

KATATAY

año V, número 7, septiembre de 2009

Dirección

Teresa Basile (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Mónica Bernabé (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
Enrique Foffani (Universidad Nacional de Rosario, Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Consejo asesor:

Roxana Patiño (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
Laura Pollastri (Universidad Nacional del Comahue, Argentina)
María Laura de Arriba (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)
Mónica Marinone (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

Edición

Paula Aguilar (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Florencia Bonfiglio (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
María Elena Campero (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Analía Costa (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
Melina Gardella (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Hernán Pas (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Samanta Rodríguez (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Julia Tamási (Universidad de Buenos Aires - UBA, Argentina)

Consejo editorial

Hugo Achugar (Universidad de la República, Uruguay)
Elena Altuna (Universidad Nacional de Salta, Argentina)
Ana María Amar Sánchez (Universidad de California-Irvine, EE.UU.)
Soledad Bianchi (Universidad de Chile)
Elisa Calabrese (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)
Norah Dei Cas (Universidad de Lille, Francia)
Juan Duchesne Winter (Universidad de Puerto Rico)
David Lagmanovich (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)
Jorge Schwartz (Universidad de San Pablo, Brasil)
Saúl Sosnowski (Universidad de Maryland, EE.UU.)
Christian Wentzlaff-Eggebert (Universidad de Colonia, Alemania)

Comité de evaluación:

Miriam Chiani (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Sandra Contreras (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
María Laura de Arriba (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)
Claudia Hammerschmidt (Universidad de Jena, Alemania)
Javier Lasarte (Universidad Simón Bolívar, Venezuela)
Alejandra Mailhe (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Mónica Marinone (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)
Jorge Monteleone (CONICET, Argentina)
Andrea Pagni (Universidad Erlangen-Nürnberg, Alemania)
Roxana Patiño (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
Laura Pollastri (Universidad Nacional del Comahue, Argentina)
Roland Spiller (Universidad Frankfurt, Alemania)
Abril Trigo (Universidad de Ohio, EE.UU.)
Liliana Weinberg (Universidad Nacional Autónoma de México)

Colaboran en este número

Paula Aguilar, Francisco Aiello, Teresa Basile, Florencia Basso, Carlos Battilana, Mónica Bernabé, Mariela Blanco, Florencia Bonfiglio, Kamau Brathwaite, Nancy Calomarde, Julieta Dal Bello, Fernando Davis, Juan Duchesne Winter, Marcelo Expósito, Irina Garbatzky, Carolina Grenoville, Brian Holmes, John Jordan, Adriana González Mateos, Patricio Montenegro, Julia Musitano, Maximiliano Linares, Diego Líncuiz, Ana Longoni, Alejo López, W. J. T. Mitchell, Gonzalo Oyola, Jorge Panesi, Hernán Pas, Graciela Salto, Dardo Scavino, Laura Utrera, Jaime Vindel, Emil Volek.

Director de arte y diseño

Victor Vialey

Ilustración de Tapa

Daniel Senise. *Sin título*. 1984, Acrílico sobre tela, 160 x 130 cm.

Impresión

Aurelio Impresiones. La Plata. Argentina Tel: (0221) 424-2389 - www.impresionesaurelio.com.ar

Editor responsable

Teresa Basile. Calle 5 n° 84 (1900). La Plata. Buenos Aires, Argentina. Tel: (0221) 425-9119

Suscripción, canje e información

www.katatay.com.ar

Periodicidad

Anual

Los poemas de K. Brathwaite fueron extraídos de *Los danzantes del tiempo. Antología poética* de Kamau Brathwaite, con el permiso de K. Brathwaite, de sus editores y traductores, C. Winks y A. González Mateos, y de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. © 2009 Christopher Winks, Adriana González Mateos; © 2009 Kamau Brathwaite; © D.R. Universidad Autónoma de la Ciudad de México
La traducción de “Imperial Landscape” se realizó con el permiso de W. J. T. Mitchell y University of Chicago Press. El capítulo pertenece al libro *Landscape and Power* © 1994, 2002 W. J. T. Mitchell. © 1994, 2002 University of Chicago Press.

El presente número se realizó gracias a un subsidio otorgado por el Fondo Nacional de las Artes

INDICE

Rotaciones

LAS VANGUARDIAS, NEOVANGUARDIAS, POSVANGUARDIAS: CARTOGRAFÍAS DE UN DEBATE - Ana Longoni y Fernando Davis

Introducción al dossier, por Ana Longoni y Fernando Davis | 6

Tretyakov en Argentina: "Factografía" y "Operatividad" en la vanguardia de los años sesenta, por Jaime Vindel | 12

El retorno del surrealismo o esa desesperación llamada Cucaño, por Mónica Bernabé | 18

Cuerpo neobarrocker y comunidad "impura". Sobre *Atlantic Casino* y *Oír no es ver* de Roberto Echavarren, por Irina Garbatzky | 24

Activismo social y prácticas transdisciplinarias, por Marcelo Expósito | 30

DOSSIER SOBRE KAMAU BRATHWAITE - Florencia Bonfiglio

Kamau Brathwaite: Una épica de las astillas, por Florencia Bonfiglio | 37

Críticos caribeños (1969), por Edward Kamau Brathwaite | 44

Kamau Brathwaite y la telaraña de la traducción, por Adriana González Mateos | 51

Selección de poemas de Kamau Brathwaite | 55

Argumentos

CRÍTICA DE LA RAZÓN CRÍTICA

Entrevista vía e-mail a Juan Duchesne Winter, por Teresa Basile | 84

Querellas

INTERPELACIÓN A SOR JUANA: LAS PUGNAS DE LA CRÍTICA

Sor Juana, La Irreductible, por Dardo Scavino | 89

Trabajo crítico y metáforas barrocas, por Emil Volek | 93

FRANCOFONÍA/LITERATURA MUNDO: NUEVAS PERSPECTIVAS PARA LA LITERATURA CARIBEÑA EN LENGUA FRANCESA - Francisco Aiello

Manifiesto: por una literatura-mundo en francés | 95

La Francofonía, una realidad olvidada | 98

Miradas desde el Caribe sobre la literatura en francés, por Francisco Aiello | 99

Traslaciones

DESCIFRAR EL FUTURO - Brian Holmes | 104

PAISAJE IMPERIAL - W. J. T. Mitchell | 112

Asteriscos

Ana María Zubietta (comp.) *De Memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*, por Jorge Panesi | 130

Teresa Basile (comp.) *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, por Nancy Calomarde | 133

Hernán Pas. *Ficciones de extranjería. Literatura argentina, ciudadanía y tradición (1830-1850)*, por Graciela Salto | 136

Yvette Sánchez / Roland Spiller (eds.), *Poéticas del fracaso*, por Paula Aguilar | 137

Rose Corral (ed.). *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942 de Roberto Arlt*, por Carolina Grenoville | 140

