

AMAR SIN PAPELES, DE VÍCTOR CASAUS: POESÍA PARA VER Y CONTAR LAS COSAS EXTRAORDINARIAS

Amar sin papeles, by Víctor Casaus:
poetry for seeing and telling extraordinary things

Limarí Rivera Ríos, Ph. D.
Universidad de Puerto Rico
Correo electrónico: limari.riverarios@upr.edu

Resumen

El artículo es un análisis crítico de *Amar sin papeles*, antología de poemas de amor de Víctor Casaus. Estudia el poemario como un proyecto de continuidad de la vocación testimonial de Pablo de la Torriente Brau, resumida en su idea de *ver y contar las cosas extraordinarias*, en el contexto de la poesía coloquial cubana. Casaus asume ese proyecto, como también asume el inventario de las vocaciones esenciales de Juan Gelman: el amor, la revolución y la palabra. El sujeto poético-testimonial de *Amar sin papeles* se ocupa así de *ver y contar las cosas extraordinarias* del amor, en especial de los momentos cotidianos de los amantes; traduce ese testimonio en poemas cuya forma, contenido y lenguaje abordan la magia, las revoluciones y el encantamiento del amor; vuelven sobre sí mismos, aluden a la relación entre el acto erótico y el acto poético, e invitan a la complicidad de sus lectores.

Palabras clave: poesía coloquial, testimonio, erotismo, revolución, literatura cubana

Abstract

The article is a critical analysis of *Amar sin papeles*, an anthology of love poems by Víctor Casaus. It studies the collection of poems as a project of continuity of the testimonial vocation of Pablo de la Torriente Brau, summarized in his idea of *seeing and telling extraordinary things*,

in the context of Cuban colloquial poetry. Casaus assumes this project, as well as Juan Gelman's inventory of essential vocations: love, revolution and poetry. The poetic-testimonial subject of *Amar sin papeles* is thus concerned with *seeing and telling the extraordinary things* of love, especially the everyday moments of lovers; this subject also translates this testimony into poems whose form, content and language address magic, their own revolutions and the enchantment of love; the poems turn to themselves, make allusion to the relationship between erotic and poetic acts, and invite the complicity of their readers.

Keywords: colloquial poetry, testimonial literature, eroticism, revolution, Cuban literature

Recibido: 5 de julio de 2020. *Aprobado:* 20 de agosto de 2020.

En el no. 63 de la calle Muralla, Habana Vieja, entre Oficios e Inquisidor, ubica el Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, una institución cultural cuyos proyectos giran en torno a los temas del testimonio, las artes y la memoria. Su boletín mensual, titulado justamente *Memoria*, lleva como epígrafe —y como brújula— la siguiente cita de su principal referente, Pablo de la Torriente Brau: «Mis ojos se han hecho para ver las cosas extraordinarias. Y mi maquinita para contarlas. Y eso es todo» (291). La cita sintetiza los esfuerzos que lleva en marcha el Centro, así como sus principios rectores: *ver y contar las cosas extraordinarias*. Ambos se traducen en proyectos culturales colectivos, aunque se reúnen también en la mirada y en la obra de un hombre que en buena medida asume un rol de continuidad del destino testimonial de Pablo: el fundador y director del Centro, Víctor Casaus.

Escritor, cineasta, periodista, documentalista, Casaus cuenta que su primer oficio fue el periodismo, *y es el testimonio*: «y yo sigo creyendo mucho en él, y mis últimos libros son justamente libros de testimonio, además de la poesía» (Casaus, «(Video)», 10: 54). Todo esto revela lo que Joaquín Borges Triana resume como la *vocación ecuménica* de Casaus; aquella que profesa en su quehacer, y que lo ha llevado a transitar por los caminos de hacer cine, escribir textos en ámbitos como el del testimonio, el periodismo y la poesía, o a asumir tareas de dirección de una institución como el Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, «pero [eso sí, añade

Borges Triana] totalmente alejado de la postura del clásico “cuadro” o funcionario, siempre apegado a los programas del entramado burocrático del culturalismo oficial y oficioso» (3).

Desde esa *vocación ecuménica*, Casaus se ha acercado también a la vida de Pablo de la Torriente, sobre el cual escribió el texto testimonial *Pablo: Con el filo de la hoja* (1983). Como señala Mabel Moraña, en ese libro él «reconstruye el contexto revolucionario que tuvo por centro a Pablo de la Torriente Brau, autor de *105 días preso* (1931) —texto precursor del testimonio contemporáneo—, quien combatiera contra la dictadura de Gerardo Machado, en Cuba, y participara en la milicia internacional en la guerra civil española» (103). Para Moraña, la «*composición polifónica* de cartas, fragmentos de discursos, diarios, ensayos y artículos periodísticos da lugar en el texto de Casaus a un montaje testimonial que incorpora técnicas cinematográficas y de *collage* para recuperar una figura histórica de Pablo» (103, énfasis añadido). El concepto de *composición polifónica* recoge bien no solo los recursos del montaje testimonial de Casaus, sino el impulso con el que aborda la historia del escritor cubano-puertorriqueño: echar mano de distintos lenguajes para *una sola mirada*, la de otros ojos que parecen reconocerse en el haberse hecho *para ver las cosas extraordinarias*¹.

