

# Entre la vida y la muerte

Del simulacro a la identificación  
en «Notas de un simulador»,  
de Calvert Casey

Florence Olivier

EL TEMA DE LA MUERTE, PRESENTADO A TRAVÉS DE LAS figuras de la agonía, desde las inmediaciones de la necrofilia, del recuerdo o de la presencia de los muertos, es suficientemente recurrente en la obra reducida y consagrada a los géneros breves del escritor cubanoamericano Calvert Casey (1924-1969), como para que uno se plantee algunas interrogantes acerca de los móviles y motivos estéticos de esta exploración literaria de las cercanías de la muerte. En efecto, entre los veintidós textos que reúne la antología póstuma *Notas de un simulador*<sup>1</sup>, doce evocan la muerte bajo diferentes aspectos, haciendo de ella un recurso dramático o una circunstancia esencial de la intriga, un objeto de reflexión o de ensoñación. Entre los textos de la antología, mayoritariamente de ficción, llama la atención una nota crítica dedicada a la obra y persona de José Martí, debido a que podría aportar al lector un indicio eventual sobre la muy particular iluminación bajo la cual están colocadas las diversas o extravagantes figuras de la muerte en los relatos, o en el poema de Calvert Casey. Titulada «Diálogos de vida y muerte», la nota se refiere a la paradoja por medio de la cual Martí, según el autor, habría logrado la «hazaña poética» de seducir a la muerte, hasta el punto de insuflarle la vida en las estrofas de sus *Versos sencillos*, prefigurando así su propia actitud en el momento de morir. Es el diálogo entre la vida y la muerte, la intrincación entre muerte y vida en puntos exquisitos, lo que escenifica la obra de Calvert Casey, ya se trate de narrar los últimos momentos de algunas personas antes de la explosión inminente e insospechada de una bomba de hidrógeno («El sol»); de hacer coincidir el desenlace de

un relato con la ejecución injusta e inexplicable de un personaje o con las torturas seguidas de la muerte de otro, atrapado por la historia de Cuba («La ejecución» y «El regreso»); de contar el cuidado que pone un protagonista en encargar la fabricación de un panteón familiar en el que escaparía a la vigilancia materna («En el Potosí»); de dirigir desde el futuro un poema a un vagabundo («A un viandante de mil novecientos sesenta y cinco»); de narrar un drama familiar en el que los muertos participan igual que los vivos, gracias a las sesiones de espiritismo y, por lo que parece, de santería («In partenza», «Los visitantes»); de convocar el recuerdo de lugares y de seres desaparecidos en el marco incongruente que los ha reemplazado; o que en un *flash*, un narrador en plena erección piense en su futuro estado de fósil, a semejanza de todos los muertos anteriores, polvo que regresa al polvo («Mi tía Leocadia, el amor y el Paleolítico inferior», «En la avenida»). La vida, o el «bien supremo», como la nombran tanto Casey en su nota sobre Martí como el narrador del relato epónimo de la antología *Notas de un simulador*, se ve constantemente en su reflejo fúnebre. El argumento de esta historia es ejemplo de las variaciones de la obra sobre el espacio entre muerte y vida, pues allí se narra una fascinación por ese momento de tránsito que es la agonía para un personaje cuya actividad esencial, antes de ser encarcelado, consistía en buscar enfermos susceptibles de morir, con la finalidad de ser testigo del «momento».

Sin lugar a dudas, se encontrará una primera explicación a la fascinación de la obra de Casey por esta «inquietante extrañeza» que es la presencia de la muerte en la vida, colocándola en paralelo con el otro tema dominante de la obra: la cuestión de la identidad, planteada de manera directa o indirecta por los personajes, ya sea que estos últimos se la formulen sobre ellos mismos o que se pregunten sobre la de otros. La recurrencia de este último motivo es tal que se podría deducir, pasando de la obra a los elementos inseguros de la biografía de Casey<sup>2</sup>, que la ficción, de la que algunos elementos coquetean con la autobiografía, escenifica y desplaza —metaforiza y simboliza— una interrogación del autor en cuanto a su propia identidad. Así, se podría adelantar la hipótesis de que la escritura busque la inscripción de la identidad del autor de manera extremadamente aguda e irónica a la vez, apareciendo, por así decir, un *agon* entre la desaparición o la disolución de la identidad y su afirmación en la ambigüedad. Ahora bien, el límite esencial de la identidad del sujeto, que delimitaría su diferencia del otro, interrogada de manera obsesiva en la antología *Notas de un simulador* por los narradores de los quince cuentos, del relato epónimo y del capítulo sobreviviente de una novela destruida por el autor, está desplazado simbólicamente de una ficción a otra. Este límite o estos contornos de la identidad parecen, para los distintos narradores, disolverse y responder, aunque de una manera menos festiva, cuando no de manera «fusional» y letal, a la exclamación de Rimbaud: «Yo soy otro». En efecto, en una de las ficciones más impregnadas de elementos biográficos, «El regreso», el «yo» del narrador solamente se define a través de sucesivas identidades ficticias: las de sus amantes; o se establece mediante la identificación

