obscenas. Manos mutuas me enviaron los recortes de prensa. No quise que ese fuera el juicio póstumo para Calvert y me negué a leer la literatura de letrina” (Cabrera Infante, 1982: 52).

⁶ Trátase de “El regreso”, incluído en *El fin de la edad de plata seguido de Nueve enuncianciones* (Valente, 1995), onde lemos: “(Ieri pomeriggio... e stato trovato cadavere nella sua abitazione di via Gesù e María 5, all'interno 4)”. A outra, nas páxinas 88-89 reza: “(Ieri pomeriggio. Giaceva a letto in una posizione che sembrava naturale ed aveva a fianco un flacone vuoto di barbiturici)”.

⁷ Da existencia desta obra da conta Humberto Arenal na semblanza “Calvert, aquel adolescente tímido, tartamudo y otras cosas más”, do libro *Encuentros* (ediciones Unión, 2002), tamén accesible en http://www.lajiribilla.cu/2003/n096_03/lacronica.html.

curta ou conto longo *Notas de un simulador*. Realizado sobre estes dous últimos volumes, e engadindo algunhas crónicas, aparece no ano 1997 *Notas de un simulador*, editado por Mario Merlino. Habería que engadir, eso si, a existencia dalgúns contos non recompilados, nalgúns casos certamente significativos, como “Meditación junto a Caballería”, da etapa romana, e aparecido na revista *Quimera* en 1998 (nº 172) cedido para a ocasión por Pere Gimferrer⁸.

O amor como corporeidade

Pasando ó que é a exposición do tema propiamente dito, a visión do amor na obra de Casey, deberíamos partir de que quizais sexan dúas as cuestións máis importantes á hora de tratar esta temática nos seus relatos. Por unha banda, a relación do sentimento amoroso co corpo físico e, por outro, e derivada desta, a representación do amor homosexual por parte do autor.

No que ten que ver coa primeira cuestión, amor e corporeidade son, en grande medida, o punto de partida de Casey para analizar as condicións do sentimento amoroso. O corpo é entendido como lugar propio dos sentidos e por tanto tamén, en última instancia, do coñecemento. É a base das dúas experiencias extremas do ser humano, a da morte, moi habitualmente frecuentada polo autor, pero tamén a da vida, en particular no que esta ten de amoroso e erótico; por se tratar dun concepto central e radical da comprensión da circunstancia humana é un motivo recursivo nos seus relatos. Neles chama poderosamente a atención a insistencia coa que o escritor se aproxima ó corpo vivo e ó corpo morto, así como a todos os posibles corpos intermedios que sosteñen a transición entre un e outro polos: o corpo enfermo —nos seus múltiples padecementos—, o corpo que envellece, o corpo que é ferido ou mutilado, o corpo que goza, o que alimenta e é alimentado, o corpo que é resto e cinzas, o corpo vital e o cansado ou o corpo final que se dissolve na inmensidade do universo.

⁸ A revista aclara que tamén Valente o posuía, con outros, xa que llos tería entregado en Xenebra o propio Casey, pouco antes da súa morte.

O corpo como polen e niño

Pese a toda esta ampla casuística da destrución do corpo, do seu acabamento, Casey, curiosamente, establece a salvación do ser humano non a través da afirmación do espírito en detrimento da materia, como quizais cabería esperar, senón por medio da prolongación deste. Trátase, xa que logo, dun corpo trascendentalizado que se salva pola infinitude da súa materia e que tamén permite salvar ós demais.

A primeira e fundamental posibilidade de prolongación, é dicir, de salvación do corpo, e a que máis nos interesa agora, é a do erotismo. No particular caso deste autor deberíamos falar dun erotismo homosexual, dada a súa condición vital. Sen embargo, e á primeira vista, non se pode dicir que sexa Casey un escritor estritamente homosexual en canto á súa temática; precisamente, a imposibilidade da súa clasificación neste sentido fálanos da súa amplitude, riqueza e rigor como creador, alleo a unha literatura marcada, de xénero, entendido este concepto de “xénero” como imposición e como restrición. Por suposto, isto non quere dicir que non sexa posible atopar algúns trazos específicos que nos remitan ó erotismo homosexual; existen, pero de xeito bastante pouco explícito e dentro dunha concepción abstracta, transcendente e mística do amor.