Aymará de Llano. *No hay tal lugar. Literatura latinoamericana del siglo XX*, por Mariela Blanco | 141

Francisco Morán. *Julián del Casal o los pliegues del deseo*, por Gonzalo Oyola | 144

Juan Antonio Ennis. *Dicir la lengua. Debates ideológico-lingüísticos en Argentina desde 1837*, por Hernán Pas | 147

- Susana Rosano. *Rostros y máscaras de Eva Perón: Imaginario populista y representación*, por Patricio Montenegro | **149**
- Roberto Echavarren. *Fuera de género: criaturas de la invención erótica* y Mario Vargas Llosa. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, por Alejo López | **151**
- Roberto Retamoso, *Oliverio Girondo: el devenir de su poesía*, por Carlos Battilana | **155**
- Alfredo Alzugarat. *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*, por Julieta Dal Bello | **156**
- Maribel Ortiz y Vanessa Vilches (eds.). *Escribir la ciudad*, por Julia Musitano | **158**
- Alfredo E. Fraschini. *Tango: Tradición y Modernidad. Hacia una poética del tango*, por Diego Líncuiz | **160**
- Rogelio Demarchi. *Padre Brausen que estás en mi cama. Una excursión literaria a la Santa María de Onetti*, por Maximiliano Linares | **164**
- Wilson Alves-Bezerra. *Reverberações da Fronteira em Horacio Quiroga*, por Laura L. Utrera | **166**

ILUSTRACIÓN DE LA PORTADA

Sin título. 1984
Acrílico sobre tela, 160 x 130 cm.

A Construção de Daniel Senise

En la década de 1980 se produce un giro en el campo del arte tanto en Brasil como en la esfera internacional. Luego de un panorama artístico dominado por las propuestas antiformalistas y desmaterializadoras del arte –minimalismo, process art, arte pop, arte conceptual, entre otros- se comienza a reafirmar la importancia del gesto expresivo y la materialidad de las obras, tomando como referencia las pinturas expresionistas de las vanguardias históricas. Surgen así movimientos con gran difusión internacional como el neoexpresionismo alemán, la transvanguardia italiana o el apropiacionismo estadounidense.

En este contexto, el arte brasileño transita por un cambio en el cual abandona las estrategias establecidas en las décadas anteriores por un retorno a una pintura fuertemente vinculada al goce, al placer, a su propia materialidad, que en épocas pasadas se encontraban disminuidos por el intelectualismo de la generación anterior. Algunas de las figuras que se destacan en este contexto son Jorge Guinle, Daniel Senise, Jorge Duarte, Beatriz Milhazes, Luiz Ernesto, Ricardo Basbaum, Víctor Arruda, Leda Catunda, Sergio Romagolo y Leonilson. A pesar de sus diferencias, sus obras se basan en una técnica y en una factura nítidamente personal, traducida en variaciones en los soportes, en las texturas y en las pinceladas acentuadas. La paleta, comparada con la impersonalidad y austereidad cromática de la generación previa, admite una gama de tonos más amplia.

A partir de la obra *Sin título* (1984) de Daniel Senise, se puede entrever la constante búsqueda de nuevas texturas y nuevos objetos por parte del artista que remiten a estructuras arquitectónicas. Esta característica lo ubica dentro de la línea de una disciplina constructiva desarrollada en esta década de los años 80. Utiliza texturas y objetos con el fin de elaborar arquitecturas dentro de una superficie bidimensional, donde experimenta con la materia a la vez que reinterpreta veladuras y gradaciones para una producción pictórica-arquitectónica, creando un sistema ilusionista a partir de composiciones geométricas en las que el espacio aparece deshabitado.

Florencia Basso

Daniel Senise nació en 1955 en Rio de Janeiro. En 1981, luego de obtener el título de Ingeniero Civil, ingresa en la Escuela de Artes Visuales de Parque Lage, en donde realizó cursos hasta el año 1983. Fue profesor en dicha escuela entre 1985 y 1996. Desde la década de 1980, participa en muestras colectivas, en distintas bienales –en San Pablo, La Habana, Venecia, Liverpool– y en otras exposiciones –MOMA en Nueva York, Centro Georges Pompidou en París y en el museo Ludwig en Colonia, Alemania. También realizó muestras individuales tanto en Brasil como en el exterior: MAM de Rio de Janeiro; MAC de Niterói; Museo Oscar Niemeyer, en Curitiba; Museum of Contemporary Art, en Chicago; Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey, México; Galería Thomas Cohn Arte Contemporaneo, en Rio de Janeiro; Ramis Barquet Gallery y Charles Cowley Gallery, en Nueva York; Michel Vidal, en Paris; Galleri Engström, en Estocolmo; Galería Camargo Vilaça, en San Pablo; Pulitzer Art Gallery, en Amsterdam; Diana Lowenstein Fine Arts, en Miami; entre otras.

Rotaciones**LAS VANGUARDIAS, NEOVANGUARDIAS, POSVANGUARDIAS:
CARTOGRAFÍAS DE UN DEBATE**

Ana Longoni y Fernando Davis*

INTRODUCCION AL DOSSIER

Cuando imaginamos este dossier, nos preguntamos por la pertinencia de la revisión crítica de los debates que vienen teniendo lugar en las últimas décadas en torno a la teoría de la vanguardia al inquirir por las persistencias o los agotamientos, las imposibilidades y las secuelas de estos movimientos rupturistas inaugurales del siglo XX en nuestra contemporaneidad, considerando el lugar crucial que ocupa la cultura en las configuraciones del capitalismo cognitivo.

A la vez que poner en discusión diversos análisis de “casos” que recurrían o tensionaran dicho marco conceptual, nos propusimos trazar una cartografía compleja que ubique y contextualice las distintas posiciones en colisión: aquellas que definen vanguardia como ruptura o bien como avanzada, las que parten de la crítica al estatuto autónomo del arte burgués o defienden la autonomía como reducto ante la industria cultural, las que enfatizan el carácter antiinstitucional o defienden la crítica institucional, entre otras. Al mismo tiempo, intentamos aproximarnos a un artefacto conceptual complejo, desde perspectivas que superen la rigidez y los límites estrechos de una definición restringida sin perder el espesor crítico de su condición histórica. En ese punto, recuperamos las distinciones propuestas por diversos autores (entre vanguardia y modernismo, vanguardia y experimentalismo, *avant-garde* y *vanguard*) que posibilitan contrastes y matices menos restrictivos que los sostenidos en el clásico *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger (1974). Por último, moviliza este debate la pregunta (incitante, problemática) en torno a la reformulación y la persistencia de una condición crítica dentro de las neovanguardias y las postvanguardias.