con la cultura de sus ascendientes cubanos, al rechazar o negar, de pronto, el personaje, su herencia cultural norteamericana. En «Piazza Margana», texto lírico y fantástico, en el sentido de que se trata del decir rítmico de un fantasma, el límite del «yo» se disuelve entre el propio cuerpo y el del otro, ya que el narrador se ha infiltrado en el cuerpo de su amante, circulando por su anatomía, de la cual se alimenta, y proclamando que su muerte sería la de ambos. La diferencia entre sí mismo y el otro se borra, por tanto, o se subdivide en la vacilación entre una nacionalidad y otra, entre una lengua y otra, entre un cuerpo y otro, en algunas historias de Casey. En «Notas de un simulador», la conciencia de este límite entre sí mismo y el otro sería, como último recurso, reemplazada por la búsqueda de otra distinción, absoluta y objetiva, puesto que el único límite al que el narrador daría crédito sería la muerte. Pero, precisamente, el tenor de la conversión o de la metamorfosis esencial de lo vivo en muerte sigue siendo inalcanzable para este simulador.

La gravedad de la apuesta —simbólica, para hablar con propiedad— que entraña la obra de Casey en lengua española está manifestada y aligerada por una expresión que se vale de los recursos del absurdo y del humor negro. Publicada en los años 60 en España, gracias al *boom*, aunque prácticamente no comparte rasgos con las novelas y relatos de los autores agrupados bajo esta denominación, esta obra singular no deja de estar emparentada con el pensamiento existencialista, el teatro de Beckett, las novelas de Kafka y, de manera más directa o, por lo menos, casi contemporánea, con las ficciones de Witold Gombrowicz<sup>3</sup>. La crítica, o la promoción editorial, siempre con el deseo de hacer comparaciones, se ha puesto de acuerdo con frecuencia para definir al escritor como un «Kafka tropical».

Si el relato «Notas de un simulador», que comprende diecinueve fragmentos o «notas», da título al libro publicado por Montesinos en Barcelona en 1997, Mario Merlino, el autor de la antología, justifica en primer lugar esta elección por su longitud, excepcional respecto al resto de la obra. No obstante, más allá de la extensión del relato, es «la actitud narrativa» propia de «Notas de un simulador», lo que llama la atención del crítico debido a que en la fragmentación de estas «notas» él ve un cuestionamiento del acto de escribir, una especie de modestia en cuanto al valor de verdad del texto, que caracterizaría al conjunto de la obra de Casey. Si uno se interesa por las convenciones de la ficción propias de este relato, ni que decir tiene que el género de las «Notas» corresponde, en este caso específico, a los imperativos de cierta verosimilitud narrativa, ya que se trata de los escritos fragmentarios de un preso que pretende defenderse, por medio de este testimonio, de dos de los principales cargos que obran en su contra, y que él reconoce: abuso de confianza y premeditación. Esto, afirma, a falta de pruebas suficientes para sostener el cargo inicial: el asesinato, que el personaje, narrador y autor de las notas niega indignado. En cuanto a la identidad de este personaje, definido como simulador en el título del relato por una voz que no sabemos si es la suya, está, de entrada, puesta en tela de juicio. Es tentador, como hace Mario Merlino en su introducción, asociar el «simulador» de Calvert Casey al motivo del