A forma máis recorrente do erotismo nos relatos de Casey ten que ver coa contemplación da beleza corporal, que é unha das ocupacións de moitos dos personaxes, normalmente masculinos. En efecto, son abundantes os casos nos que algúns personaxes se demoran en detalladas observacións e descrições dun corpo feminino, nas que o tempo tende a deterse ou ben a entrar nunha dimensión non estritamente cronolóxica, senón máis ben fantástica. En calquera caso, e isto é o que máis nos chama a atención, é frecuente que entre o personaxe observador, masculino, e o observado, feminino, exista unha distancia que pode ser de varios tipos pero que, ante todo semella funcionar, paradoxalmente, como barreira excluínente do propio corpo observado. Ben poderíamos pensar nun mecanismo de esencialización da forma corporal, nunha abstracción ou anulación do que este corpo poida ter de concreto e, por tanto, de estritamente feminino, en aras dun corpo desvinculado dos condicionamentos fisiolóxicos do masculino e o feminino.

Este procedemento da mirada ten sentido se o entendemos como un mecanismo de protección executado polo autor e mesmo polo narrador. Ó distanciarse este do corpo observado desvincúlase da sexualidade concreta e pasa a referirse á beleza dun corpo, case nun sentido ideal ou platónico. Pero, por outra banda, tendo en conta que as mulleres observadas non devolven a mirada ós personaxes que as contemplan, revélanos outro proceso psicolóxico, segundo o que a mirada sería a evidencia das ordes interiores ou mentais; mirar e ser mirado implica descubrir no outro e ser descuberto ó mesmo tempo. No entanto, a mirada unidireccional é unha intrusión na intimidade do outro a sabendas de que este non nos poderá descubrir interiormente a nós. Pero aínda poderíamos ter en conta unha terceira posibilidade en todo este procedemento, que é a que ten que ver coa apropiación e tamén, por tanto, co finximento ou a simulación. En efecto, como ben se deduce do título da recompilación do autor, *Notas de un simulador*, a idea tan barroca do engano á vista, da falsa aparencia, é unha constante nos seus contos. Para o que agora nos interesa, diremos que a observación da muller representa una vía de entrada no corpo feminino e, por tanto, unha fusión ideal con el, da que nace o esquezo de un mesmo, ou, se se prefire, a identificación do observador masculino co corpo feminino observado, do que, na indefensión deste, acaba por apropiarse e, xa que logo, remata por transformarse.

Este triple proceso da neutralización sexual da muller observada na forma fisicamente neutra da contemplación, do emprego da mirada como barreira de protección e da apropiación simbólica do corpo feminino pode ser analizado dende a perspectiva dun autor-narrador homosexual, tímido ata o paroxismo, retraído e mesmo fisicamente acomplexado. Desta maneira o homosexual contemplante pode ver sen ser visto e descuberto na súa intimidade; pode ver o que quere ver ou pasar por alto o que non lle resulta significativo; e pode, por último, converterse en obxecto ideal de contemplación e, xa que logo, de desexo.

Hai varios casos ben representativos do dito; no primeiro deles, a distancia da que falabamos entre o narrador e o personaxe feminino ven dada pola inexistencia deste último. Trátase do conto “Adiós y gracias por todo”, no que se nos relata unha historia de amor frustrada entre o protagonista e unha

rapaza chamada Marta, coa peculiaridade da súa non existencia explicitada dende o comezo do conto: *“Como estoy tan solo, y a veces me duelen la cara y los hombros y me doy cuenta de que es la soledad la que me tiene encogido de vergüenza, he inventado a Marta. La he inventado a mi forma y antojo”*. A invención desa rapaza de beleza ideal, que é tanto como un modo particular de finximento, permite ó personaxe, en efecto, desenvolver unha historia amorosa ata certo punto controlada. Non deixa de resultar curioso, por outra banda, que o inicio desa relación ideal e manifestamente falsa xire en torno á perda e posterior aparición do libro *Patología sexual*, de Stevens, así como o feito de que a relación en si resulte un fracaso, debido ó xogo literario da aparición dun rapaz, tamén inventado, co que Marta mantén unha relación igualmente ficticia e ideal.

Outro encontro ficticio ben similar ó anterior é o que se conta en “El amorcito”; o seu narrador protagonista fálanos tamén dunha relación amorosa que podemos chamar unidireccional, coa salvidade de que, a diferenza do conto anterior, neste caso a rapaza pertence ó mundo real e non é só unha imaxinación. O relato trata sobre a espera do protagonista, día a día, da aparición dunha rapaza, Ester, nun parque; trátase dunha relación, en todo caso, imaxinada polo protagonista, posto que non existe correspondencia por parte da muller, así que a súa única ocupación, obsesiva e constante, é agardar a posible chegada de Ester ó parque onde a coñecera, no que progresivamente el se vai integrando ata acabar por converterse, e iste é un novo finximento, nun dos mendiños que alí habitan.