Es la mirada que impregna también su poesía, ubicada en la tradición de la poesía coloquial latinoamericana y reconocida —como parte de ella— como «una poesía claramente testimonial» (Alemany, «De cuando» 103). En una lectura dedicada a la poesía coloquial —también denominada *conversacionista* o *comunicante*— Carmen Alemany Bay amplía estas nociones, sobre todo cuando afirma que «[l]a poesía coloquial, sin renunciar a una cotidianidad intimista, es una poesía comprometida, testimonial y solidaria; los suyos son versos de clara raigambre social aunque acude también a temas eternamente abordados como el amor, la soledad, la muerte, el tiempo, la memoria, etc.» (Alemany, «La oveja

¹ Por cierto, Casaus llega a decir, en una conferencia dedicada al tema de la presencia de Pablo de la Torriente en la Guerra Civil Española, que: «Cuando esa frase —mis ojos se han hecho para ver las cosas extraordinarias. Y mi maquineta para contarlas. Y eso es todo— apareció, diáfana y rotunda, dentro de la papelería de su exilio que luego tomaría el nombre de *Cartas Cruzadas*, pensé que todos los testimoniantes que en el mundo han sido, somos y serán habíamos encontrado una hermosa declaración de principios para nuestra labor de rescatar, aquí o allá, la memoria impredecible del hombre» («Pablo» 3).

roja» 21). En Cuba, la crítica literaria reconoce dos importantes oleadas de poesía coloquial a partir de los años cincuenta; la primera es la de la generación de Roberto Fernández Retamar y Fayad Jamís —aunque incluye a José Zacarías Tallet, poeta anterior a ellos— y la segunda es la de la generación a la cual pertenece Casaus, quien fue además uno de los fundadores y colaboradores de la revista *El Caimán Barbudo*, publicación cultural iniciada en 1966 como órgano oficial de la Unión de Jóvenes Comunistas de Cuba bajo la dirección de Jesús Díaz (Vegas 215). En marzo del 66, Casaus, Guillermo Rodríguez Rivera y Luis Rogelio Nogueras integraron el primer grupo editorial de la revista, en cuyo número inicial compartieron el texto «Nos pronunciamos», «primer y único manifiesto de la poesía posrevolucionaria cubana» (Vegas 216). De sus preceptos, destacamos varios relacionados con la Revolución:

No pretendemos hacer poesía a la Revolución. Queremos hacer poesía de, desde, por la Revolución. [...] No renunciamos a los llamados temas no sociales porque no creemos en temas no sociales. El amor, el conflicto del hombre con la muerte, son circunstancias que afectan a todos, como es íntimo, personal, el auténtico fervor revolucionario. [...] Consideramos que todo tema cabe en la poesía. (Aloma *et al.* «Nos pronunciamos»)

La idea de que todo tema cabe en la poesía permite a los poetas eludir creaciones apologéticas o «panfletarias» dirigidas *a la Revolución*, y al mismo tiempo abordar «temas no sociales» sin ser considerados enajenados o contrarrevolucionarios. De ahí, la idea de «hacer poesía de, desde, por la Revolución» es una declaración política, ética y estética, de poetas que se plantean una poesía revolucionaria —o una poesía integral, como la ha llamado Irene Vegas— que por ello aborde todo tipo de temas *desde* su contexto, su mirada, sus circunstancias. Puede que para Casaus, en particular, esto tenga que ver con una idea que comparte con Juan Gelman, quien una vez le dijo que, al final, uno escribe un solo libro o un libro que tiene tres o cuatro vocaciones esenciales: el amor, la revolución y la poesía misma, la palabra. Ese era el libro de su vida. Cuando Casaus las escuchó, pensó «que podía asumir también ese inventario» («Víctor Casaus, cronista» 17); años después, afirmó que en esa síntesis estaría para

él la definición de la poesía, «pasando por otro tema que ha estado muy presente en mi escritura, como en la de muchos de mis compañeros de generación: la búsqueda de la cotidianidad, de esos pequeños momentos de la vida que uno quisiera devolverle a la gente a través de la poesía, si se puede» (17). En esa búsqueda transita su obra poética desde el poemario inicial: *Todos los días del mundo* (1967).

Aquí nos ocupa, sin embargo, *Amar sin papeles*, una antología de poemas de amor publicada en 1980 —con poemas escritos desde finales de los sesenta— y reeditada en el 2014 por Atrapasueños, en una edición que contiene a modo de embocadura una «Increpación a Víctor Casaus», de Juan Gelman, ilustraciones de Roberto Fabelo y epílogo de Felipe Alcazar. Casaus añade algunos poemas; lo que no cambia de una edición a otra es la magia de la palabra desde la sencillez. El primer poema, «Todos los días del mundo», evoca el primer poemario —homónimo, al que de hecho pertenece— y abre *Amar sin papeles* desde un *nosotros* —yo poético y su pareja— que amanece, habitando la cotidianidad:

I

Todos los días del mundo
mi amor amanecemos
cargados con el polvo de aquellos que pasaron
y obstinados en quitarlo y convertirnos
en mejores

Levantados sobre el pie que nos sostiene
comenzamos la ronda de vivir
un nuevo día y arriesgamos
en él nuestras dos sombras

II

Todos los días del mundo
mi amor nos construimos
pedacitos de alegría —flor a medias—
para llenar los huequitos de paz de nuestras ansias
Todos los días del mundo

mi amor hacemos el oficio
de vivir con esta risa de saber en lo que estamos
de jugar y perder o ganar nuestros dos sueños

Todos los días del mundo mi amor
amanecemos (Casaus, *Amar...* 11)

Amar sin papeles comienza así en el diario vivir de la pareja; el amanecer juntos cada día. Puede decirse que la mirada del poeta está puesta en las cosas *ordinarias*, aunque hay una dimensión del poema que nos señala algo distinto: esas cosas *ordinarias*, sin dejar de serlo, nos llevan a —o son también— las cosas *extraordinarias*. El verso que da título al poema y que comienza casi todas las estrofas parece representar esa cotidianidad —en sí misma repetición— del amanecer todos los días. Pero no es todos los días y punto; es todos los días *del mundo*. Ya ahí el poema apunta a una dimensión más grande que la que nos sugiere en una primera instancia el día a día, la rutina de la pareja que amanece. Amanecen, además, «cargados con el polvo de aquellos que pasaron / y obstinados en quitarlo y / convertirnos / en mejores» (11): el poema no deja de apuntar más allá de sí mismo; esta vez, hacia tiempos remotos, representados en el «polvo de aquellos que pasaron» y dejaron huellas en el *nosotros* del presente, quienes miran al porvenir «obstinados en quitarlo y / convertirnos / en mejores» (11). El empeño del «construirse» —alegría, paz, risa, sueños— habla del proyecto esperanzado que los dos emprenden al quedarse y querer ser juntos: cosa ordinaria «todos los días»; cosa extraordinaria «todos los días del mundo». La dimensión a la que apunta la cotidianidad de los amantes puede llegar a ser cósmica, como será más evidente en otros poemas de *Amar sin papeles*. Se trata, en buena medida, de la desmesura intrínseca a la pasión, según la piensa Guillermo Sucre hacia el final de su libro *La máscara, la transparencia*:

La pasión, ciertamente, es siempre una desmesura en sí misma, pero en este sentido: no se somete a las normas coercitivas o las transgrede; por ello mismo, es asocial. En uno y otro caso no se trata sino de liberar lo más humano, de regresar a lo original, no a lo primitivo. Asocial pero desmesurada, la pasión puede llegar a alcanzar una dimen-

sión cósmica: fundar el mundo a partir de una relación de la pareja; la alianza del deseo y la imaginación, vale decir, de la necesidad y la libertad. (343)

Si la pareja de «Todos los días del mundo» busca desprenderse del «polvo de aquellos que pasaron» es porque se sabe heredera de humanidad remota; sabe, también, que debe reconocerlo para desprenderse y buscar liberar su propia humanidad, construirse, *fundar el mundo* todos los días. A lo largo del poemario, queda cada vez más claro el acercamiento al amor como *cosa (extra)ordinaria*; a veces la tensión o paradoja se configura de forma sutil, a veces de manera explícita. Lo que domina en uno y otro caso es la sencillez de las palabras elegidas, un lenguaje claro y directo que descubre, a ratos, los destellos de las cosas extraordinarias, mientras observa las cosas simples, cotidianas del amor. Por eso vemos, repetidos, los techos, la ciudad —principalmente La Habana—, los espejos, los cuartos de hotel, el sujeto que mira y se desplaza, las sábanas, los cuerpos:

Viva nuestra sábana de luz
 dulce culpable
 Viva nuestro techo constante
 como un amante más en medio de este cuarto
 (Casaus, *Amar...* 12)

«Viva nuestra sábana de luz» lleva como epígrafe un versículo del Génesis: «*Y estaban desnudos, el hombre / y su mujer, y no se avergonzaban*» (12), cuya escena nos da una idea de los sujetos que conforman el *nosotros* que celebra la voz poética. Son *el hombre / y su mujer* —o la mujer y su hombre, si invertimos las relaciones del posesivo— los que protagonizan el amor celebrado en la anáfora del «Viva». Desnudos, los amantes están rodeados de elementos o espacios comunes: sábanas, techos, cuarto. La sábana, eso sí, es «*sábana de luz*»; las alfombras «*fuleron más que alfombras / los sillones los cómplices del dulce / atrevimiento*» (Casaus, *Amar...* 12, énfasis añadido). Los objetos dejan de ser ordinarios en el poema; trascienden eso que son, simplemente, gracias a la magia del encuentro erótico, metaforizado en el «dulce atrevimiento» de los dos que no se avergonzaban. Es una suerte de génesis de los cuerpos y de los objetos, que trascienden a través del erotismo; de esa forma, puede decirse que

lo representan, pues siguiendo a Sucre: «el erotismo es una manera de ver y de vivir en el mundo. Aun si se expresa a través del deseo más extremo o de la más tangible física del cuerpo, *siempre es un más allá de sí mismo*» (345, énfasis añadido).

Hay poemas que capturan de forma más explícita lo *extraordinario*; en esos poemas están los cuerpos, la ciudad, el sujeto que mira y se desplaza por los espacios, pero están también el temblor, el relámpago, o «los locos esos amorosos personajes», entre otros símbolos de *lo extraordinario*. Es lo que sucede en el poema donde una muchacha ha oído el «silbar de las galaxias»; no lo ha oído en un éxtasis místico o trance similar, sino en un gesto simple, cotidiano, indicado en el título del poema, «Esa muchacha se ha arreglado el pelo»:

Es verdad que hace unos momentos no se ha estremecido
 el mundo
 ni la tierra ha temblado ni ha llovido siquiera
 pero esa muchacha se ha arreglado el pelo
 Tú la has mirado
 y ella se acomoda imperceptible nerviosa
 los cabellos que caen suavemente detrás de sus orejas

No se ha apagado el sol (incluso el programa espacial
 que se desarrolla en estos días continúa adelante
 sin problemas)
 pero esa muchacha ha hecho como si arreglara su pelo
 cuando tú la miraste
 Probablemente no se ha dado cuenta
 pero tú la has mirado
 y ella ha puesto en orden (en desorden) su cabeza
 con un gesto
 como si apartara una sombra del mundo con su mano
 (Casaus, *Amar...* 75)

El poema se vale de la repetición para señalar e insistir en sus contrastes: «no se ha estremecido el mundo», «pero esa muchacha se ha arreglado el pelo», «Tú la has mirado», «No se ha apagado el sol», «Pero esa muchacha ha hecho como si arreglara su pelo», «cuando tú la miraste»;

la circularidad dentro de cada estrofa y entre cada una de las estrofas genera un vórtice que a su vez se repite como estructura en otros textos poéticos de Casaus, pero que aquí transmite la magia que desata el gesto espontáneo —y efímero— de la muchacha, atestiguado por un sujeto que la ha mirado. El epígrafe del poema ya había anunciado el asunto, cuando decía simplemente: «*Un hombre está mirando una mujer*». Es un verso de César Vallejo, y por ser de Vallejo apunta a varias cosas, entre ellas la influencia innegable del poeta peruano sobre Casaus —por no decir sobre la generación del 60— y la certeza de la mirada masculina en el poema: es un hombre el que está mirando a una mujer. Y esa mujer, esa muchacha, se ha arreglado el pelo. No se ha estremecido el mundo, dice el sujeto poético. El poema trata de un asunto cotidiano; una escena común, pequeña, devuelta a nuestra mirada de otra forma, desde la belleza del asombro, una vez recuperamos esa mirada del poeta, *hecha para ver las cosas extraordinarias*:

Como hemos visto aquí nada ha pasado
 la naturaleza la luz los astros la ciencia
 no reportan interrupciones de circuitos ni mucho menos
 cataclismos o inesperados percances
 Todo anda bien (o regular) perfecto (o imperfecto)
 Pero mientras conversaban de estas u otras cosas
 menos importantes
 tú la has mirado
 y esa muchacha ha visto llover sobre su cabeza
 ha oído confusamente el silbar de las galaxias
 ha sentido por segundos todo el calor del sol
 sobre su rostro
 y
 callada nerviosa imperceptible
 se ha arreglado el pelo (Casaus, *Amar...* 75-76)

El poema vuelve sobre sí mismo, vórtice tras vórtice, y genera un vértigo que a la vez parece negar. El poema *insiste* en negar los sucesos extraordinarios, pero al negarlos los evoca, y al evocarlos, les da presencia: «esa muchacha ha visto llover sobre su cabeza», «ha oído confusamente el silbar de las galaxias», «ha sentido por segundos todo el calor del sol /

sobre su rostro» (Casaus, *Amar...* 76). Es un juego circular, una serie de inversiones y negaciones dirigidas a un lector cómplice, seguramente sonreído con el «nada ha pasado» —porque sabe que ha pasado todo— y con esa suerte de realismo mágico al que llega el poema al final.

Toda esa magia desatada en un instante *imperceptible* —salvo a los ojos del poeta— recuerda la experiencia frente al amor del segundo canto de *Altazor*, de Vicente Huidobro, para quien «la mujer encarna el universo mismo y en ella se desenvuelven los grandes procesos cósmicos: “*La cabellera que se desata hace la noche*”, “*Mi alegría es oír el viento en tus cabellos*» (Sucre 345, énfasis añadido); en esos versos, el cuerpo de la mujer aparece «como revelación y como centro de un orden universal» (Sucre 345). Su cabello, lo hemos visto, cobra una fuerza creadora cósmica, incluso sobrenatural. Contrasta con el de la muchacha del poema de Casaus, porque ella, al arreglarlo, no *hace llover*, sino que *ha visto llover* sobre su cabeza. Su gesto trastoca la naturaleza, aunque la muchacha apenas lo advierte confusamente a través de sus sentidos. La diferencia es sutil, después de todo: una mujer *hace la noche*, otra *oye el silbar de las galaxias*; ambas *desenvuelven procesos cósmicos* que las miradas masculinas atestiguan y recogen en sus poemas.

La huella de Huidobro en el poema de Casaus es evidente, aun cuando no es explícita como la de Vallejo. Ambos ejercieron una poderosa influencia en la poesía coloquial del siglo XX. Como ha observado Carmen Alemany, tanto Huidobro como Vallejo se acercaron a formas poéticas que se encerraron bajo el nombre de posvanguardia; asumieron los mejores logros vanguardistas concernientes a la forma externa del poema, aunque se volcaron en los contenidos, elaborando poéticas que asumieron de forma radical lo humano y lo social (Alemany, «La forma» 55). Mantuvieron, claro está, la libertad del verso, que heredaron de la poesía vanguardista, como heredaron también la indagación en las posibilidades de la factura del poema (54). A partir de la segunda mitad de los años 50, los poetas —incluidos los coloquiales— emplearon recursos heredados de la vanguardia y la posvanguardia; entre ellos, se destaca la prescindencia de la estrofa y de la rima, así como de los signos de puntuación; esto último dota al discurso poético «de sus propias pausas y sus propias caídas, como una llamada a recuperar la oralidad y dejar en manos del lector una modulación distinta» (Alemany 55). Con estas innovaciones, los poetas tendieron a lo fragmentario y se alejaron del «discurso público» (canóni-

camente literario), aproximándose al «discurso real», al cotidiano; ello dio con «una división estrófica inesperada, el aislamiento o la separación de algunas palabras en el texto; o bien, recurrir sin reparos al uso de la vírgula (la barra), el paréntesis o notas al pie [...] Se descoyunta el poema [...] sobre todo para que el verso [...] exprese la sensación poética» (Alemany 55-61).

Al igual que otros poetas del *Caimán*, Casaus emplea estos recursos en sus poemas; en *Amar sin papeles*, el mecanismo más notable es la prescindencia de signos de puntuación. Lo vimos en los poemas citados hasta el momento, así como vimos el aislamiento de palabras, la ausencia de rima, la utilización de un lenguaje coloquial, entre otros recursos que redundan en una poética de cercanía y de libertad creadora para los lectores, quienes completan los poemas, dándoles dirección, intensidad y sentido. Leer *Amar sin papeles* hace pensar que muchos de sus mecanismos incluso *necesitan* de la complicidad del lector, sin cuya sonrisa o expresión cómplice quedan inconclusos ciertos poemas. El estilo recuerda —porque comparte— la *vocación comunicante* de la teoría y la praxis poética de Mario Benedetti; una vocación que designa la voluntad de establecer un clima en que el lector se sienta parte de un diálogo con el autor, en un plano de mutua confianza. A propósito —y acorde también con la idea del «aquí y ahora» de Jean Paul Sartre— Benedetti decía: «yo no escribo para el lector que vendrá, sino para el que está aquí, poco menos que leyendo el texto sobre mi hombro». Desde esa otra vocación, el poemario de Casaus convoca mucho a las sonrisas, con sus giros irónicos y sus guiños de ojo al lector; convoca también al encantamiento, en particular a través de la estructura del poema en espiral. En sus vórtices, hechos de fragmentación, repeticiones y aislamientos de palabras, está el efecto dramático que busca el poema: la experimentación de una *sensación* poética de encantamiento, magia, vértigo, revolución.