1

Los alcances de la noción de vanguardia en el ámbito artístico han suscitado versiones muy diversas entre los historiadores, críticos y teóricos del arte y la literatura, las que básicamente oscilan entre dos grandes posiciones. La primera retoma la etimología del término, que abreva en la vieja metáfora militar de “avanzada de un ejército” y entiende los fenómenos vanguardistas como adelantados de la sensibilidad de su época, que producen las obras que llegarán a imponerse (y entenderse) en el futuro. La segunda posición entiende la vanguardia como ruptura, en tanto sus intervenciones implican un quiebre, una rebelión contra las formas artísticas dominantes, las instituciones, las tradiciones y el gusto hegemónicos.

¿Ruptura o avanzada? Ambos énfasis o puntos de vista resultan pertinentes si se considera un eje sincrónico o uno diacrónico. Esa dualidad señala la paradoja de las vanguardias. Porque si bien es cierto que las primeras irrupciones vanguardistas son protagonistas del asalto más violento que conoce el arte moderno, también lo es que muchos de sus procedimientos han sido posteriormente asimilados por la institución arte, y convertidos en la nueva estética dominante. En ese sentido, la vanguardia es, en el momento histórico de su irrupción, una ruptura violenta contra la estética hegemónica, y en perspectiva, una “brecha hacia el futuro”, una avanzada (de la sensibilidad creadora) que se impondrá como dominante en un momento histórico posterior. Como señala Hal Foster, “la obra vanguardista nunca es históricamente eficaz o plenamente significante en sus momentos iniciales”, en tanto constituye un acontecimiento traumático, “un agujero en el orden simbólico de su tiempo que no está preparado para ella” (2001: 34).

* Ana Longoni es escritora, investigadora del CONICET y profesora de la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Artes (UBA). Ha publicado recientemente, entre otros libros: *Del Di Tella a Tucumán Arde* (Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000, reedición: Eudeba, 2008), *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión* (Buenos Aires, Norma, 2007) y el volumen colectivo *El Siluetazo* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008). Es parte del comité editor de las revistas *Ramona*, *Ojos Cruelés* y *Des-bordes*. Es fundadora e integrante de la Red Conceptualismos del Sur.

Fernando Davis es investigador, curador independiente y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Es miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FBA-UNLP) y de la Red Conceptualismos del Sur. Su tesis doctoral se centra en los conceptualismos en Argentina entre 1966 y 1976.

La condición vanguardista no se define por un repertorio de procedimientos sino por el efecto que provoque en su entorno y por su capacidad utópica. Es necesariamente efímera, en la medida en que replicar o perpetuar determinado procedimiento o recurso pareciera despotenciar su capacidad de provocar *shock*, extrañamiento o distanciamiento crítico en el receptor.

2

La mencionada *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger suele funcionar como un restrictivo (y a veces implícito) corset que constriñe las aproximaciones a la historia concreta o a la idea misma de vanguardias argentinas y latinoamericanas.

Como reconoce el propio Bürger en el epílogo a la segunda edición, su libro está imbuido por "el punto de vista posterior a los acontecimientos de mayo de 1968 y al fracaso de los movimientos estudiantiles de los primeros años 70" (1997: 169).

El clima de desaliento ante el desmantelamiento de la protesta social y contracultural de los años previos está inscripto en su desalentada mirada sobre las potencialidades críticas del arte en términos de una paralizante clausura. Bürger sostiene que las tentativas de la neovanguardia no pueden volver a postular el reingreso del arte a la praxis vital en la sociedad existente, una vez que han fracasado las intenciones vanguardistas de los movimientos históricos. En el contexto de la posguerra el renovado circuito institucional ya está preparado para la absorción de la protesta vanguardista que, originalmente realizada con intenciones antiartísticas, ha terminado por ser valorada como arte, en una dirección que la devuelve a la misma institución que dicha apuesta crítica pretendía impugnar y desactiva su potencia disruptiva. Así, la neovanguardia es, desde el punto de vista de Bürger, inauténtica. Si los movimientos históricos de vanguardia de entreguerras fracasaron, cualquier intento de emularlos está condenado a ser réplica fallida, gesto inútil o apenas una farsa.

Son tres las condiciones definitorias de la restringida definición de vanguardia que propone Bürger. Primera, la antiinstitucionalidad, entendida como la rebelión contra la Institución Arte (esto es: no sólo las instituciones sino también las ideas que sobre el arte dominan una época dada). Segunda, la ruptura absoluta con la tradición. Tercera, al plantearse reinscribir el arte en la praxis vital y superar su condición escindida del resto de la experiencia, la vanguardia verifica una autocritica del estatuto de autonomía del arte. Así, se trata, en el programa bürgeriano, de superar la carencia de función social a la que está sometido el arte burgués desde el esteticismo.

Asumir esa definición llevaría a la conclusión de que en Argentina –y en América Latina– no existieron nunca "auténticas" vanguardias, en la medida en que muchos de nuestros primeros vanguardistas emergieron en condiciones históricas muy distintas a las europeas y no sólo no se enfrentaron a las instituciones, sino que acompañaron su misma conformación e incluso, fueron activos partícipes de su creación. Esta observación puede asimismo extenderse a gran parte de las vanguardias soviéticas que, en los primeros años de la revolución, desempeñaron un activo papel (incluso directivo) en organismos culturales del nuevo Estado y pugnaron por hegemonizar las instituciones de educación artística. Por otra parte, tanto la vanguardia soviética como las latinoamericanas no plantean una ruptura radical y definitiva con el pasado (como sí el dadaísmo o el futurismo italiano), sino que se reapropian (productivamente) de zonas de la tradición (culto y popular).

Tampoco sería lícito pensar desde la teoría de Bürger en la existencia de nuevas vanguardias en el mundo luego del fracaso de los movimientos históricos. Contra esto, numerosos autores han señalado que en el arte de posguerra hubo manifestaciones y movimientos que sostuvieron una crítica radical al orden existente, la invención de una energía transformadora del presente y la reintegración del arte en la vida, y que en esas experiencias puede entenderse no la réplica inútil, sino la reactivación del sustrato utópico de las coordenadas más radicales de las primeras vanguardias. Por otro lado, estos vectores de radicalización no sólo corresponden a experiencias antiinstitucionales (que también las hubo, como el situacionismo o Tucumán Arde) sino a prácticas nada marginales dentro del circuito de exhibición, instaladas dentro de la institución artística, desde donde ejercieron –en términos de *crítica institucional*, como sostiene Benjamin Buchloh– un sistemático y util trabajo de develamiento de las condiciones de producción, circulación y recepción del arte moderno, de desmontaje crítico de los ordenamientos conceptuales y perceptuales fijados por la lógica institucional. La compleja relación que efectivamente tiene lugar entre los artistas, sus prácticas y los diferentes agentes dentro del circuito institucional, sus vaivenes o ambigüedades, sus posicionamientos múltiples y simultáneos, obligan a repensar la oposición histórica entre vanguardia y museo (en términos

de posiciones enfrentadas e inconciliables), la misma condición antiinstitucional atribuida a la vanguardia como su gesto primordial y definitorio.

