

SUPONGAMOS QUE SOY UN GLORY HOLE



*Let thor be orlog. Let Pauline be Irene. Let you be
Beeton. And let me be Los Angeles.*

James Joyce
El velorio de Finnegán

1. He inventado una teoría de todas las cosas que, lamentablemente, se queda en fragmentos. Mi imaginación es intermitente. Enhebro un tapiz de cabos sueltos. He leído y estoy exhausta, no sé qué hacer con esta montaña de materiales. Prodigar mi letra es una verdadera tragedia. Me he inventado un Fidel, lo llevo en brazos; tengo ideas terribles; mi lucha me hizo una criminal. Me he *convertido*. Me he *invertido*.
2. El asalto a la Verdad comienza en Nietzsche, pero después de la Verdad no descubrimos nada nuevo; pretendimos revivir la Ilusión y volverla a hacer Verdad mediante un “activismo”. El activismo (o *comunismo*) es la reconversión de la praxis en filosofía barata. He aquí otras revoluciones traicionadas (todas las revoluciones lo son, en principio): la grande, la soviética, la surrealista. Damos (epistemológicamente hablando) un paso adelante y cuatro pasos atrás. Nos arrepentimos, y regresamos (en el sentido freudiano) a un estadio pre-anal.
3. Durante las transmisiones del caso Elián, el régimen se vio en pantalla en alta definición. Su popularidad aumentó gracias a ese poder añadido. Hasta entonces sólo contaba con imágenes kordianas, reflejos de “foto-fija”,

heroicos o románticos, históricos o de archivo. Era una revolución archivada –o archimboldiana, al decir de Roberto Bolaño.

4. Pero, a partir del caso Elián, la revolución se re-“produce”: la revolución y sus marchas, y sus plazas, y sus concentraciones, son fotografiadas con cámaras de alta definición. En los nuevos medios, la revolución se remozca: su *remake* es un *extreme make-over*. Ahora cuenta con una nueva imagen – digital, infantil–, con un episodio que corresponde al nacimiento de Little Ricky en *Amamos tanto a Lucy*.
5. La revolución se vuelve un clásico, uno de los diez programas más vistos. A partir de entonces, existirá virtualmente. Y esto, en contraste con las reticencias de la época heroica, cuando nos estaba prohibido enterarnos de la vida “real” de los actores –de si tenían esposa e hijos, de si eran abstemios o borrachos, de si estaban enfermos o sanos, etc.; la etapa en que mirar tras bambalinas era considerado una “inmoralidad”. Es decir: la etapa en que Fidel era, como Titón, “auteur” de sus propias memorias. (Sergio Corrieri fue el *alter ego*, el héroe trágico de la burguesía burlada). Mientras tanto, el documentalismo de Santiago Álvarez conseguía escamotearnos la realidad con otro tipo de licencia poética. Santiago Álvarez fue el creador de lo que Richard Kilborn ha llamado, al comentar el programa *Big Brother*, “el montaje de lo real”.
6. A partir del caso Elián, Fidel adopta un niño, se lo apropia. Elián es su Little Ricky, nacido en pantalla. Realidad y ficción se conjugan: es el momento en que la “transición” adopta el truco del “paso del tiempo” (unos dedos recorren las cuerdas de un arpa imaginaria), al cabo del cual, un hueco de gloria reemplazará al conductor del programa.
7. La democracia ha llegado a Cuba sin ninguno de los procesos que se desprenden de ella, sino únicamente como realidad virtual. Al debatir los problemas reales en formato de *chat*, Fidel se ha democratizado solipsísticamente. Vive en un Internet café, es un avatar. Por eso su democracia no ha producido legislaciones, sino cambios *cosméticos*, y también por eso la economía interna continúa utilizando *stage money*, o dinero de telenovela, en sus transacciones.
8. El castrismo es un voyeurismo. Ahora Fidel vive encerrado en una cabina, lo vemos por un “glory hole”. Presenta el culo por el hueco de su gloria, y se lo ofrece al público. La enfermedad ha puesto el culo del héroe en un primer plano: lo que observamos es la gestión política de su diverticulitis. El erotismo oral de los tiempos heroicos se ha trasladado de órgano.