A eliminación do decurso temporal e a instalación do protagonista nunha atemporalidade neutra atopámola en “La dicha”. Nel o seu protagonista, Jorge, vive unha dobre relación, coa súa muller, Dalia, que sae de viaxe, e a amante, Laura, coa que se dispón a atoparse nese mesmo intre. En ambos casos dáse unha idealización ou ficcionalización da relación; no caso de Laura porque o protagonista tiña imaxinado moitas veces o primeiro encontro: *“Cuánto tiempo había esperado este instante mágico en que la vería aparecer en el umbral de la puerta, en que su figura se destacaría contra la luz mortecina del corredor. Cuántas veces había imaginado la escena: Laura sonriendo, Laura esperando, Laura repitiendo el toque en la puerta”*. Este proceso de idealización da imaxe complétase coa observación que fai Jorge de Laura quen, á súa vez, finxe

dormir. Por suposto, as prefiguracións ideais do amor levan o encontro cara unha sorte de fracaso, posto que non se cumpren: *“Todo lo que durante tanto tiempo Jorge había planeado decirle —o no decirle— en esta primera noche de verdadera, de real intimidad, las frases felices, las pausas cargadas de significación, transidas de magia, cedió el lugar a simples observaciones”*.

Sobre as posibilidades da observación da persoa durmida, Jorge reflexiona nestes termos: *“Se le ocurrió que los que duermen se retiran a un mundo ferozmente personal y remoto, que se basta a sí mismo, donde todo (y todos) deviene supérfluo”*. Na mesma liña existen outros dous relatos moi significativos. O primeiro é “El sol”, no que se recrea a espera, neste caso non angustiosa, como a de “Adiós y gracias por todo” ou “El amorcito”, senón erótica e voluntariamente prolongada; o conto consta de varias secuencias de historias diferentes localizadas dúas horas e quince minutos antes dunha explosión nuclear. Unha das historias recreadas sitúa a un home e a unha muller tendidos nun leito; el pasa de soñar coa observación da nuez dela a espertar e comprobar que esa observación era un feito real, posto que a rapaza se atopaba durmida á súa beira. A superposición da realidade e o soño bríndanlle innumerables posibilidades, todas relacionadas coa observación: *“Podía extender la mano y hacerla reposar levemente sobre la piel desnuda. O podía seguir contemplándola sin tocarla. O volver a dormirse, seguro de que al despertar la forma exquisita estaría allí, las finísimas venas azules cambiando imperceptiblemente de tono bajo la piel donde reposaba la luz del mediodía, encendiéndola o velándola a capricho de las nubes. La gama de posibilidades lo estremeció”*. De feito, a observación parece ser motivo erótico e sexual suficiente: *“pero aplazó con voluptuosidad el instante de tocarla, tranquilizado por la bienhechora sensación de eternidad en que suele envolvernos la primera oleada de erotismo, sintiendo que el tiempo era suyo”*.

Moi similar ó visto no caso de “La dicha” é o que atopamos en “En la avenida”, posto que tamén existe unha dobre relación, se ben neste caso se daría entre unha parella de amantes e máis a nai do rapaz. A observación prodúcese tamén de xeito lento e moroso sobre a amante e dela dedúcese unha fermosura que parece pertencer máis ó estado do sono, da ausencia, que propiamente á rapaza: *“Rendida sobre el lecho, a la media luz que entraba por las persianas entornadas, se veía casi hermosa. La contempló largo rato,*