3

Varios teóricos han interpretado la situación de creciente hegemonía de las vanguardias desde la posguerra en términos de fracaso e incluso de fraude (en contraste con el origen “heroico” de las vanguardias históricas), señalando la neutralización o cooptación por parte de la Institución artística del programa crítico vanguardista. La institución está capacitada para absorber a la vanguardia por radical que ésta sea. La devolución de la vanguardia al territorio del “Arte” y su domesticación fetichizada encuentran su alerta roja en la vitrina que alberga la *Fuente* de Marcel Duchamp en el Pompidou: el gesto antiartístico por excelencia devenido en instancia de contemplación estética.

Esta deslegitimación de las neovanguardias ha sido puesta en discusión desde la aparición del crucial libro de Bürger. Hal Foster propone, entre otras voces, una de las críticas más incisivas: “la misma premisa de la que parte –que *una teoría* puede comprender a la vanguardia, que todas sus actividades pueden subsumirse en el proyecto de destruir la falsa autonomía del arte burgués– es problemática” (2001: 10).

Foster reconoce en el retorno a las vanguardias de los años 50 y 60, encarnado por las prácticas neovanguardistas en el marco de la potente commoción social, política y cultural de entonces, la aspiración de una conciencia crítica similar a la existente en las vanguardias del primer cuarto del siglo XX, tanto en cuanto a las convenciones artísticas como a las condiciones históricas. Foster piensa las neovanguardias en términos de retorno autoconsciente (y no repetición) al proyecto histórico de las vanguardias, pero no para completarlo, sino para *comprenderlo* por vez primera.

En una dirección crítica similar, Andreas Huyssen se enfrenta al “argumento, ya formulado en 1962 por Hans Magnus Enzensberger y también, de un modo diferente, a comienzos de los 70 por Peter Bürger, de que el revival neovanguardista surgido a partir de finales de los 50 era más ilusorio que utópico”. Huyssen considera que:

una defenestración tan global no tendría en cuenta lo específico de una situación histórica en la cual, después de un hiato de casi treinta años de represión y amnesia, el redescubrimiento de la vanguardia histórica podría efectivamente generar una vez más una intensidad de energías utópicas que ya no podían extraerse de la tradición del alto modernismo (1995/1996: 23).

Para el autor esas impugnaciones *in toto* obvian la consideración de la situación histórica y la densidad utópica que resurgió en la década del 60, cuando se desplegó una sensibilidad cultural diversificada en consonancia con los discursos de la contracultura, la Nueva Izquierda y la revuelta estudiantil.

El ahínco de Huyssen por rescatar las potencialidades de un arte crítico en la posmodernidad se enfrenta a veces a las conclusiones de su lúcido análisis en torno a las sutiles maneras del arte posmoderno de capitular ante el mercado. “No se trata de eliminar la tensión productiva entre lo político y lo estético, entre la historia y el texto, entre el compromiso y el arte. Se trata de acentuar esa tensión, para redescubrirla y ponerla a foco tanto en el arte como en la crítica” (2002). Justamente, muchas manifestaciones artísticas posmodernas provocan el borramiento de esta gran división, recuperando hasta cierto punto el legado de las vanguardias históricas y también el de algunas tradiciones modernistas.

“La crisis posmoderna del alto modernismo puede ser vista tanto como una crisis de la modernización capitalista como una crisis de las estructuras patriarcales que la sostienen” (2002), sostiene Huyssen. Y arriesga –desde una perspectiva feminista– que la dicotomía alta cultura/ cultura de masas es análoga a la oposición de géneros masculino/ femenino, argumento del que desprende la pasividad y el sometimiento atribuidos a la cultura de masas. Insiste en que “fue la industria cultural y no la vanguardia la que consiguió transformar la vida cotidiana durante el siglo XX” (2002: 39). Y plantea que las esperanzas de la vanguardia podrían residir no en las obras de arte, sino en los movimientos que buscan la transformación de la vida cotidiana (aquellas experiencias humanas aún no subsumidas por el capital). Allí la experiencia estética tiene un lugar en tanto se enfrenta a la desublimación represiva típica de la cultura capitalista contemporánea.

Si bien es indiscutible que muchos de los movimientos artísticos de posguerra fueron (igual que varios de sus predecesores de entreguerras) rápidamente integrados a la institución arte

y dieron lugar a nuevas formas hegemónicas, también lo es que en la década del 60 surgieron potentes y revulsivos neovanguardismos que se plantearon reformulaciones críticas radicales de las relaciones entre el arte y la sociedad de masas, entre el arte y la política radicalizada. Y esto ocurrió tanto en Europa y Norteamérica, como en América Latina.

4

Puede resultarnos productivo a la hora de problematizar la noción de vanguardia introducir algunas distinciones que proponen otros teóricos. Entre ellos, Umberto Eco distingue entre “experimentalismo” y “vanguardia”: mientras el experimentalismo actúa de forma innovadora dentro de los límites del arte, la vanguardia se caracteriza por su decisión provocadora de ofender radicalmente las instituciones y las convenciones, esto es, apunta contra la idea misma de arte y su museificabilidad, con actitudes y productos inaceptables. La diferencia entre ambos conceptos radicaría entonces entre una provocación interna a la historia del arte y una provocación externa: la negación de la categoría de obra de arte.

Susan Buck-Morss presenta una distinción entre *avant-garde*, como vanguardia artística, y *vanguard*, como vanguardia política, un matiz que el castellano no admite, como sí el inglés o el alemán. Al analizar las feroces tensiones y potencias que atraviesan la inscripción de las vanguardias soviéticas en el proceso revolucionario, Buck-Morss esboza una incisiva hipótesis a partir del contraste entre dos concepciones contradictorias (y quizás incompatibles) de la temporalidad: mientras el tiempo de la *avant-garde* es el de la vocación destructiva, el de la interrupción y la ruptura, el de la *vanguard* es el de la vocación constructiva, el de la aceleración de la historia y el progreso.

Por su parte, Raymond Williams recurre a la distinción entre modernismo y vanguardia (términos que aparecen superpuestos en la teoría estética de Adorno) para diferenciar entre una posición o una fase alternativa, y una posición o una fase de oposición o contrahegemónica. Contrastando los mismos términos, Huyssen sostiene que la vanguardia y el modernismo implican una relación muy distinta entre cultura alta y cultura de masas. Mientras el modernismo se autopostula y abroquela como último reducto autónomo frente al avance arrasador y amenazante de la industria cultural (en la clave Adorno, en tanto ideólogo de esa *gran división*), la vanguardia (y sobre todo una neovanguardia como el arte pop) proponen –al menos en potencia– una rearticulación o superación de ese límite a partir de la agresiva intromisión de objetos, materiales, íconos y técnicas de la industria cultural en el territorio del arte.