simulacro que desarrolla Severo Sarduy en su ensayo titulado *La simulación* (1983). Sin embargo, los modos de expresión y las representaciones características de las ficciones de Casey están muy alejadas de la estética del neobarroco cubano elegida y teorizada por Sarduy. A primera vista, la simulación del narrador del relato de Casey no depende exactamente, o no solamente, de una de las estrategias catalogadas por Sarduy: copia/simulacro, anamorfosis, *trompe-l'oeil*, a reserva de asimilar cualquier ficción o cualquier mentira al simulacro. ¿Qué es lo que simula el narrador? Parecería que finge la inocencia o, al menos, la aparente inconciencia del contenido de sus actos, ya que hay una gran diferencia entre sus intenciones confesadas: asistir a los moribundos y observar su agonía, y la pena de prisión preventiva que le conduce, para su defensa, a anotar sus ocupaciones en el período indefinido que precedió a su detención. De esta forma, el relato echa mano a una retórica de lo no dicho; tiene lagunas y es elíptico; recurre a la paralipsis, a la litote, a la perifrasis, a la contradicción, a la inversión o a la confusión de los valores y de los sentimientos. El término «muerte» tiene aquí muy pocas oportunidades, pues la palabra está reemplazada casi siempre por las perífrasis que evitan su carácter absoluto. La extrema solicitud del narrador con los enfermos, y, sobre todo, con los moribundos, ¿proviene de la compasión que él parece sentir por ellos, o de su deseo de ser testigo del invisible paso de la vida a la muerte? ¿Acaso es sólo testigo? ¿O actor y autor de las muertes que desea presenciar? Todo su relato tiende a disimular su eventual responsabilidad en esas muertes, y el lector se encuentra, por tanto –cuando se entera, en el último fragmento, que el personaje ha redactado ese texto en prisión–, colocado frente a una especie de enigma policial cuya pregunta no sería ¿quién es el asesino?, sino, ¿será el narrador un asesino? La diferida tensión dramática del largo relato descansa en esta interrogación final que no podría encontrar respuesta en los últimos argumentos del simulador, cuya profusión y complicación retórica son, no obstante, sospechosas, así como, *a posteriori*, ciertas reflexiones que salpican su narración. Así, leemos, en el momento en que el simulador se defiende de haber «puesto fin a vidas», cuando las apariencias le condenan: «En el fondo, las apariencias no engañan». Y algunas líneas más adelante: «Debajo de la verdad que revelan las apariencias hay otra verdad más profunda que es preciso que se conozca»<sup>4</sup>.

La retórica de lo no dicho, que propone la solución de un enigma lúdico al lector, transpone, por tanto, al acto de lectura el enigma físico y metafísico que no consigue resolver el narrador: ¿cómo y por qué la vida cesa para transformarse en muerte? El relato pertenecería entonces a un género policíaco metafísico impregnado de humor negro. La cuestión sin solución que plantea el personaje, cáusticamente asociada a una retórica de lo no dicho, recuerda la estrategia narrativa del cuento de Borges «La secta del Fénix», que remite, a su vez, a la pregunta prácticamente inversa: ¿de dónde vienen los niños? Dicho de otra forma, ¿de dónde viene la vida? Y el discurso del «simulador» no deja de confirmar el parentesco entre las curiosidades que se refieren al origen de la vida o al origen de la muerte cuando afirma:

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

Un instante estamos vivos, el siguiente la vida se ha extinguido. En vano he tratado de sorprender el momento en que efectivamente cesa. ¿Cómo es posible que se nos prive del bien supremo? Es como una blasfemia cuyo significado desafía todas las explicaciones, una atrocidad, un ultraje sin nombre<sup>5</sup>.

Este deseo de comprender el fenómeno de la muerte se parece a un rechazo de ésta y, por tanto, a una negativa perversa de las leyes de la naturaleza, al punto de encarnar él mismo la ley<sup>6</sup>. Lo que parece confirmar el carácter prácticamente asexuado del narrador, desprovisto de cualquier pasión rectora que no sea su fascinación por la metamorfosis de la vida en muerte. Si él se encuentra entre sus semejantes, es en la medida en que ellos son mortales y no en que ellos son sexuados, —o muy poco—. El efecto de causticidad del relato procede de la narración que da la palabra al único simulador, justificando sus maniobras con una lógica implacable. El discurso del otro —de los acusadores, de los jueces, de la ley—, no aparece sino de manera indirecta y, sobre todo, en tanto que objeto de su refutación, hacia el final de su relato. La atención se vuelve, entonces, hacia lo que obsesiona al narrador: el espectáculo de la agonía, y las pobres, sutiles y variadas estrategias, algunas de las cuales son ejemplo de la simulación que él despliega para presenciarla, coleccionando vagabundos enfermos, pacientes en fase terminal en los hospitales, amigos aquejados de patologías sospechosas, parientes que envejecen y, a fin de cuentas, cualquier ser con quien se codea y en quien procura distinguir los síntomas prometedores de un final esperado. El relato del narrador, cada vez más subrepticia, y doblemente sospechoso, implica que uno se pregunte *a posteriori*, por una parte, si ha habido asesinato y premeditación, y, por la otra, si la mirada que él dirige a los otros es objetiva o si es un signo de alucinación.