temeroso de destruir la expresión absorta, concentrada en el total olvido del sueño, indiferente al ruido que ensordecía el ambiente y que subía de la intersección, debajo de la ventana". Nesta perspectiva de enfoque externo da relación amorosa, é lóxico que o personaxe considere que a simple compañía da amante pode ser suficiente como recompensa amorosa ou do desexo: "*Pero cuando guardaba silencio, con el cabello alisado junto a la mejilla, absorta en la conversación de los demás o en la lectura, una profunda serenidad descendía sobre ella que a él le hacía desearla más que a ninguna otra cosa. O quizás desear sobre todo su compañía*" (230). Igualmente, a observación da nai prodúcese tamén nunha distancia física e anímica; de feito, o personaxe establece unha clara diferenza entre a imaxe actual da nai e a do pasado, rescatada a través de fotografías ou ben da memoria. É precisamente na imaxe feminina ideal do pasado onde el atopa algunha xustificación á súa presenza física: "*Viéndola allí, varios escalones por encima de él, alisándose el cabello con una mano temblorosa donde las venas se marcaban mucho, pensó en los recuerdos que tenía de ella, que las fotografías que a veces le pedía como para una comprobación febril de una realidad cada vez más dudosa y elusiva, le ayudaban a confirmar. Sobre todo las más antiguas, las anteriores a su nacimiento, que lo habían deslumbrado cuando ella se las había mostrado por primera vez*" (232). Non deixaremos pasar por alto, respecto deste conto, pero tamén doutros moitos, o feito de que as relacións familiares dos personaxes de Casey soen ser femininas; a referencia familiar máis directa, pois, destes homes sos, adoita ser a da nai, nalgunhas ocasións complementada pola das tías ou simplemente pola dunha asistentista. As figuras masculinas, se ben tamén aparecen, gardan una certa distancia afectiva e concréntanse moi frecuentemente na forma dun tío solteiro en non excesivamente vinculado ó grupo familiar. A óptica cultural e social de referencia dos protagonistas é normalmente, pois, feminina e non masculina.

Se o mecanismo de achegamento á corporeidade sexual feminina da observación nos chama a atención e pode resultar significativo dunha perspectiva ou dunha óptica moi particular do autor, tamén nos servirá como exemplo da estilización erótica dos corpos o tratamento que se dá nalgúns casos ó corpo masculino, desposuído en certos momentos dos trazos que se supoñen propios do varón dentro dos estereotipos androcéntricos occidentais e

tendendo, por tanto, cara a concepcións sexuais non centrais, como habitualmente é considerada a homosexual.

Non é infrecuente atopar algúns personaxes masculinos caracterizados con apreciacións subxectivas pero tamén con trazos obxectivos evidentes dentro dunha fisonomía feminina ou, alomenos, afeminada ou tendente cara unha forma efébrica neutra, adolescente, dende o punto de vista sexual. Á parte do que pode ser unha representación do propio obxecto do desexo, tamén existe nisto algo de descrición da propia fisonomía; así, nun conto netamente autobiográfico como é “El regreso”, as amigas do protagonista coméntanlle: “¡Pero hasta cuándo tendrás tú cara de adolescente!” (81).

O primeiro exemplo narrativo, ben claro, desta caracterización física equívoca atopámolo en “El paseo”, conto que relata un dobre rito de iniciación no mundo adulto dun adolescente; por unha banda, de parte da súa nai, polo feito de comezar a usar pantalóns longos; por outra, de parte do seu tío, mediante unha especie de peregrinaxe que remata coa iniciación sexual nun prostíbulo. Esta segunda é particularmente relevante; o tío, Zenón, desenvólvese con comodidade naquel ambiente, radicalmente oposto ó doméstico, e o protagonista, Ciro, é valorado en canto á súa virilidade en comparación co tío: “—Mírame esa cara. La misma cara de Zenón cuando lo conocí. Pero a Dios gracias no será como su padre —añadió. Todos rieron. Ciro miró a su tío, que parecía resplandecer de gusto. —Pues mira, te equivocas —dijo otra mujer del grupo, gorda y de piel oscura—. Con esa cara, va a dejar chiquito al tío. La risa se hizo general y la atención de todo el café se concentró en la mesa y en Ciro” (49). Semellante revista e comprobación física é efectuada tamén pola muller que rexenta o prostíbulo; alí o rapaz entra en conversación cunha moza, coa que baila e coa que, posteriormente, se retira a un cuarto no que falan de banalidades. Sen embargo, no lugar existe outra figura que actúa desestabilizando a normalidade cotiá que invade o relato e a descrición. Trátase de Dago, un rapaz negro que tamén vive alí e que se encarga de tarefas varias, como a de axudar a peinarse ás mozas, e que é descrito nos seguintes termos: “era muy corpulento y parecía muy fuerte, pero había algo cómico en su manera de mover las caderas al andar, y en la voz atiplada que salía del inmenso cuerpo oscuro” (52). Máis adiante, logo de que a dona lle rife por xogar coa victrola da música, a rapaza que acompaña a Ciro

comenta: “—*Dago no está bien*” (53). A presenza deste mozo afeminado é a que máis chama a atención a Ciro, xa que logo, e é tamén Ciro quen máis lle interesa a el: “*Había mirado a Ciro con frecuencia desde que éste y su tío entraron en la casa, sonriendo de vez en cuando*” (52). Mesmo cando Ciro se atopa no cuarto da moza, a presenza de Dago segue sendo perceptible: “*Un tabique bajo de madera separaba su habitación de las demás, y Ciro podía oír la conversación entre Dago y la otra muchacha*” (53). Finalmente, sen que se chegue a consumir a relación sexual entre Ciro e a súa acompañante, volve a aparecer o finximento, por parte de ambos. Así, relátasenos que a rapaza “*se deshizo el cabello lentamente y luego volvió a atárselo con la misma lentitud, en una trenza suelta sobre el pecho*” (56) e ambos saen do cuarto nunha actitude inequívoca que encubre o equívoco real: “*Ciro salió al patio. La muchacha lo tomó por la cintura y entraron lentamente en la sala*” (56).