5

¿Es pertinente o provechoso señalar en la historia cultural argentina y latinoamericana episodios o zonas de vanguardia? Consideramos que sí, en la medida en que se trate de acontecimientos que redefinan el arte en su relación con la sociedad, la política o la vida cotidiana de los hombres, ya no en términos de exterioridad, sino desde múltiples puntos de fuga que vuelvan porosa su sospechosa autonomía y sean capaces de activar instancias de reconexión con la praxis vital, interviniendo, desde complejos desbordamientos, en las dinámicas colectivas de cambio social. Pensamos en aquellos intentos que atentan contra la carencia de función o el carácter político restringido del arte en la Modernidad (esto es: la restricción de la crítica en el arte a una cuestión de experimentación de lenguaje), experiencias que reivindican la unión de la crítica con los binomios ética-estética, política-poética, arte-utopía.

Cuando Greil Marcus construye su historia secreta del siglo XX a partir de hipotéticas y a veces descabelladas relaciones entre el movimiento Dadá, la Internacional Situacionista y los Sex Pistols, el trasfondo común que justifica esa inesperada genealogía es –dice– que los tres movimientos comparten una “voluntad irreducible de transformar el mundo” (1993). No sólo cambiar el arte, sino nada menos que cambiar la política, la vida cotidiana. Esa voluntad irreducible es también la que define los mayores ímpetus de vanguardia en el arte argentino de los 60 y 70. Al mismo tiempo, semejante voluntad resulta tan fuera de lugar, tan desmesurada respecto de cierto estado regulado de las cosas, que muchas veces es leída como una farsa.

¿Corresponde pensar el tiempo de las vanguardias como el de nuestro (mejor) pasado? Williams sostiene: “Aquello que fue ‘moderno’, que fue sin duda ‘vanguardia’, es hoy relativamente viejo. Lo que revelan sus obras y su lenguaje, aún en sus niveles más vigorosos, es un período histórico identificable, del cual, sin embargo, no hemos salido del todo” (1997: 75).

Elegimos pensar esa insistencia o reverberación a partir de la imagen de una temporalidad dislocada y alterada, que retorna tormentosamente desde un legado interrumpido y nunca como un flujo lineal o una consecuencia. En cuanto a esta compleja relación de anticipación y reconstrucción entre vanguardias y presente, Foster argumenta: “Incluso cuando vuelve al pasado, la vanguardia también retorna del futuro, reubicado por el arte innovador en el presente. Esa extraña temporalidad, perdida en las historias del arte del siglo XX” (2001: VII). Un pasado que retorna del futuro, y –como dice Jaime Brihuega– prefigura nuestra contemporaneidad como una imagen fantasma: “cualquier inmersión en el fenómeno es automáticamente una vía de conexión con el presente” (1979: 38).

Por último, nos preguntamos si es lícito seguir pensando en términos de vanguardias las producciones contemporáneas. Una idea-fuerza como la de “postvanguardias” puede resultar fructífera a la hora de indagar en movimientos recientes que recuperan ese legado. La teórica chilena Nelly Richard, cuando conceptualiza las producciones de la llamada “escena de avanzada” que tuvo lugar en Chile en medio de la dictadura de Pinochet, propone una diferencia entre vanguardia (que concibe el arte como agente articulador de fuerzas de cambio en una escala macropolítica) y posvanguardia (que promueve operaciones capaces de alterar y subvertir la lógica del sistema en una escala micropolítica).

Por su parte, la brasileña Suely Rolnik sostiene que mientras lo propio del activismo es su intervención en la esfera macropolítica, “la operación propia de la acción artística, con su potencia micropolítica, interviene en la tensión de la dinámica paradójica ubicada entre la cartografía dominante, con su relativa estabilidad de un lado, y del otro la realidad sensible en permanente cambio, producto de la presencia viva de la alteridad que no cesa de afectar nuestros cuerpos. Tales cambios tensan la cartografía en curso, cosa que termina por provocar colapsos de sentido” (2007: 104).

Una posición como la de Brian Holmes puede ayudar a tender puentes entre micro y macropolítica, entre arte y activismo, a la hora de pensar el último ciclo de imaginación política radical. Él elige definir “postvanguardias” como el tránsito desde la élite o grupo de choque a la idea misma de movimiento. Desde su punto de vista, los entrecruzamientos entre arte y activismo constituyen movimientos difusos que socializan saberes y ponen a disposición recursos para muchos, que pueden ocurrir simultáneamente tanto dentro como fuera del circuito artístico.

En medio de esta cartografía compleja, de lo enredado de su trama en palpitante redefinición, entendemos la persistencia actual de las vanguardias como una pugna por definir el sentido (crítico o hegemónico) de su legado y su vitalidad. Necesitamos, argumenta Foster, “nuevas genealogías de la vanguardia que compliquen su pasado y den apoyo a su futuro” (2001: 7). Se trata, por lo tanto, de abrir los relatos instituidos a sus accidentes y porosidades, con el propósito de trastornar su recorte naturalizado, de trazar (atrevida, perturbadoramente) nuevas genealogías que permitan repensar la producción de visibilidad y de discurso de la vanguardia frente a las historiografías dominantes. Si la vanguardia no constituye un episodio cerrado y definitivo sino abierto a la apuesta conflictual de sucesivas relecturas e interpellaciones, interesa preguntarnos por los modos en que este problemático legado extiende sus efectos al presente.

6

Los textos que integran este dossier buscan recuperar, desde posicionamientos y recorridos diversos, algunas de las aristas de esta problemática cartografía.

Jaime Vindel retoma las nociones de “factografía” y “productividad”, ideas-fuerza que articulan el programa del productivismo soviético, para pensar la problemática relación entre arte y política en la práctica y el discurso de la vanguardia argentina de los años 60.

Mónica Bernabé se refiere a las perturbadoras e irreverentes acciones del grupo rosarino Cucaño a comienzos de los 80, hacia el final de la última dictadura argentina, desde una aproximación que apuesta a pensar la densidad conflictual de un cuerpo de prácticas escasamente discutido o interpretado (sesgada y prejuiciosamente) como repetición ingenua del gesto provocador de las vanguardias históricas, en una clave crítica que toma distancia de dichas lecturas y, al mismo tiempo, pretende “elaborar retroactivamente un acontecimiento que en su momento no pudo significarse”.

Irina Garbatzky aborda la poética del uruguayo Roberto Echavarren, definida por una doble “errancia”, lingüística y geográfica, por un “nomadismo” a la vez artístico y sexual. En las inquietantes líneas de fuga que abre y proyecta el trabajo de Echavarren, Garbatzky reconoce una “retirada del cuerpo” que se des-ubica no sólo en sus “fugas” territoriales (en su decisión de exiliarse, primero en Londres y luego en Nueva York), sino también respecto de las

asignaciones de género dominantes, desestabilizando sus ordenamientos sexuales e identitarios.