¿No será el simulacro el cambio constante del régimen de la ficción en este relato donde realismo y onirismo de pesadilla se interpretan el uno al otro, códigos no yuxtapuestos o en ruptura contradictoria, fracturándose el uno al otro, pero íntimamente ligados? Desde este primer aspecto, el relato es manifiestamente kafkiano y la duda es inútil por lo que se refiere a la realidad o la irrealidad de los hechos narrados. Sin embargo, aquí el presunto culpable podría ser verdaderamente culpable, a diferencia de los K, los José K. y otros personajes de Kafka. Y bajo este segundo aspecto, la atención se desvía hacia una de las características genéricas del relato: la intriga, si pudiéramos decir, policial. Ya que el narrador podría ser culpable si nos atenemos a la lógica social del universo de la ficción, y culpable y simulador si nos atenemos a una lectura lúdico-policial de la intriga, aunque sincera en lo que concierne a su apasionado interés por la agonía. Ahora bien, el verdadero juego que el relato quiere proponer al lector no es desenmascarar al simulador; ni siquiera distinguir entre alucinaciones y hechos objetivos, o entre delirio y razón, sino

desenmascararse a sí mismo, o sea, separarse de la fascinación que ejercería el discurso de la locura con apariencia de lógica, y, por tanto, seguir el juego del humor negro. En efecto, por la abundancia y por la precisión maniática de las descripciones de últimos momentos que consigna el narrador, el relato finge hacer del lector un *voyeur* alucinado, un cómplice de los fantasmas hechos realidad del personaje. Así, más allá de lo que sería una trampa lúdica tendida al lector ingenuo, el simulacro puesto en práctica por la narración reside en su aparente ligereza, debida al alejamiento del narrador, y a la eficacia de la escenificación fantasmagórica de la realidad mediante su discurso. El tema de la agonía, ¿no es, acaso, en consecuencia, un pretexto para probar la tendencia del lector a la identificación, aun cuando el narrador simulador está ocupado en la identificación de los vagabundos cuya compañía persigue, y de los moribundos a los que dice asistir? A todas luces, «Notas de un simulador» une un relato sobre la identificación a los métodos que fingen procurarla en torno al espectáculo de la muerte. El simulador, por su parte, abusa de la confianza de los otros, se engaña, sin duda, a sí mismo y se burla de la muerte al contemplarla con fijeza en la ejecución de la agonía.

En la ficción, desrealización, despersonalización y desterritorialización van parejas con la obsesión del narrador por la agonía y con su paradójica identificación con los moribundos, en cuya mirada persigue la última luz de la conciencia. El fraccionamiento del relato en diecinueve «notas» crea una serie de episodios cuya tensión dramática es decepcionante —parece que no ocurre nada o casi nada mientras las escenas y los decorados se suceden—. Esta fragmentación corresponde al vagabundeo, de buenas a primeras incomprendible, del personaje por una ciudad sin nombre, como él. Al carácter abierto del espacio urbano, se opone la abundancia de espacios cerrados, algunos de los cuales se hallan entre los más significativos del encierro, ya se trate del hospital o de la prisión. Así, el simulador se introduce sucesivamente en viviendas, en casas de salud, en azoteas, hasta que termina en la cárcel. La paradoja reside en que la libre circulación y el confinamiento acaban por ser equivalentes, debido a que los vagabundeos del narrador, o sus estrategias no confesadas de fuga, lo obligan a autoexpulsarse de su casa y a ser, literalmente, «encerrado afuera», mientras que algunos otros personajes se condenan a una reclusión voluntaria, por fobia al contagio, o son internados allí por su cónyuge. Esta anulación recíproca de los valores del interior y del exterior contribuye a simbolizar el «deambular mental» obsesivo del narrador, y del relato, a pesar de la sorpresa final. Los desplazamientos del personaje, sistemáticos y erráticos a la vez, son, por tanto, un pretexto, a lo largo de la narración, para la aparición de interiores en los que reina la indigencia, la incongruencia, el amontonamiento o la yuxtaposición absurda de elementos propios del exterior y del interior: los espacios contradictorios en los que el personaje penetra casi indebidamente, adquieren, de esta manera, características prácticamente oníricas; parecen de pesadilla o fantasmales, y son minuciosamente descritos de una vez, como para provocar «efectos de realidad». Asimismo, los exteriores que él frecuenta con asiduidad, como la plazoleta