9. El caso Elián da inicio al *reality show* que define la etapa postdocumentalista del régimen. La capacidad de entretenimiento de Fidel Castro, y el hecho de que su dictadura se sostenga de la misma manera que un show de variedades, presupone un tipo de popularidad en la que se entrelazan los conceptos de Ilusión y Verdad, “rating” y plebiscito, de encuesta y elecciones, pero siempre dentro del marco de la dictadura. Mucho después de que la gestión social (la educación y la salud gratuitas) haya perdido frescura, el conductor del programa deberá seguir entreteniendo. Pero, ¿cómo? Fidel deviene el “survivor” de una isla caribeña: la atracción y el interés sostenido del espectador, no son sólo voyeurísticos. ¿Qué quiere ver el público que lo sintoniza? Una voluntad sin tapujos, una doctrina develada. A quienes se le acercan, no les son ajenos sus crímenes, pero el asesinato y el estupro fueron siempre el sustrato de lo sublime.
10. Desde los tiempos de la sierra, cuando Fidel hace pasar diez veces las mismas tropas por delante de Matthews, la revolución ha sido un montaje de lo real, un *trompe l'oeil*. Lo que pasa por realidad cubana desde 1959, buscó granjearse un tipo de aprobación que se valió más de la encuesta publicitaria que del plebiscito.
11. La barba de Fidel Castro es otro engaño del ojo: se trata de un abogado de bufete perfectamente rasurado que pretende dar la impresión de “mujer barbuda”, de un fenómeno de circo (ver el retrato de Magdalena Ventura, de Jusepe Ribera, en El Prado). En cuanto a la combinación de uniforme, barba, botas, Rolex y galones, es *what a neurotic make of things* (según J.H. van den Berg). Cuando abandone el uniforme, vestirá el chándal de los atletas olímpicos –y así sucesivamente, hasta el infinito.
12. O. J. Simpson es el primer reo del *reality show* que, sólo por ser negro, queda absuelto: la sociedad teme las represalias de los esclavos –y al temerlas, los *re-esclaviza*: la condición de esclavo viene dada por la ficción de la amenaza. (Esta supuesta fuerza “amenazante” es una noción intrínsecamente antidemocrática). El negro obtiene la libertad, pero una libertad espuria, y sale absuelto, aunque condenado. La libertad lo hace esclavo. (*Under the rule of a repressive whole, liberty can be made into a powerful instrument of domination*, ha explicado Marcuse). Recordar que el sufragio del electrocabildo universal es un fenómeno mediático que tiene su génesis en la revolución cubana.
13. Que el comunismo no haya triunfado en Cuba se lo debemos al hecho de que el cine norteamericano, con su lógica interna y su escala de valores, dejó bien establecida entre nosotros la democracia “representativa”. Se ha dicho que el cubano es “antidemocrático”, que no “sabe vivir en democracia”, pero eso es falso. Lo plural cinematográfico (el oeste, el

- bosque, la pagoda, lo romano, Nueva York, lo estuardo, lo carabalí y lo chinesco, etc.) era ya parte integral de lo cubano. Tal es, por cierto, el elemento “democrático” en la obra de Cabrera Infante: una democracia traducida del arte americano. Por eso la gente acató la violencia castrista cinematográficamente.
14. En G.W. Sebald, el montaje de lo real se establece como *a more general blurring of the distinction between the public and the private sphere*, según lo define Annette Hill, en su libro *Reality TV*. Sebald mismo funciona como un “web-cam” que al meterse en el cuadro, borra los bordes de lo público y lo privado. Su montaje procura “personificar” incluso lo ficticio: las voces de la literatura, de Stendhal a Swinburne. Al final, la misma estratagema de “acercamiento” termina por delatar el realismo de la actualidad montada, el simulacro de lo que Bolaño ha llamado, en *2666*, “arqueología de fotocopiadora”.
 15. La mirada del artista es una mirada vacua, sin contemplaciones, una mirada muerta: penetra el objeto sólo porque pretende reproducirlo y reportarlo, pero sin que se agote en modo alguno en el arco de la sentimentalidad. Esa mirada no busca efectos, ni relaciones: *encuentra*. Una mirada que encuentra (según la definió Picasso) debe ser una mirada inocente; que no busca porque *recibe*, como una cámara. Por eso, al ser observado, el artista siente una ansiedad: debe engañar al ojo que lo mide.
 16. La barba, desde el punto de vista del aseo personal, es anticubana, i.e. contraria a nuestros principios de higiene y buena presencia. La barba es española, es retrógrada, es el signo del hidalgo y del Conquistador. “Barbudo” devino, en su momento, peyorativo aún más injurioso que “mambí”. Se trata, en general, de alguien *impresentable*. Si el “barbudo” se dejó crecer la barba con la intención de pasar por encima de las convenciones burguesas, al final sólo consiguió recaer en una convención feudal, pre-moderna.
 17. La barba de Fidel es un engaño del ojo. Cubre el mentón escaso y ridículo con mechones que ocultan su cara de niño. Durante el Renacimiento, cuando fueron considerados un sexo aparte, a los niños se los dotaba de barbas para que representaran en escena el papel de hombres, de héroes. La barba de Fidel ayudó a envejecer al *enfant terrible*.
 18. Se ha comprobado –con Castro– que una “aparición” no tiene que ser necesariamente *real*. El “ser” nunca aparece efectivamente en “tiempo real”, debido al efecto de transmisión, el hueco negro que media entre el evento y la percepción: Fidel es, y siempre ha sido, un fantasma. Como testigo de su propia alteridad, Fidel es la primera entidad transtemporal (ETT). El