Marcelo Expósito presenta una entrevista grupal que sostuvo en agosto de 1999 (pocos meses antes de los acontecimientos de Seattle, cuando una potente revuelta de miles de manifestantes logró bloquear la cumbre de la Organización Mundial del Comercio) con John Jordan, entonces parte del movimiento *Reclaim the Streets*. Expósito recupera dos argumentos que la conversación vuelve relevantes en su relectura diez años más tarde. Por un lado, el romper con ciertos lugares comunes en torno a las relaciones entre arte, política y activismo en los últimos quince años; por el otro, las maneras en que el legado de las vanguardias (sus herramientas, hipótesis, artefactos y prototipos) “pueden comprenderse como elementos que –entre otros– han sido importantes en la articulación material y simbólica de los nuevos procesos de movimiento”.

En el texto que cierra el dossier, Brian Holmes se pregunta por los cambios que experimentan las subjetividades al atravesar procesos de resistencia colectiva y por el horizonte de posibilidad que abren dichas mutaciones, “qué es lo que hacen posible en el futuro”.

Ana Longoni y Fernando Davis

Bibliografía

- Brihuega, Jaime (1979). *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo.
- Buck-Morss, Susan (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, La balsa de la Medusa.
- Buchloh, Benjamín (2004). “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal.
- Bürger, Peter (1997) [1974]. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Eco, Umberto (1992) [1985]. “El grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia”. *Sobre los espejos y otros ensayos*, Buenos Aires, Lumen, 99-111.
- Foster, Hal (2001) [1996]. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid.
- Holmes, Brian (2005). “Un sentido como el de Tucumán Arde lo encontramos hoy en el zapatismo”. Entrevista colectiva a Brian Holmes”, *ramona*, nº 55: 7-22.
- Huyssen, Andreas (1995/1996). “Memorias de Utopía”, *Diario de Poesía*, nº 36.
- Huyssen, Andreas (2002) [1986]. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Marcus, Greil (1993). *Rastros de carmín*, Barcelona, Anagrama.
- Richard, Nelly (2002). “Lo político y lo crítico en el arte: ‘¿Quién le teme a la neovanguardia?’”. *Arte y Política*. Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldivar, (eds.), Santiago de Chile, Universidad Arcis, 33-46.
- Richard, Nelly (1994). “Una cita limítrofe entre neovanguardia y posvanguardia”. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y políticas de la crisis)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 39-56.
- Rolnik, Suely, (2007). “La memoria del cuerpo contamina el museo”, *Brumaria*, nº 8: 99-114.
- Williams, Raymond (1997) [1989]. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial.

Ana Longoni y Fernando Davis presentan las coordenadas críticas que articulan el espacio de la reflexión contemporánea en el ámbito de la teoría de vanguardia. Recuperan las tensiones que proyectan las líneas abiertas entre modernismo y posmodernismo, vanguardia y posvanguardia para leerlas tanto desde las modernidades periféricas como desde las revueltas de los sesenta hasta las recientes manifestaciones contra la Organización Mundial del Comercio.

Palabras clave: Vanguardia – neovanguardia – posvanguardia – ruptura – experimentalismo

Ana Longoni and Fernando Davis introduce the critical coordinates articulating the spaces of contemporary reflections in avant garde theory. They recover the tensions opened up between modernism and postmodernism, avant garde and post avant garde and read them in the light of peripheral modernities, and from the revolts in the '60s to the recent manifestations against the World Trade Organization.

Key words: Avant garde – neo avant garde – post avant garde – break – experimentalism

TRETYAKOV EN ARGENTINA: “FACTOGRAFÍA” Y “OPERATIVIDAD” EN LA VANGUARDIA DE LOS AÑOS SESENTA

Jaime Vindel*

“Verum ipsum factum”

Giambattista Vico. *Dell'antichissima sapienza italica*, 1710

Los conceptos de “factografía” y “operatividad” fueron dos de las ideas-fuerza que articularon y galvanizaron el productivismo soviético. Su irrupción supuso una alteración de la *praxis* artística que afectó tanto a la estructura de las obras como a su función social.¹ Si la primera de ellas vehiculaba la “escritura de la historia” como propósito último de la política del arte, la segunda pronosticaba un nuevo modelo de eficacia que aspiraba a superar las restricciones impuestas por el régimen mimético del arte (Fore 2006: 3-4). Sin dejar de subrayar las diferencias histórico-contextuales,² la apropiación deliberadamente anacrónica³ de ambos conceptos que aquí proponemos pretende contribuir a arrojar luz sobre el sentido y el devenir de la relación entre arte y política en la práctica y el discurso de la vanguardia argentina de los años sesenta, resaltando su *relación asincrónica* con otras prácticas artísticas coetáneas situadas bajo la égida del “conceptualismo global”.⁴

Algunos estudios recientemente concretados han permitido cartografiar con mayor detalle la historia del productivismo soviético, cuya singularidad en el panorama de las vanguardias rusas e “históricas” no ha de dejar de ser resaltada.⁵ A dichos esfuerzos se han sumado otros que además exploran el modo en que esas prácticas fueron recuperadas por la neovanguardia de los países “centrales” (Río 2007).⁶ En relación con este último enfoque, si bien la pulsión factográfica se refleja tanto en la producción de diversos artistas de la neovanguardia internacional como de la vanguardia argentina, la radicalidad de la crítica productivista de la función social del arte no encuentra entre los primeros el compromiso límite que caracterizó el devenir de la relación entre arte y política en buena parte del arte argentino –y no solo en su vertiente vanguardista– de finales de los años sesenta y principios de los setenta.

Un buen punto de partida para nuestra apuesta interpretativa es la producción teórica y práctica de Oscar Masotta, articulada en torno a conceptos como “discontinuidad” o “desmaterialización”. El primero de ellos atacaba la organicidad de la obra de arte y tuvo una repercusión inmensa en el trabajo de artistas que, como Ricardo Carreira o Roberto Plate, llevaron la deconstrucción de la unicidad del objeto artístico al límite con la crítica institucional. En ocasiones, sus *estrategias remisivas* instalaron en el campo del arte reflexiones derivadas de la tradición de pensamiento marxista, como la relación entre fuerza de producción y mercancía. Así, en 1968, Plate dispuso simultáneamente en dos galerías porteñas una matriz

* Jaime Vindel es investigador, crítico de arte y docente. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Magistrado en Filosofía y Ciencias Sociales por la Universidad Complutense de Madrid. Su Tesis Doctoral se centra en el análisis de la relación entre arte y política en las prácticas “conceptualistas” argentinas de las últimas décadas. Es miembro de la Red Conceptualismos del Sur.