situada debajo de su edificio, adonde vienen a dormir los vagabundos, están descritos con una precisión extrema, igual que los movimientos de las personas y sus sitios preferidos. Sin embargo, en virtud de la duplicidad de su relato, o en virtud de su locura, el narrador parece ser el director de una escenificación y no el simple espectador de escenas que graba, a semejanza del soñador que, en «la Otra-escena» del sueño es, al mismo tiempo, su actor y director. Bajo su mirada escrutadora, las personas devienen personajes, incluso objetos; al menos, objetos de un deseo no formulado en los primeros fragmentos. Con todo, para ganarse la confianza de los vagabundos el simulador los imita, compartiendo su comida y acostándose junto a ellos sobre un cartón. Ahora bien, entre la simulación y la identificación con el papel que él representa y con el otro que imita, hay poca distancia. Así, antes de su encarcelamiento, el narrador, despedido de su empleo a causa de sus repetidas ausencias y huyendo, tal vez, de eventuales acusadores, se dedica, primeramente, a un semivagabundeo, no ya por las calles, sino por las azoteas cercanas a la de su vivienda, y, más tarde, él mismo acaba durmiendo en la calle. Esta consumación del destino del otro, primero imitado, está precedida por una identificación de su imagen con la imagen del otro. Como el simulacro se refiere esencialmente a lo visible, la identificación con el otro del simulador cogido en su propio juego, pasa necesariamente por la imagen. Los episodios más impregnados de carácter alucinatorio, hacia el final del relato, permiten suponer que espiondo verticalmente, desde lo alto de una azotea a un/una paciente insomne, con la mirada fija se ilumina, a veces, con un destello de burla, el simulador se mira a sí mismo; hasta tal punto lo insólito de las escenas observadas alcanza allí un paroxismo. El carácter especular de la mirada del simulador delata una fascinación en la que él se toma por el otro. No puede ser menos, ya que su fantasma consiste en sustituir la experiencia intransferible de la agonía por su espectáculo, viviéndola así «en apariencia», prácticamente, por poder.

La despersonalización del narrador, a pesar de su aparente dominio del simulacro, o gracias a él, está, por tanto, asociada clásicamente a una desocialización progresiva y a una pérdida de referencias espaciales y temporales —él vive de noche, para observar a los vagabundos en el momento más propicio para su agonía—. Conducido por la necesidad de la visión de la agonía, huye de las normas y desafía a la Ley, al convertirse la contemplación de los entresijos de la muerte ajena en su único objetivo y su único rasgo de identidad. Ya se pretenda leer el relato con una perspectiva realista, o sea, seria y muy alejada de las intenciones de la fábula, o se lo tome por lo que es: un cuento ejemplar acerca de las dificultades de los hombres con la Ley simbólica, a la manera de Kafka, comprobaremos que la ficción logra el retrato de un perverso característico, que niega completamente la existencia de la Ley para adorarla y servirla mejor a través de su adicción al espectáculo de la agonía<sup>7</sup>. Y el hecho de que el narrador diluya su propia imagen en la de los agonizantes, no haría otra cosa que reforzar esta posibilidad de interpretación. En efecto, la visión del momento supremo perseguida compulsivamente, tal y como él la evoca, se parece al *flash* de la dosis de droga, momento orgásmico en que el narcisismo

quedaría satisfecho, por fin, ya que cualquier otro está capturado en el sí<sup>8</sup>. La perfección de sus observaciones da cuenta de su deseo de dominio absoluto del instante de morir y de que su ojo clínico querría ser el ojo de Dios. De tal forma, el narrador se entrega a largas tiradas, en la sexta nota, sobre sus conocimientos de experto en la materia y sobre los instrumentos y técnicas que aportan la prueba de la muerte, graciosamente tradicionales: la llama de una vela, el espejo para comprobar la ausencia de aliento del moribundo; así, se manifiesta como un esteta admirador de los diferentes momentos del tránsito, donde se produce el milagro del regreso de la atención del moribundo hacia aquello que le rodea, y termina la decimocuarta nota con una exclamación lírica llamando a Dios.