Esta presenza ambigua de personaxes masculinos conta aínda con máis exemplos posibles, como o que atopamos en “La ejecución”, desposuída neste caso da simboloxía sexual que vimos de comprobar en “El paseo”. Trátase dun relato absolutamente kafkiano, tanto na ambientación como na técnica narrativa e mesmo no argumento, ben próximo a *O proceso*. Refire a detención, encarceramento e execución do protagonista, Mayer, por parte dun sistema policial omnipresente e misterioso e sen que sobre el pese ningún cargo concreto. No que agora nos interesa destacaremos a descrición dun dos tres policíaes que chegan á casa de Mayer para detelo. Del di o narrador: “*Recordó después que uno de ellos era muy alto, rubio, con un hermoso rostro de muchacha adolescente*” (146).

Máis significativo é un terceiro caso, o do conto “In partenza”, no que aparece unha recurrencia cultural tipicamente cubana de Casey, a santería e o espiritismo, na forma dunha consulta oracular sobre a viabilidade dunha viaxe que terá que facer o narrador protagonista. Segundo María Zambrano, este narrador atópase desdoblado na figura dun dos personaxes, un espírito chamado Blanca que, unha vez máis, tamén finxe. O diálogo entre o rapaz que fai de medium e o espírito, incorporado á nai deste, desenvólvese nos seguintes termos: “—*¿Cómo te llamas?. La madre se llevó las manos a la cintura y ladeó la cabeza en un gesto que me pareció innecesario. —Blanca. El muchacho miró fijamente a los ojos y volvió a preguntar: —¿Estás segura? —*

¡Segurísima! Todo el mundo me conoce. El muchacho movió la cabeza de un lado a otro. —No es cierto. Eres un hombre y no te llamas Blanca. —Seguro, seguro que me llamo Blanca ¡todos me conocen por Blanca! Había algo repugnante en sus gestos. —¡Tu verdadero nombre! —la furia del muchacho llegaba sin transición. Con voz ahogada por la risa, la madre de la niña comentó con la mujer flaca y pulcra: —Es un marica. —¡Tu verdadero nombre! —bramó el muchacho. —¡Bueno! ¡está bien! ¡No me llamo Blanca! —Y señalando en mi dirección añadió, presa también de furor súbito—: —Pero a ése ¡lo odio!” (115).

Non deixa de resultar curiosa a pouca piedade coa que o narrador valora os xestos afeminados do espírito masculino que posúe o corpo feminino, tanto directamente como a través dos diversos personaxes dos contos mencionados. Trátase, sen dúbida, dun reflexo das valoracións sociais sobre a condición homosexual, pero tamén, moi probablemente, dunha manifestación da inconformidade do propio narrador cunha marxinalidade que recoñece como elexida pero ó mesmo tempo imposta, coa esquizofrenia da dobre conduta pública, manifestada polo personaxe narrador, e privada, representada polo espírito travestido de muller.

Como vimos de comprobar nun número relativamente amplo de contos, as indicacións de Calvert Casey a propósito do amor e da sexualidade tradicionais teñen que ver, habitualmente, con actitudes pasivas, contemplativas e, polo tanto, externas. O que nalgúns personaxes pode entenderse como unha certa tendencia ó *voyeurismo*, indicaría, de parte do narrador, un xeito de incredulidade literaria, no sentido de pensada pero non vivida.

No entanto, aínda que máis escasas, tamén existen nos relatos de Calvert Casey referencias explícitas ó amor homosexual. Neste caso, como é lóxico, a súa presentación non se limita a unha mirada externa sobre o ser amado nin á representación dun amor-erotismo pasivo ou contemplativo, senón que, polo contrario, procede a unha entrada ou a unha conquista activa do corpo, que culmina coa posesión da súa interioridade. Por suposto, falamos de sentimento amoroso no que o amor ten de ir máis alá, porque tamén se poden atopar manifestacións de desencanto ante o amor como fracaso ou imposibilidade, pese a que este sexa homosexual.