¹ Según ha indicado Víctor del Río, aunque en la literatura de la época aparecen como términos intercambiables, el productivismo suele ser presentado por la historiografía posterior como el reverso teórico del constructivismo (Zalambani 1998). Este mismo autor ha matizado tal concepción en Río 2007: 59-60.

² Derivadas, entre otros, de los siguientes aspectos: 1) el proyecto productivista, pese a no contar con el apoyo del aparato bolchevique, se desarrolló durante los años veinte del pasado siglo bajo el aliento del proceso de consolidación de la Revolución de Octubre, mientras que en el caso de la vanguardia argentina la consumación de la revolución se fue atisbando progresivamente como una esperanza de realización inminente; 2) el fervor industrialista que signó la eclosión del productivismo no mantenía su vigencia en el contexto de la vanguardia argentina, donde el interés se desplazó hacia las nuevas tecnologías de la información.

³ Sobre la validez del anacrónico en la historia del arte véase Didi-Huberman 2008.

⁴ Tras rebatir lo que él denomina “una teología internacionalista del arte moderno”, Andreas Huyssen animaba al historiador de la cultura a resaltar las “asincrónicas” de la modernidad (*Ungleichzeitigkeiten*) para relacionarlas “con los contextos y constelaciones específicas de las historias y culturas regionales y nacionales” (Huyssen 2006: 336). Este breve trabajo aspira a conciliar esa sugerencia de Huyssen con la lectura conceptual transhistórica ya expuesta.

⁵ Benjamin Buchloh apuntó en su seminal ensayo “De la *faktura* a la *factografía*” que movimientos como el productivismo venían a complementar la crítica de la mimesis intrínseca a las vanguardias, y especialmente al cubismo, con “preguntas relativas a la distribución y el público” (Buchloh 2004: 138). En los mencionados estudios el concepto de “factografía” ocupa un lugar central. Buena muestra de ello es el número monográfico que le dedicó la revista *October* en otoño de 2006.

⁶ Fue precisamente una sugerencia de Víctor del Río, investigador y crítico de arte español, la que incentivó la posibilidad de pensar la actualización de los mencionados conceptos productivistas en un contexto que, en nuestra opinión, no se acoge a la caracterización tipificada de la “neovanguardia” (Bürger 1987).

(*Matriz*, exhibida en la galería Vignes) y las planchas surgidas de ella (*Producto*, obra expuesta en la galería Lirolay).⁷ Radicalizando hasta un punto límite la dispersión objetual de propuestas como *Soga y texto* (Ricardo Carreira, 1966), el montaje de Plate exigía al espectador reconstruir mental y diferidamente la acción-trabajo, cuyo rastro se perdía en los productos resultantes. La plusvalía del trabajo se veía además complementada por la que el mercado del arte otorgaba a la aparición en su contexto del objeto-mercancía.

Por su parte, el concepto de "desmaterialización" disfrutó de otras elaboraciones teóricas durante la época.⁸ En el caso que nos ocupa, Masotta lo enunció tras la lectura de un texto de El Lissitzky, "The future of the book", publicado originalmente en 1927 y reeditado en *New Left Review* a principios de 1967.⁹ Aunque el texto se centrara en analizar las aportaciones que los artistas de vanguardia podían realizar a la industria editorial desde el punto de vista del diseño tipográfico, el argumento que captó la atención de Masotta fue aquel en el que el constructivista ruso disertaba acerca de las potencialidades derivadas de una nueva alianza entre arte y técnica:¹⁰

Hoy los consumidores son todo el mundo, las masas. La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo; sin embargo la desmaterialización es la característica de la época. Piénsese en la correspondencia por ejemplo: crece el número de cartas, la cantidad de papel escrito, se extiende la masa de material consumido, hasta que la llegada del teléfono la alivia. Después se repite el mismo fenómeno: la red de trabajo y el material de suministro crecen, hasta que son aliviados por la radio. Resultado: la materia disminuye; el proceso de desmaterialización aumenta cada vez más. (El Lissitzky 2000: 43)

Aunque es cierto que movimientos coetáneos como el minimalismo viraron su atención hacia el constructivismo ruso (Foster 2001: 3-36), su relectura osciló entre la cita –no exenta de ironía– del modo en que la indistinción aparente entre los objetos artísticos y los de fabricación industrial difumina la singularidad aurática de aquellos –sustento parcial de su autonomía– y la revaluación de la relación física del espectador con el "objeto" artístico, sin reconsiderar de modo radical la función del artista en su contexto social. Por lo que respecta al arte conceptual, las consecuencias de la recuperación del concepto de "desmaterialización" en el ensayo de Masotta se situaban en un horizonte diferente a la alteración de la experiencia fenomenológica de las obras –sumidas en la invisibilidad de un Robert Barry– o su conversión lingüística en enunciados informativos –que idealmente subvertían la lógica del mercado–, apuntando hacia la potencia emancipatoria implícita en la receptividad masiva procurada por la expansiva industria cultural. Tal vez ello explique que, a diferencia de Marta Minujín, David Lamelas u Oscar Bony, quienes desarrollaron su experimentación con las tecnologías mediáticas fundamentalmente en el interior de las instituciones de vanguardia, Masotta y los integrantes del grupo denominado "Arte de los Medios de Comunicación" –los artistas Roberto Jacoby y Eduardo Costa y el periodista Raúl Escari, a los que se sumó esporádicamente Juan Risuleo– "construyeron sus obras en los mismos circuitos de comunicación masiva", ya que atisbaban en ese deslizamiento "la reconexión del arte con la cultura de masas, su inédita expansión hacia un receptor masivo [...] e incluso una potencial herramienta política" (Longoni y Mestman 2007: 161). Su trabajo con los medios persiguió generar hiencias, extrañamientos o interrupciones en el flujo normalizado de la información y la visualidad en la industria cultural contemporánea, invitando mediante esa operación al espectador a la toma de conciencia de la naturaleza de los medios que lo encauzan.

En este sentido, pueden detectarse dos ambiciones complementarias en su actividad: por un lado, la voluntad desmitificadora; por otro, la pretensión final de constituir verdaderos circuitos de "contrainformación" independientes y paralelos a aquellos considerados en manos imperialistas.

⁷ Véase Archivo CAV (UTDT), CAV_GPE_1001

⁸ Véanse, entre otros, Lippard y Chandler 1968, Lippard 2004 y Clay 1967.

⁹ Susan Buck-Morss ha apuntado la influencia de Malevich en El Lissitzky. Ambos se encontraron en Vitebsk durante el verano de 1919, invitados por el director de la escuela de arte de aquella ciudad, Marc Chagall (Buck-Morss 2000: 298). En el artículo mencionado, Jean Clay situaba al artista suprematista como uno de los precursores del concepto de "desmaterialización": en el mismo año de su encuentro con El Lissitzky, Malevich manifestó su deseo de transmitir directamente sus composiciones por teléfono, ambición que Moholy Nagy concretaría tres años después.