La coherencia del retrato del perverso, fetichizando el espectáculo de la agonía, no es, sin embargo, sino uno de los recursos de humor negro del relato. Puesto que el efecto humorístico, o «efecto de simulacro», de la larga historia proviene, en esos pasajes, de la expresión de las emociones estéticas del narrador y de los acentos didácticos de su discurso, cuya enunciación remite, mediante el empleo de una primera persona del plural, a una congregación de iniciados en la observación de la agonía, opuesta a los «profanos», incapaces de apreciar la sucesión sutil de las diferentes etapas del proceso. Este dominio de la vida y de la muerte, del que se enorgullece el personaje, se relaciona simbólicamente con un episodio sobre los poderes de la ficción cuyo alcance autorreferencial acentúa el carácter lúdico del relato. Entre sus estrategias de acercamiento a los enfermos del hospital, el simulador, después de haber renunciado a un pequeño comercio de cosméticos que se ha revelado inoperante, se hace bibliotecario ambulante y comprueba que él puede, al prestarles libros, modular la duración de la vida de los pacientes, o la de su agonía:

Con los libros voluminosos podía prolongar ciertas vidas, y si mis más modestos tomitos lograban reavivar el interés podían también alejar el momento, o prolongarlo. (...) Un caso me parece especialmente digno de atención. (...) Tal vez el deseo de estar junto a él lo más posible me hizo hacer lo imposible por conseguirle un volumen grueso. (...) Cuando acabó yo estaba junto a él. (...) Me pareció inútil llamar a nadie (...) ¿a qué dejar que otros vinieran torpemente a estropear nuestros últimos momentos juntos? Más que en ningún momento me sentí dueño de la vida y la muerte<sup>9</sup>.

Más que los cosméticos, cuya superposición sobre las carnes ajadas de los viejos remite al deseo de simulacro y, cruelmente, a los cuadros llamados «vanidades», el remedio más seguro para curar provisionalmente a los enfermos es, por tanto, la ficción, que les proporciona la ilusión de vivir destinos diferentes del suyo propio, y les ofrece, al mismo tiempo, un suplemento temporal de vida. Esta nueva variación sobre el tema de la identificación, la de los lectores con los personajes de ficción, viene a confirmar el régimen alternativo de la doble noción de simulacro y de identificación en la noveleta: entendido en el sentido de ficción, el simulacro tiene virtudes curativas gracias a la



ilusión y se revela como una especie de placebo. El relato establece así un paralelo entre el simulador y el autor de ficción: siendo aquel el testigo de la lectura y de su conclusión decepcionante, es también el regulador, por tanto, autor o señor, de la vida y de la muerte. Al comparar de esta forma el poder de la ficción con el del narrador, el relato, dentro de una buena lógica de humor negro, elogia y denuncia irónicamente la ilusión de la ficción. El simulador, por su parte, denuncia, con la sistematicidad de sus observaciones de síntomas en los que gozan de buena salud, la ilusión humana consistente en ignorar la cercanía de la muerte. «Notas de un simulador» imitaría de manera ligera el principio en el que descansan los cuadros de vanidad.

Una de las ambiciones de la noveleta de Calvert Casey parece ser, en efecto, exorcizar el tema de la muerte mediante las virtudes del humor negro, que son el código y la postura que la obra busca en varias de sus historias. No obstante, para llegar allí, el escritor se ha planteado visiblemente la cuestión del tratamiento del espacio entre muerte y vida en la tradición literaria. Cabe recordar aquí que Casey se interesa por la actitud de Martí con respecto a la muerte, negándose a ver en ella únicamente la adhesión al «viejo culto hispánico de la muerte que se hermana con la pasión por la vida», y elogia la complejidad del poeta, digna de los héroes existencialistas «contemporáneos», visible en su «negativa a aceptar *a priori* nada que él no haya podido experimentar directamente»; pero admira aún más su capacidad para «trabajar con ella [la muerte] en todo el curso de una de las vidas más plenas posibles»<sup>10</sup>. Es en la obra de Kafka, evidentemente más próxima de sus preocupaciones estéticas, donde él parece haber encontrado «el instrumento de observación» de lo humano que le será más familiar. En una nota crítica sobre *El castillo*, comenta:

¿Qué ocurre en *El castillo*? Muy poco, o mejor dicho, nada esencialmente. El genio de Kafka es capaz de hacer una gran novela sobre un hecho que no llega a ocurrir (...) Algunos críticos han observado que lo que Kafka nos dio fue esta nueva visión, esta revelación de la pesadilla que puede haber en toda vida, o sea: un instrumento de observación<sup>9</sup>.