- Fidel del primero de enero regresa del cosmos para encontrarse con el Fidel anciano –aunque no pueda estrecharle la mano, le mira la espalda como queriendo alcanzarlo. La revolución es, por definición, la espectadora de sí misma (en un universo circular, GU).
19. Lo “real” –definido en las frases “He’s so real”, o “Be real!”– denota un acto de presencia, y de presencia de *ánimo* –una realidad que, paradójicamente, conlleva un elemento virtual, irreal. El ser “real” deberá cumplir con los prerequisites del *ethos* ficticio; es decir, deberá aspirar a la eticidad de los seres “reales” de la pantalla. La autenticidad de lo “real” se coteja con la alta fidelidad de lo absoluto ficticio.
 20. “Real” ha venido a sustituir lo “cool” macluhaniano. Los nuevos seres auténticos habitan una realia construida con los desechos de la sentimentalidad telenovelesca: son seres fatuos.
 21. Se es moderno sólo una vez: por eso Lezama adopta el gongorismo y la estrofa del siglo de Oro. Es decir, mimetiza el único instante de absoluta actualidad en el arte español.
 22. Fidel nunca podrá ser definido, pues toma una multitud de *eigenstates* que van desde la presencia hasta la ausencia. Desaparece y se hace visible. Después invisible. Está y no está. Vive en la sierra, en el Palacio, y todo el mundo lo da por muerto. Reaparece en las páginas del Granma, o del New York Times. Habla desde la montaña, desde el periódico, es una columna (de humo) que guía al pueblo escogido. Es un dios oculto, un gallo tapado, y aquel santo verdugo de que habla Hyam Mccoby –el que mata a su hermano y recibe la protección divina, como Caín. La dinámica fidelista culmina en la epifanía del primero de enero de 1959, el fogonazo que lo revela ante el mundo. En Drácula, en Glenarvon, en Nosferatus, en el Chupacabras, encontramos el mismo truco de ocultamiento, por lo que el fidelismo podría calificarse justamente de vampirismo.
 23. ¿Estamos delante del retrato de Cuba? ¿De la Cuba mostrenca y española? ¿De un fenómeno de circo? Una teta ciclópea cae en medio del pecho; una ubre grotesca y weyleriana. La escena retrógrada es de algún *ghetto* o judería, situada en los confines del Imperio. Este es el cuadro donde Jusepe Ribera alcanza a expresar su oscuridad completamente: aquí el tenebrismo se pinta solo. Es más terrible que todos los bufones de Velázquez porque no llega a redimir la belleza oculta en lo atroz. Se trata más bien de un reportaje concebido para las páginas de Granma, que revela la cepa del terror, de un mal de fondo. Ribera reporta para la actualidad: somos los hijos de esta mujer barbuda, de esta Magdalena que ha invertido, en una sola imagen, todos los valores.

Néstor Díaz de Villegas
febrero, 2008