En “El regreso”, relato ó que xa nos referimos como un dos máis explicitamente autobiográficos de Casey, desenvólvese a historia dun intelectual que vive en Nova Iorque e que desexa buscar a terra da súa orixe, á que el se sente pertencer. Na abulia do mundo neoiorquino inclúese unha referencia ó que el mesmo chama os “huéspedes”, é dicir, os seus sucesivos amantes, ós que imita ou ós que pretende parecerse, cos que desexa unirse ou fundirse, pero sen chegar a conseguilo: *“A todos los imitaba fiel e irresistiblemente, copiaba sus gestos, sus palabras, sus malas o buenas costumbres, y no descansaba hasta haberse convertido en facsímil exacto de ellos, tratando al mismo tiempo de conservar la primera impresión de conquistador, de amante difícil y deseado que creía haberles causado. Por una palabra bondadosa los colmaba de regalos absurdos, les prometía holganza a sus expensas para toda la eternidad, y más de uno, de aficiones parasitarias, le tomó la palabra”* (83).

A situación contraria, aquela que conduce á plena e total posesión do amado, á renunciación ó propio ser en favor do outro, atopámola no relato titulado “Piazza Margana”, fragmento salvado da novela *Gianni, Gianni*, escrita orixinalmente en inglés e que logo fora destruída polo autor. Dito fragmento, plenamente autónomo dende o punto de vista narrativo e semántico, tiña como punto de partida, igual que o conxunto ó que pertencía, a relación amorosa de Casey co seu amante Gianni Losita, durante o seu período de residencia en Roma, cidade á que se alude no título do conto⁹. “Piazza Margana” representa a posesión física do amado e tamén o proceso de salvación a través do corpo. Todo o relato consiste na descripción homoerótica por parte do narrador do que sería a súa entrada e permanencia no corpo do ser amado. A anulación persoal e a fusión co outro, tópico amoroso universal, acadaría así a súa cota máxima de realización. Reactualiza Casey o motivo literario do vampiro ou do canibal amoroso, e mesmo podería ser interpretado en clave mística materialista dentro do concepto da destrución persoal e da anulación en Deus, que darían lugar á eternización do ser individual.

⁹ O fragmento foi traducido por Vicente Molina Foix e publicado en *Quimera* en 1982. Advirte o tradutor de que algunhas referencias cubanas poderían aconsellar o título “Piazza Margana”, e non “Piazza Morgana”.

Segundo María Zambrano, a orfandade e o exilio envolvían o ser de Casey. A soidade, resultante de ambos procesos, semella ser exorcizada e anulada neste conto pola vía máis carnal, sangrante, escatolóxica e pasional, como é a da invasión do corpo amado, a súa devoración e a posesión do mesmo, de xeito que os dous corpos pasen a converterse nunha única realidade física. Evidentemente, e como propón Mario Merlino, esta fusión equivale tamén a unha anulación da distinción dos sexos e dos xéneros, a aspiración final última que temos observado nos contos tratados. A barreira que o corpo pode supoñer supérase, xa que logo, mediante a abstracción da sexualidade ou tamén, como en “Piazza Margana”, mediante a fagocitación do corpo.

Asegura o narrador deste conto que *“Mi suerte será envidiada por generaciones de amantes de todo el tiempo venidero, hasta el final de los Tiempos”* (236), e logo pasa a narrar a devoración amorosa que soña. En todos os elementos da enumeración que forman este relato atopamos un extremo erotismo; nalgúns, o carácter homosexual é indubidable. A excusa para o inicio da viaxe polo corpo amado é, precisamente, o sangue: *“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”* (236). Inicia, logo, o proceso de devoración demorada: *“Vi los accesos de tu boca, la oscura incrustación de la lengua, y más allá, los frágiles cartílagos y cuerdas vocales de donde tu voz brota. Me preguntaba cómo sabría y olería todo ello, qué se sentiría al morder los tendones: lamer los huesos, mascar la tierna y delicada carne, desollar el escroto, vaciar la vejiga, hacer una incisión en el pene; tras haber desalojado previamente los pulmones, dejar que mi mejilla repose eternamente junto al tejido sanguinolento y descarnado de la caja torácica; desplegar los largos y macizos músculos de las nalgas y muslos, alimentarme de ellos, llegar a probar todas tus glándulas, estar durante semanas a dieta del fluido genital”* (237).