La palabra revolución no aparece aquí por casualidad, aunque acudimos por lo pronto a su primera acepción: la acción y el efecto de *revolver* o *revolverse*. Es la acepción que aprovecha Nancy Morejón para hablar de la Revolución cubana en su poema «Parque Central, alguna gente», y es la que está de fondo en los poemas en espiral de *Amar sin papeles*, porque el espiral es eso: un *revolver* o *revolverse* indefinidamente. Según la lectura que hace Irene Vegas del poema de Morejón, la Revolución cubana se presenta allí en todo su impacto, vertiginosamente, como algo *deshumbrante*

en medio de la cotidianidad (217). Su lectura bien podría extrapolarse a los poemas aludidos de *Amar sin papeles*; solo que el poemario de Casaus, en lugar de tematizar la Revolución, tematiza más bien el amor (y sus revoluciones). En ese sentido, sigue los preceptos del manifiesto del *Caimán* —*hacer poesía de, desde, por la Revolución*— y sigue el inventario de poesía de Gelman, aunque no por ello se libre de su «Increpación...»:

Oiga, ¿cómo se atreve? Vivimos una época espantosa y usted sale con poemas de amor. ¿Qué pretende? ¿Hacernos creer que el ser humano es humano todavía? ¿Que uno puede acostarse en *sábanas de luz*? ¿Que hay belleza en *las tajaduras de la sombra*? ¿Que una *blancura parece a simple vista / indestructible*?

Me parece que no le han explicado bien algunas cosas. Ha llegado el fin de la Historia. ¿Y usted nos viene a decir que nada, ni el neoliberalismo genocida, ni los bloqueos genocidas, le ponen chaleco a la pasión? ¿Que en un cuarto apenas iluminado por sus cuerpos una mujer y un hombre *anuncian la supervivencia*? ¿Los *sueños de otra parte*? ¿De esa parte del sueño donde el sueño arrastra los pies por la esperanza y no sale del sueño?

Y luego, ¿qué es esa historia de escribir el poema más breve de la lengua castellana, una palabra, «Ya»? ¿Y de dónde saca el humor para abordar temas tan graves? ¿Qué supone? ¿Que irse del amor es la única manera de volver al amor? Usted está loco, se lo digo con sumo respeto. Usted busca un *temblor con el que se estremezcan las fórmulas y las opiniones sagradas* y resulta que lo encuentra. Y canta *esa canción que nadie ha compuesto todavía*. Usted hace del amor vivido el campo de otro amor para vivir. Usted conoce los silencios de la palabra, todo lo que late en su revés.

Usted conoce la latitud de la palabra aventurera. Que le dure. (7)

Embocadura formidable, la «Increpación a Víctor Casaus» es poesía en sí misma. Recoge —como todo buen prólogo— el espíritu del

poemario, su fino humor. Para ello, Gelman intercala versos sueltos en letra itálica, y diseña ese poema-*collage* en una suerte de *composición polifónica* que le sirve para resaltar la belleza del libro y sus alcances. La increpación se convierte en aplauso al poeta y en puerta al lector que quiere escuchar *esa canción que nadie ha compuesto todavía* o conocer el «campo de otro amor para vivir». Una vez lo hace, confirma que Casaus *busca incesantemente un temblor*, «y lo encuentra» en una muchacha que arregla su pelo —«como si apartara una sombra del mundo con su mano»— o en el instante «antes / o después de besar»:

En poco más de un segundo antes
o después de besar
su mirada queda suspendida
entre el cielo y la tierra
De sus ojos bajan entonces
todas las verdades y las mentiras de la Tierra
y su boca habla
en poco más de un segundo
todas las lenguas muertas que sabemos
y su lengua viva
canta en su silencio
esa canción que nadie ha compuesto todavía
(Casaus, *Amar...* 96)

Los ojos del poeta vuelven a posarse sobre un evento que transcurre en un instante, «en poco más de un segundo»; traducen todo lo que encierra un momento efímero, quizás imperceptible para otros ojos, como ocurría con aquel gesto de la muchacha al arreglarse su pelo. Aquí parece repetirse la escena del *hombre mirando a una mujer*, esta vez en el instante preciso del antes o después del beso entre ambos, y el poema se vuelve más vertiginoso ya instalado propiamente en el terreno del amor. Puede decirse de él casi todo lo que Vegas dice de «Parque Central», de Morejón (217-18, paráfrasis mediante): fluye como una descarga; la ausencia de signos de puntuación le sirve para mantener el ritmo en movimiento sin tregua, a la par del intenso ritmo de *la experiencia erótica*, que a la vez detiene todo y suspende el tiempo; las repeticiones y enumeraciones también van aumentando la intensidad emocional, que culmina en la última estrofa

del poema, donde la repetición del artículo [«*el siguiente el necesario el próximo*»] y el uso polisindético de la conjunción [«*y*»] dan al poema una tensión creciente que contribuye a crear una unidad de sentido que expresa el deslumbramiento del autor ante el instante extraordinario del *poco antes o después de besar*:

Entonces
 en poco más de un segundo
 se paralizan las comunicaciones terrestres
 oscilan las brújulas entre los brazos
 del tiempo
 patinan los satélites sobre el polvo lunar
 tiemblan de frío las arenas del desierto
 [...]
 Cuando pasa ese segundo
 parpadean más serenos los satélites
 se concentran seguras las agujas de la Rosa
 de los vientos
 y el viento mismo sopla despeinando
 a las parejas
 mientras se restablecen las comunicaciones
 terrestres
 [...]
 Sólo yo espero
 entre las chispas frías del polvo lunar
 que reviente entre nosotros
 el siguiente el necesario el próximo
 segundo de la vida
 para que su mirada
 quede suspendida entre el cielo y la tierra
 y etcétera (Casaus, *Amar...* 96-97)