El genio de Kafka, subraya, citando a Thomas Mann, reside en su «humorismo religioso», en su rebelión no activa contra un dios que, para él, es tan «cómico y tan cruel», en su facultad para unir la pesadilla y la sátira. Recuerda que los amigos de Kafka se reían a carcajadas cuando el autor les leía algunos pasajes de *El castillo*. «Notas de un simulador» procura, de manera muy evidente, crear un universo de inquietante extrañeza nacido de la visión subjetiva del narrador pero, por enfermos o locos que estén los otros personajes, no se produce allí una objetivación de la locura de la Ley como en el universo kafkiano, y tampoco se descubre una visión que sea signo de una ortodoxia religiosa, incluso si uno puede descubrir un vago sustrato de esta visión. En cambio, la puesta en escena de una sacralización fetichista de la muerte por parte del narrador sí está, y cómicamente, presente en la noveleta.

Lo inesperado de la eventual carcajada que tratan de provocar las diferentes historias de Casey en las que aparece el tema de la muerte, no es de carácter vulgarmente macabro, pero se revela efectivamente cercano al que motivan las ficciones de Kafka, donde el choque entre lo siniestro y lo banal, entre la pesadilla y la realidad, deviene risible, porque se produce un regreso de lo reprimido. No obstante, si los juegos de la ficción y del simulacro conjuran a la muerte, la puesta en escena de la relación con el otro, que pasa por el deseo de identificación o de fusión en las ficciones de Casey, no protegió al autor de la tentación suicida. «Piazza Margana», su último texto conocido, escrito en inglés, como sus primeros cuentos, vuelve sobre el fantasma del narrador de «El regreso»: dejar de ser él para convertirse en su amante, y lo desarrolla, no ya con una ironía desengañada con respecto al personaje, sino con una ironía muy diferente, que tiene algo del desafío y de la embriaguez erótica. Esta identificación del narrador de «Piazza Margana» con el objeto del deseo hasta la fusión letal, parece ser muestra de un lirismo que saca partido de la irrisión echando mano a imágenes de vampirismo, pero que deja poco lugar a un verdadero distanciamiento irónico. Si la muerte es invocada como comunión, debido a que el uno habita el cuerpo del otro; si este cuerpo deviene infierno y paraíso inexpugnables, la disolución del «yo» parásito es inevitable. Ya no hay simulacro, ni distancia del otro, ni límite; ya no hay nada ni nadie más a quien imitar.

Esta hazaña de la ficción entre erotismo y vampirismo suscita un comentario elocuente de Guillermo Cabrera Infante, que dedica a Casey un capítulo de *Vidas para leerlas* titulado: «¿Quién mató a Calvert Casey?»:

Ese destino está en ese texto único, último, escrito en Roma en implacable inglés en que recobra su lengua paterna, la autoridad, después que muere su madre, transmisora de las voces de la tribu y señala con signos insólitos que para él vivir significa morir, que solamente podía estar vivo como un homúnculo erótico, increíblemente reducido a su ínfima potencia, que ya no cree en el dios del amor más que dentro de su amante, virus venéreo, que vive en la anatomía amada como en su misma mente, que su muerte ha sido resucitar en la propia literatura<sup>12</sup>.

Trad.: Xavier Ricardo

#### NOTAS

**1** Casey, Calvert; *Notas de un simulador*, selección y prólogo de Mario Merlino; Montesinos, Barcelona, 1997, 281 pp. Esta antología reúne relatos de *El regreso y otros relatos* (Seix Barral, 1967) y de *Notas de un simulador* (Seix Barral, 1969), completados por un poema publicado originalmente en 1965 en *La Gaceta de Cuba* y por artículos del libro *Memorias de una isla* (Ediciones R, La Habana, 1964), sobre obras de José Martí, Franz Kafka, Henry Miller, D. H. Lawrence.