Esta entrada na materia corporal amada asegura, por outra banda, a liberdade do personaxe narrador, xa que representa o lugar onde o tempo queda anulado e suspendido. Trátase dunha apelación ó mito do Paraíso perdido que, finalmente, se volve a atopar e que asegura unha liberdade que

nin existe nin pode existir máis que nese lugar; o amor, por tanto, devolve ó ser humano á súa orixe primixenia e permite fuxir dunha realidade insuficiente. Non é estraño que o narrador se exprese con verdadeira tranquilidade e certeza, pero ó mesmo tempo cunha grande amargura e crítica cara ás falsas liberdades do mundo real exterior de tal xeito que: *“Mi proeza es tan completamente nueva y sin paralelos que aún no ha sido igualada. No tiene precedentes en la historia, y quedará en los anales de la humanidad, para que no se olvide, hasta que toda huella de la existencia humana haya sido borrada de la tierra. 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’identità, nada de nada!”* (238).

Pero o amor, ademais, tamén asegura a inmortalidade; é dicir, concede a liberdade fronte a outras inxustizas máis ontolóxicas ou existenciais, fundamentalmente a do paso do tempo e as súas destrucións. Paradoxo místico o do corpo: dimensión na que o ser humano sofre máis directa e descarnadamente as consecuencias do paso do tempo, pero tamén materia eterna na que se pode permanecer percorrendo infinitamente as súas formas.

“Y si decidiera hibernar en el glante, dormir para siempre dentro del prepucio, reservar un espacio debajo de la túnica, podría hacerlo, pero tomo otra decisión). La muerte está aquí mismo, al igual que la vida, y es aquí donde me siento más próximo a ti. Podrían poner en pie de guerra ejércitos enteros, legiones de carros blindados, aviones muy bien abastecidos y muy modernizados vomitando fuego para desalojarme de aquí. De nada serviría. Esto es el Paraíso. Lo he hallado. Al contrario que a Colón, no se me reexpedirá atado de pies en una sentina. Tampoco habrá un Canossa para mí. He entrado en el Reino de los Cielos y he tomado posesión de él con todo orgullo. Ésta es mi concesión privada, mi heredad, mi feudo. No me marcharé” (243-244).

O corpo tamén é sustancia eterna noutro sentido, máis materialista se cabe, posto que se certifica a inmortalidade, ou infinitude, neste caso termos sinónimos, do corpo: *“¿Me oyes surcar tu sangre a toda velocidad, cantando y*

gritando a pleno pulmón, entonando extrañas canciones de gozo, sollozando, gimoteando, gimiendo en un frenesí de felicidad que ningún ser humano ha conocido antes? Sono io, sono io! Moriré contigo, me convertiré en substancia inanimada, recorreré toda la gama de la existencia pre-orgánica y post-orgánica, y renaceré una y otra vez, un millón de veces, ad infinitum, contigo” (241).

A mesma concepción transcendente do corpo recoñécese en moitos outros relatos, onde a materia corporal acada unha certa transcendencia que revela a súa universalidade e infinitude. Así, en “En la avenida”, “Mi tía Leocadia, el amor y el paleolítico inferior”, “La ejecución” o “En el Potosí” poderíanos servir de exemplo. Particularmente nos dous primeiros dáse conta da constante presenza no mundo da materia corpórea de millóns de vidas humanas anteriores, disolta e dispersa en todas as cousas que tocamos. “En la avenida”, ademais, móstranos como o personaxe protagonista sinte a revelación de que se ten salvado grazas ó seu corpo, entendido tamén como materia sensual. Mentres abraza á súa amante, desexando que ese momento non rematara, pensa que *“quizás un geólogo, al hendir el polvo con su pico miles de años después, destrozaría su sexo, ahora erecto.// La idea primero lo entristeció, pero después lo exaltó. Mientras este planeta (...) no estallara, quedaría incrustado para siempre en alguna marga. Y aun si el planeta estallaba, convertido en partículas de polvo él seguiría flotando en el vacío. // Comprendió que era eterno.”* (235).

Salto al vacío

Parece quedar claro que para Calvert Casey o amor é unha entidade capaz de chegar, e de facer chegar, a un máis alá. É o medio, logo, que liga ó ser humano coa súa propia supervivencia. A medio camiño entre as restriccións sociais, tan abertamente aludidas en varias ocasións, e a súa tendencia a concibir o amor como unha realidade total e totalizadora, Casey emprega diversos recursos que lle permiten manifestar a súa vivencia amorosa. Coartado quizais para expresar de xeito directo o amor homosexual, tenta reduci-lo ó que este ten de simple amor e de erotismo, á súa raíz e á súa esencia. Quizais nese punto o concepto de sexo, en sentido dual, opoñendo o masculino e o feminino, deixa de ter sentido e validez. Casey expresa esta situación, de xeito teórico, nun dos seus artigos, dedicado fundamentalmente á