La espiral sirve al poema como este sirve al *eros* que busca representar. Es un juego de correspondencias ya de por sí inherentes a la relación entre poesía y erotismo, según las iluminadoras reflexiones de Octavio Paz en *La llama doble*. Para Paz, «[l]a relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que

la segunda es una erótica verbal» (10). Ambos están constituidos por una oposición complementaria: «el *lenguaje* —sonido que emite sentidos, trazo material que denota ideas incorpóreas— es capaz de dar nombre a lo más fugitivo y evanescente: la sensación; a su vez, el *erotismo* no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora» (Paz 10, énfasis añadido). Así, la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma es erotismo; del mismo modo: el erotismo es una metáfora de la sexualidad animal (Paz 10). Como toda metáfora, «designa algo que está *más allá* de la realidad que la origina, algo nuevo y distinto de los términos que la componen» (Paz 10, énfasis añadido). De ahí que la relación de la poesía con el lenguaje sea para Paz semejante a la del erotismo con la sexualidad, pues también en el poema, el lenguaje se desvía de su fin natural, la comunicación. Esta última se da a través de una disposición lineal; ahora bien, en el poema, «la linealidad se tuerce, vuelve sobre sus pasos, serpea: la línea recta cesa de ser el arquetipo en favor del círculo y la espiral» (Paz 11). Sin duda, Casaus juega en *Amar sin papeles* con estas correspondencias. Se detiene incluso en las minucias del lenguaje, echando mano de parónimos acentuales —como *sábana* y *sabana*— para hacer una topografía erótica, o en homónimos como el de *lengua*, para pensar desde el sentido doble —o el *doble sentido*— del acto erótico / verbal. Un poema que reúne estas estrategias —y las refuerza con la figura de la anadiplosis— es «Caminos», ubicado entre una serie de poemas breves en el libro:

Una sabana que termina
 abrupta/deliciosamente
 en monte
 Montecito del caminante
 entretenido de mis dedos
 Dedos mínimos paseando a su vez
 por este pecho
 Pechos que son la maravilla y la quiebra
 de los esquemas del mundo
 Mundo en la punta inquietante de tu lengua
 Lengua que me habla
 y que yo entiendo (94)

Los caminos *serpean* dibujando la topografía del *eros*. El poeta juega con las posibilidades de la palabra y del acto mismo: acto erótico a la vez que poético, verbal. Acude a sus estrategias para *representar* la experiencia; y si con la espiral buscaba representar la magia, el vértigo o el encantamiento ante las cosas (extra)ordinarias —incluyendo las experiencias eróticas—, con las estrategias lúdicas del ritmo y las palabras elegidas busca representar otros juegos: los de la intimidad. Otras veces, los poemas asumen la circularidad, explorando la infinitud del instante a través del encuentro amoroso. Un poema emblemático de esa exploración es «De la historia universal», con el cual el poeta homenajea a los amantes sepultados en la antigua Pompeya —encontrados entre las ruinas dejadas por el paso de la lava tras la erupción del Vesubio en el año 79— «enlazados en ese abrazo que como se ha visto / pudo más que la muerte» (Casaus, *Amar...* 29).

De entrada, el acto erótico metaforizado en el abrazo se eterniza en el poema: sobrevino la catástrofe, pero el abrazo *pudo más que la muerte*; incluso los amantes sobreviven hoy —de alguna forma, en el poema— fundidos en ese abrazo. En la segunda estrofa, la voz poética afirma que nadie sabrá nunca «en qué sístole en qué diástole» los cuerpos detuvieron «su feroz armonía» (29); que ningún arqueólogo o historiador podrá contarnos del furor con que se amaban cuando el volcán los cubrió de materia ardiente. Y contrasta a esas figuras con «los que ahora hacemos / el amor sobre esta isla -y sobre esta otra isla / enorme que es la Tierra»:

los que huimos
a escapadas a cuartos silenciosos en los que dejamos
toda la alegría y toda la tristeza del amor
conocemos sin embargo esa especie de furia
en que estaban envueltos

Esas figuras que ahora descansan en una sala
de museo
(algunos las confunden con estatuas)
dejaron a medias la hermosa actividad de sus piernas
no llegaron a decirse sus nombres al oído
(no gritaron siquiera cuando la lava los cubría)

Pero el fuego del Vesubio no acabó con su fuego
que ahora arde en los parques quema los preceptos
de las más extrañas iglesias estalla en los finales
de nuestras celebraciones (Casaus, *Amar...* 29-30)

Frente a la destrucción y la tragedia, prevalece y perdura el amor, como signo de resistencia y supervivencia. Es el fuego del *eros* —que no del Vesubio— el que *ahora* arde, quema preceptos y estalla en los finales de *nuestras* celebraciones. El instante ha perdurado, y el poema recrea el tropo de la inmortalidad del amor, eternizado a su vez en los versos ineludibles de Francisco de Quevedo: «serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado» (657). Ahora bien, ¿quiénes representan al *nosotros* del poema? «Los que ahora hacemos el amor sobre esta isla [...] / los que huimos / a escapadas a cuartos silenciosos» somos *nosotros*, son los *amantes* —otra vez, «los locos esos amorosos personajes»— que *saben* eso que no saben los expertos, conocen esas zonas de la vida a las que la ciencia no puede acceder, y llevan el fuego a quemar preceptos y a estallar en las celebraciones actuales, *nuestras celebraciones*. Los amantes, los transgresores, somos *nosotros*, aquí y ahora (los que *todos los días del mundo* nos obstinamos en quitarnos el polvo y «convertirnos en mejores»). Cerramos un círculo de regreso a orígenes remotos cada vez que nos fundimos en nuevos abrazos, dejando que el mismo fuego de siglos estalle «en los finales / de nuestras celebraciones» (30). He ahí la eternidad del instante que celebra el poema.

Otros poemas del libro celebran el *eros* transformándolo en metáforas de cuerpos, paisajes, geografías, relaciones eróticas como campos de batalla o pequeñas historias de amantes transgresores. Una de esas historias de «los que huimos / a escapadas a cuartos silenciosos en los que dejamos / toda la alegría y toda la tristeza del amor» aparece en «Oncimedia pe eme», poema en el que el sujeto que mira y testimonia a lo largo del libro da cuenta de una pareja juzgada por «amarse en el portal / a la luz de unas cuantas bujías» (Casaus, *Amar...* 57). Desde el inicio, el poema predice lo que les sucederá a los amantes, identificados en el *ustedes* al que se dirige el sujeto poético-testimonial: «Cuando ustedes salgan / por la puerta correctísima de la notaría [...]» (57); cuando se casen por vía legal, «a lo bueno a lo mejor a lo óptimo / callarán las lenguas de este barrio» (57). El poema imagina un futuro quizás con-

vencional para los amantes: una vez se casen, ya no serán blanco de los prejuicios y de las *malas lenguas* cuando se amen «en el portal a la luz de unas cuantas bujías / a esta hora en que las viejas / se han ido a dormir detrás de las persianas» (57). Las viejas figuran implícitamente como las *malas lenguas* en el poema (viejo estereotipo también de las personas conservadoras y religiosas, escandalizadas de los gestos transgresores de los amantes jóvenes). El sujeto poético se aleja de esas figuras —y de lo que representan— desde el comienzo, cuando se burla de la puerta *correctísima* de la notaría y describe el matrimonio por la iglesia como *ridículo eclesiástico*; ya hacia el final, se aleja todavía más, extendiendo «una mano una excusa» a los amantes por el chirrido de sus zapatos, por cruzar junto con ellos «en momentos francamente inoportunos» (57). Así, mientras unos los señalan y los culpan, él les desea «Felices noches y portales», les tiende una mano cómplice y se despide con un ruego, siempre mirando al futuro:

Y dentro de diez o quince años
 dondequiera que estén en cualquier
 calle que residan
 por favor
 no duerman detrás de las persianas
 salven a sus lenguas de los malos oficios (57-58)

La ironía final está en pedir justamente eso: que *salven a sus lenguas de los malos oficios*, que no se conviertan en las *malas lenguas* de cualquier calle, que no asuman en fin ese *papel*. «Oncimedia pe eme» tiene así una doble alusión al título del poemario: por una parte, ironiza sobre el matrimonio —o el *amar con papeles*— e invita indirectamente a *amar sin papeles*, en el portal y a la luz de las bujías; por otra, ruega a los amantes a no asumir los *papeles* de los acusadores, a salvar a sus *lenguas* de los malos oficios. *Amar sin papeles* es, pues, una invitación a *amar* sin ataduras, ni burocracia o prejuicios; un llamado a amar en libertad.

Se puebla de historias y de mujeres: algunas nombradas —como Bárbara, Claudia, María—, otras quizá innombrables; algunas recordadas, otras presentes a través de sinécdoques o metáforas, de las cuales son más recurrentes las imágenes de las piernas y de la pequeñez de los cuerpos (esta última acentuada por el uso continuo de diminutivos en los poemas).

La mujer pequeña aparece por ejemplo sentada en la mano del sujeto poético en «Mientras cae la lluvia», poema dirigido a María Santucho, compañera de Casaus. Ella lo ha reconocido como su preferido —de los escritos para ella— precisamente «porque ahí estoy yo, sentada en el centro de la palma de su mano y de su vida, con las piernas recogidas contándole mil historias a la vez... y sobre todo porque él me tienen ahí sentada en la palma de su mano, a mí, a la muchacha que era yo, a la muchacha que sigo siendo yo... gracias a esa palma de su mano poética, apasionada y protectora» (Santucho 9). La pequeñez es signo de ternura, y como la cotidianidad —que es también pequeñez, de los momentos— señala a lo extraordinario. Por eso en «Mientras cae la lluvia» reaparece el *leitmotiv* huidobriano de la mujer que *encarna el universo* y en la que *se desenvuelven los grandes procesos cósmicos*:

Mientras cae la lluvia sobre la ciudad
 tú estás ahí como si hubieras nacido
 de la humedad de la tierra
 mujer
 como si fueras responsable del pronóstico
 del tiempo
 de las marejadas en la costa
 de las altas presiones atmosféricas
 de las temperaturas máximas y mínimas
 de los chubascos y turbonadas anunciados
 para hoy
 para este sitio del mundo
 donde cae la lluvia (Casaus, *Amar...* 91)

Estar en el centro del mundo y de la mano de la voz poética la presenta, otra vez, «como revelación y como centro de un orden universal» (Sucre 345). Pero ese orden universal tiene otras constelaciones; los *poemas de amor* no son solo a —de, sobre— mujeres o amantes, sino también al hijo en el vientre (con un título muy adecuado para estas salvedades: «Otro poema de amor») o acerca de la inmensidad de la madre, a la que el sujeto canta —y frente a la cual se siente él pequeño— en «Homenaje». Así los amores de *Amar sin papeles* son múltiples; los une el sujeto poético: la voz que mira, testimonia, ama y *canta*:

De modo que no habrá nuevo relámpago ni sombra
 ni viento
 que detenga este paso con que me muevo
 esta alegre angustia con que canta mi corazón
 en las noches fragantes de La Habana
 En el fondo en la pared esta advertencia
 Por sobre ruinas personales
 recuerdos
 hallazgos
 mitos
 bajo el cielo del país
 pasa el corazón
 cantando (Casaus, *Amar...* 68)

Del inventario del amor, la revolución y la palabra, queda la palabra: los poemas de *Amar sin papeles* se vuelven sobre sí mismos en la medida en que el sujeto que canta se vuelve también sobre sí mismo. Es el último vórtice del que nos toca hablar, el del sujeto que afirma que después del amor y poco antes del olvido, «aquí estará siempre / este extraño (e irremediable) / *testimonio de amor*» (Casaus, *Amar* 105, énfasis añadido). La poesía vuelve sobre sí, consciente de su *papel* como *testimonio de amor*. Por eso en «Oh vida», poema que cierra el poemario, el sujeto poético parece dirigirse al lector pero también a sí mismo; deseándole y deseándose regalos de la vida, como «noches tan tranquilas como ésta / para escribir poemas / donde le pidas cosas a la vida» (Casaus 131). *Escribir poemas, testimoniar el amor*: la conciencia de la labor poética supone otro giro simbólico para el título *Amar sin papeles*; le da un sentido metaliterario. *Amar sin papeles* es amar al desnudo; sin asumir roles, prejuicios o trámites burocráticos, amar en libertad; pero es también *amar* incluso *sin* libros, sin los *papeles* concretos que componen esos libros. Así, *amar sin papeles* es amar sin poesía, porque para amar hace falta amar; no hace falta siquiera escribir, cantar o testimoniar el amor. Ahí quedan, sin embargo, los poemas, los papeles, el «extraño (e irremediable) *testimonio de amor*».