**2** A continuación, lo escribe Guillermo Cabrera Infante en un ensayo dedicado a Casey: «Calvert Casey nació en

Baltimore y se crió en La Habana. Calvert Casey nació en La Habana y se crió en Baltimore. Americano, cubano: es lo mismo. No se puede decir con exactitud qué era Calvert, ya que siempre escapaba a las clasificaciones y a las fechas. ¿Nació realmente en USA en 1924? No se sabe. Lo que es irreductible es que era un escritor. (...) La incerteza biográfica (¿cuándo regresó realmente a Cuba?) permite sin embargo algunas certezas». (Cf. Cabrera Infante, Guillermo; «¿Quién mató a Calvert Casey?»; en *Vidas para leerlas*; Alfaguara, Madrid, 1992,

pp. 59-96). Por su parte, Ilan Stavans, editor de una antología de relatos de Casey en inglés, resume las tribulaciones del escritor de la manera siguiente: «*Casey was born in Baltimore, Maryland, in 1924. He was thrown by birth in a verbally mixed habitat, for his father was American and his mother Cuban. Conflicting biographical reports abound: apparently, he grew up in Havana but in 1948 he moved back to the United States. However, when his first published story appeared, he identified himself as having lived and gone to school «in his native Cuba» until 1946. A deliberate mistake? Elsewhere he added that he worked in Canada and Switzerland until 1950, when he had been a translator for the United Nations, first in New York City and then in Rome. This sense of dislocation, of an itinerant life, permeated his worldview: home was nowhere and everywhere — neither in space nor in words.*» («Casey nació en Baltimore, Maryland, en 1924. Creció en un hábitat lingüísticamente mixto, dado que su padre era norteamericano, y su madre, cubana. Abundan en su biografía los datos contradictorios: aparentemente, creció en La Habana, pero en 1948 regresó a Estados Unidos. No obstante, cuando apareció publicado su primer cuento, se identificaba a sí mismo como alguien que había vivido y asistido a la escuela «en su Cuba natal» hasta 1946. ¿Un error deliberado? En otra parte, añadía que había trabajado en Canadá y Suiza hasta 1950, cuando se convirtió en traductor para Naciones Unidas, primero en Nueva York y luego en Roma. Ese sentido de dislocación, de una vida itinerante, permeó su visión del mundo: su hogar estaba en ninguna parte y en todas partes —ni en el espacio ni en las palabras»). (Cf. Ilan Stavans; «*Introduction*»; en Casey, Calvert; *The collected stories*; Duke University Press, Durham and London, 1998, pp. vii-xx).

**3** A propósito de la estética de los relatos de Calvert Casey, Sarduy hace el siguiente comentario: «Noticias de Roma: en una carta contradice o reprocha —como

lo hizo Lezama cuando aventuré una similitud entre *Paradiso* y la obra de Gadda— la influencia, que percibo en sus últimas narraciones, de Virgilio Piñera: teclas de un piano que no se levantan al ser hundidas por los dedos, signos de abandono, humedad, miseria o hastío. Un aire a la vez denso y helado, gestos ortogonales y mecánicos, Gombrowicz a través de Piñera, van ganando los decorados vetustos, las habitaciones hoscas y manchadas, el perfil feroz y kafkiano de los simuladores». (Cf. Sarduy, Severo; «El Cristo de la rue Jacob»; en Guerrero, Gustavo y Wahl, François (coord.); *Obra completa* (edición crítica); Colección ALLCA XX, t. I, Madrid, 1999, p. 85).

**4** Casey, Calvert; *Notas de un simulador*; ob. cit., p.227.  
**5** Íd., p. 228.

**6** Sobre este punto, como, por otra parte, sobre la culpabilidad del narrador, no deja de tener interés señalar que el título del relato en su traducción inglesa es «*The master of live and death*». (Cf. Casey, Calvert; *The collected stories*; Duke University Press, Durham and London, 1998).

**7** Cf. Sibony, Daniel; *Perversiones*; Siglo XXI, México, 1990, p. 55. «Así pues por un lado *el perverso forcejea con la Ley*, la voltea, la pisotea, la desenmascara con pasión, y, por el otro, se erige en *hacedor de Ley*, en aquel que inscribe una Ley verdadera, ideal pero real (...)».

**8** Íd., p. 57: «Lo que está en juego es capturar al Otro en Sí, fijarlo como fetiche, manipularse y servirse de él para inscribir la Ley de la que pueda uno creerse autor, y que por eso será «verdadera» (...)»

**9** Casey, Calvert; ob. cit., pp. 210-211.

**10** Cf. Casey, Calvert; «Diálogos de vida y muerte»; en *Notas de un simulador*; ob. cit., p. 250.

**11** Casey, Calvert; «Kafka»; en *Notas de un simulador*; ob. cit., pp. 253 y 255.

**12** Cabrera Infante, Guillermo; *Vidas para leerlas*; Alfaguara, Madrid, 1998, p. 94.