novela sentimental de D. H. Lawrence, falando da variabilidade das valoracións sociais do sexo: *“Que los valores sociales relativos penetren y dominen lo pornográfico, como hemos observado en una función cinematográfica en la que el público que aplaudía entusiasmado el acto sexual entre individuos de sexo femenino pero mostraba profunda antipatía o ruidosa sorna ante cualquier indicio de homosexualidad masculina, es un hecho profundamente curioso y desconcertante, pero que no debe extrañar. Las prohibiciones sociales tienen largos brazos y se dejan sentir en las situaciones más distintas.”* (269).

Defende Casey a representación explícita da sexualidade como algo preferible á represión, e defende, como acabamos de explicar, unha visión amorosa e erótica non dependente da causalidade e a casualidade do sexo xenético. Segue dicindo nese artigo: *“Quizás lo que afee, lo que prostituya lo pornográfico sea la entrada del elemento relativo, de la idea de tiempo y lugar que sugiere prejuicio y lo hace sórdido. Como sucede con otras experiencias, si pudiera depurarse hasta producirse en un estado de pureza absoluta se revelaría como otra manifestación tremenda de lo universal, hasta confundirse con el misterio”* (269).

Casey non realiza unha reivindicación explícita, militante, digamos así, da sexualidade homosexual senón, en todo caso, do amor como unha realidade esencial do ser humano. Probablemente é a súa consideración do feito amoroso, á marxe das formas concretas que poida adoptar, como un xeito especialmente favorable á manifestación do misterio ou da transcendencia é o que permite consideralo como un escritor radical e esencial. Neste sentido, serían os prexuízos sociais quen poderían clasificalo como un autor homosexual, pero nunca a súa actitude. Por outra banda, a súa concepción do amor como unha realidade total e integral dá sentido ás súas reflexións sobre o esencial da vida; o amor e o amar non admiten graos: querer é vivir, darse, nin moito nin pouco, senón todo, ata a anulación e a exterminación da forma, nunca da sustancia.

Bibliografía

Arenal, Humberto (2004): “Calvert, aquel adolescente tímido, tartamudo y otras cosas más”, en http://www.lajiribilla.cu/2003/n096_03/lacronica.html.

- Cabrera Infante, Guillermo (1982): "¿Quién mató a Calvert Casey?", en *Quimera*, 26, diciembre, pp.42-53
- Casey, Calvert (1967): *El regreso y otros relatos*, Barcelona, Seix Barral.
- Casey, Calvert (1969): *Notas de un simulador*, Barcelona, Seix Barral.
- Casey, Calvert (1982): "Piazza Margana", en *Quimera*, nº 26, diciembre, pp. 87-90.
- Casey, Calvert (1997): *Notas de un simulador*, Barcelona, Editorial Montesinos.
- Casey, Calvert (1998): "Meditación junto a Caballería", en *Quimera*, número 172, pp. 8-10.
- Hollander, Paul (1981): *Los peregrinos de La Habana*, Madrid, Editorial Playor, Biblioteca Cubana Contemporánea.
- Fernández Quesada, Nuria (ed.) (2000): *José Ángel Valente. Anatomía da palabra*, Valencia, Pre-textos, colección textos e pretextos.
- Fernández Quesada, Nuria (2000^b): "José Ángel Valente: «Siempre he sido absolutamente sensible al mundo circundante»", entrevista en Fernández Quesada, Nuria (ed.), 2000, pp. 131-149.
- Fernández Quesada, Nuria (2000^c): "Bibliografía", en Fernández Quesada, (ed.), 2000, pp. 213-284.
- Martín Sevillano, Ana Belén (2004): "De Virgilio Piñera a Reinaldo Arenas: homosexualidad o disidencia", en <http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista8910/REVISTA4/articulos/virgilio.html>.
- Rodríguez Abad, Ángel (2004): "Cuba en María Zambrano: lugar del alba y del misterio", en <http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista8910/REVISTA4/articulos/cubaenma.html>.
- Serrano, Pío E. (2004): "Cuatro décadas de políticas culturales", en <http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista8910/REVISTA4/articulos/cuatrode.html>.
- Valente, José Ángel (1995): *El fin de la edad de plata seguido de Nueve enunciaciones*, Barcelona, Tusquets.
- Zambrano, María: "Calvert Casey el indefenso. Entre el ser y la vida", en *Quimera*, nº 26, pp. 56-60.