Sin duda, a Casaus, figura casi indistinguible de la voz que canta en *Amar sin papeles*, le sobra el deseo de seguir siendo consecuente con esa vocación de *cronista* que le anima. *Amar sin papeles* antologa ese

deseo; reúne los poemas-testimonios *irremediables* del sujeto poético que se deja seducir por las cosas extraordinarias de la cotidianidad, dándole un lugar privilegiado al amor. El poeta *ve y cuenta* toda la magia, las revoluciones, la extrañeza, el encantamiento, en fin, todo el poder extraordinario que se desata y que deslumbra a los cómplices del amar, *con o sin papeles*. Por eso, tal vez, cuando Fernando Rodríguez le pidió definirse, Casaus reiteró esa vocación inescapable, que queda ahora —y en lo adelante— como una declaración de principios y de deseos:

Sin que sea una definición, sino más bien un deseo, quisiera seguir siendo consecuente con esa necesidad de cronista que ha animado todo lo que he hecho en mi vida: las cosas escritas, las filmadas, las del Centro Pablo: las soñadas y las realizadas. Dejar dicho, contado para los demás las cosas que he visto, las cosas que he vivido, las cosas que he sufrido, las cosas que me alegraron... Si eso queda entre los pliegues de los poemas, en los ecos de los testimonios, en el brillo o la penumbra de las imágenes, sería suficiente. («Víctor Casaus, cronista» 18)

Sí queda: *queda* y trasciende los pliegues, los ecos, el brillo o la penumbra de las imágenes; queda disperso a la vez que hilvanado en todas sus obras; es esa *sola mirada* que lleva como brújula la declaración vital de Pablo de la Torriente Brau: «Mis ojos se han hecho para ver las cosas extraordinarias. Y mi maquinita para contarlas. Y eso es todo» (291). A nosotros, cómplices lectores de su obra artística —y en particular, de su *Amar sin papeles*— nos quedan las sonrisas, las miradas renovadas frente a las cosas (extra)ordinarias, y el deseo compartido con su cómplice mayor, Juan Gelman: «Usted conoce la latitud de la palabra aventurera. *Que le dure*» (7 énfasis añadido). Si es así, *todos los días del mundo*, quizás sería suficiente.

OBRAS CITADAS

- Acedo Alonso, Noemí. «El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía». *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, No. 64 (2017). 39-69.
- Alemaný Bay, Carmen. «De cuando los caimanes no quisieron pasar el puente y otros asuntos: más de una década de poesía cubana». <https://core.ac.uk/download/pdf/58907463.pdf>
- . «La forma externa del poema en la poesía chilena: de la vanguardia a los albores del siglo XXI». *América sin nombre*. No. 16 (2011). 54-62. Web. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/20639/1/ASN_16_06.pdf
- . «La oveja roja de la poesía: poética coloquial (comunicante, según Benedetti) en América Latina». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/portales/mario_benedetti/obra-visor/la-oveja-roja-de-la-poesia-poetica-coloquial-comunicante-segun-benedetti-en-america-latina-783292/html/20326d13-039a-4664-8f71-7aa8a6aaf6da_2.html#I_0_
- Aloma, Orlando *et al.* «Nos pronunciamos». *El Caimán Barbudo*. <https://mequedariaconlapoesia.wordpress.com/2012/02/24/el-primero-numero-del-caiman-dio-a-conocer-el-manifiesto-nos-pronunciamos/>
- Benedetti, Mario. En Mario Paoletti. «El Aguafiestas: Benedetti, la biografía [fragmento]». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-aguafiestas-benedetti-la-biografia-fragmento-783127/html/8275547a-c395-459a-a1c0-d538975d85df_2.html
- Borges Triana, Joaquín. «Amar sin papeles, con Víctor Casaus y Lucía Sócam». *Cancioneros*. 16.02.2016 <https://www.cancioneros.com/co/8158/2/Amar-sin-papeles-con-victor-casaus-y-lucia-socam-por-joaquin-borges-triana>
- Casaus, Víctor. *Amar sin papeles*. Sevilla: Editorial Atrapasueños, 2014.
- . «Víctor Casaus, cronista de su tiempo». Entrevista por Fernando Rodríguez Sosa. *Boletín Memoria*. Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau. No. 171 (Enero 2014). <http://www.centropablo.cult.cu/wp-content/uploads/2017/05/Bolet%C3%ADn-Memoria-171.pdf>

- . «Pablo de la Torriente Brau en la Guerra Civil Española». http://ftpmirror.your.org/pub/wikimedia/images/wikipedia/commons/f/fe/Conf_pablo_en_la_gce.pdf
- . «(Video) Víctor Casaus visita La Escalera para hablar de Cuba y de su gira “Amar sin papeles”». Entrevista por Miguel Molina. *La Papelera. Kaos en la Red*. 17.feb.2015 <https://kaosenlared.net/video-victor-casaus-visita-la-escalera-para-hablar-de-cuba-y-de-su-gira-amar-sin-papeles/>
- De la Torriente Brau, Pablo. *Cartas cruzadas*. Tomo II. La Habana: Ediciones La Memoria, 2012.
- Moraña, Mabel. «Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo xx». *Momentos críticos. Literatura y cultura en América Latina*. Colombia: Universidad de los Andes, 2018. <http://www.jstor.com/stable/10.7440/j.ctvf3w33d.8>
- Paz, Octavio. *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral, 1997.
- Quevedo, Francisco de. *Obra poética*, tomo I, ed. de José Manuel Blecua Teijeiro. Madrid: Castalia, 1969-1971.
- Santucho, María. «Víctor Casaus: palabras que regresan». Entrevista por Idania Trujillo y Elizabeth Rodríguez. *Cuba: una identità in movimento. Archivo cubano*. http://www.archivocubano.org/trujillo_rodriguez.html
- Sucre, Guillermo. «La poesía del cuerpo». *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985. 343-358.
- Vegas García, Irene. «Nueva conciencia, nueva expresión: Seis poetas en la Revolución Cubana». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 9, No. 17, Sociedad y Literatura en América Latina (1983), pp. 213-229. Publicado por: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”- CELACP. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/4530095>