¹⁰ "[...] lo 'artístico' y lo 'técnico' así llamados son inseparables" (El Lissitzky 2000).

La desmitificación mediática conocerá, básicamente, dos estrategias: por un lado aquellas de extrema autorreferencialidad que subrayaban la materialidad intrínseca del medio; por otro, las que aspiraban a desvelar el carácter mítico de los medios mediante la creación de un nuevo mito. Del primero de los casos son ejemplos intervenciones desplazadas de los contextos institucionales como *El mensaje fantasma* de Oscar Masotta y *Círculo automático*, de Roberto Jacoby, ambas de 1966, cuya reciprocidad tautológica subvertía la lógica comunicativa de los dispositivos en que se infiltraban; en ellas, la negación de toda exterioridad, lejos de ser deudora de una apriorística y dogmática esencialidad del medio, trataba de desvelar su sumisión a una racionalidad instrumental.

En cuanto a la desmitificación resultante de la creación de un nuevo mito, este propósito se hacía explícito en la cita barthesiana incluida en el manifiesto “Contra el happening”, redactado por el propio Jacoby en 1967. El fragmento, extraído del artículo “Le Mythe aujourd’hui” (incluido en el volumen *Mythologies*, 1957), rezaba así: “En verdad, la mejor arma contra el mito es mitificarlo a su turno, es decir, producir un mito artificial [...] Es lo que se podría llamar un mito experimental; un mito de segundo grado” (Jacoby 2007: 238). Jacoby será el impulsor del *Happening para un jabalí difunto* (1966), propuesta que concretaba la politización del mito propuesta por Barthes. El *anti-happening* consistió en la difusión mediática de información escrita y visual correspondiente a un evento (el supuesto *happening*) que jamás tuvo lugar. La iniciativa, que contó con la complicidad de diversos periodistas, señalaba el surgimiento de una nueva modalidad artística, el arte de los medios, que asumía las consecuencias de la rápida neutralización mediática e institucional del *happening* como una nueva moda (Longoni 2004: 69). Al centrarse en los medios de comunicación, instancias protagónicas de ese proceso, los artistas ponían en juego una reflexión que excedía las fronteras de la historia de la vanguardia institucional. Con este ejercicio de simulación perseguían no tanto desvelar la falsedad de la información difundida por los medios como poner de manifiesto, mediante una operación equivalente, el hecho de que estos *fabrican* el acontecimiento (Longoni 2004: 72-73).¹¹ No se trataba solo de “demostrar que la prensa engaña o deforma”, puesto que eso era considerado algo “obvio y de sentido común”, sino de establecer “un juego con la realidad de las cosas y la irrealidad de la información, con la realidad de la información y la irrealidad de las cosas, con la materialización, por obra de los medios de información masivos, de hechos imaginarios, el de un imaginario construido sobre un imaginario” (Jacoby 2007: 238). La materialidad fáctica del nuevo vehículo de enunciación se oponía a la materialidad literaria de los géneros artísticos tradicionales, propiciando un espacio de incertidumbre epistemológica que comprometía la permanencia de la frontera entre verdad y ficción, realismo y constructivismo:¹²

El relato de algo que no había ocurrido (y por lo mismo falso, ficticio) no era sin embargo una simple ficción literaria –lo sería si estuviera incluida en un libro de cuentos– ya que el contexto comunicacional le daba una materialidad fáctica y no literaria. (Jacoby 2007: 238)

De esta manera, la experiencia se relacionaba con la “superación dialéctica” de la relación antitética entre calidad literaria y compromiso político, forma y contenido, sugerida por Walter Benjamin en su artículo “El autor como productor”.¹³ Para Benjamin, la disolución de los géneros tradicionales del arte y la literatura en beneficio de una materialidad fáctica aproximaba al artista al alumbramiento de una nueva forma “literaria”, el periódico, destinada a postergar esas oposiciones, así como a desvanecer la distinción entre autor y lector.¹⁴ Como ejemplo que fundamentara sus tesis, el autor alemán recordaba la actividad de Sergei Tretyakov, artista productivista ruso, quien durante la segunda década de los años veinte desarrollaría su actividad en el *kolhoz* “El faro comunista”,¹⁵ impulsando iniciativas como la creación de un

¹¹ Se extendía por tanto una duda sobre la fidelidad a lo real del documento que contradiría la acusación de Boris Groys acerca de la ingenua fe que los productivistas habrían depositado en su neutralidad notificadora (Groys 2008: 71-72).

¹² Para una concepción no mimética del realismo en la Rusia revolucionaria Roberts 1998: 2-16.

¹³ Nótese el paralelismo entre el apunte de Benjamin en torno al concepto de “técnica” y la reflexión de Jacoby sobre los “medios”: “[...] el concepto de técnica proporciona el punto de partida dialéctico desde el que puede superarse la estéril antítesis de forma y contenido” (Benjamin 2001: 299). “El concepto de medio incluye las categorías de contenido y forma, pero por eso mismo hay que sacar la discusión de este último nivel para traerla al de los medios como tales”. (Jacoby 2007: 239)

¹⁴ Víctor Del Río ha hablado, a propósito del texto de Benjamin, de “un modelo de ‘periodistificación’ de la literatura” (2007: 239).

¹⁵ Para un abordaje no exento de una sagaz crítica de algunas de las fotografías tomadas durante la estancia de Tretyakov en el *kolhoz* véase Cough 2006. En cierto modo, “Tucumán Arde” compartiría algunos rasgos de ese “turismo radical” al que alude Cough.

periódico elaborado por los propios campesinos, cuyo amateurismo en la producción se oponía al elitismo de la práctica artística burguesa.¹⁶

En el caso de la vanguardia argentina de los años sesenta, las consideraciones benjaminianas en torno a la operatividad del artista productor aparecían filtradas por el referido texto de Roland Barthes. En la escritura del semiólogo francés, la revolución generaba un espacio discursivo ubicado más allá del dominio del mito. El lenguaje de la revolución se correspondía con el del "hombre productor":

Il y a donc un langage qui n'est pas mythique, c'est le langage de l'homme producteur: partout où l'homme parle pour transformer le réel et non plus le conserver en image, partout où il lie son langage à la fabrication des choses, [...] le mythe est impossible. Voilà pourquoi le langage proprement révolutionnaire ne peut être una langage mythique. La révolution se définit comme un acte cathartique destiné à révéler la charge politique du monde: elle fait le monde, et son langage, tout son langage, est absorbé fonctionnellement dans ce faire. (Barthes 1957: 234)¹⁷

"Le Mythe aujourd'hui" se constituye, por tanto, como auténtico paratexto del recorrido de la vanguardia argentina de los años sesenta. Si el arte de los medios había develado la miticidad de la información mediante la construcción de un mito de segundo grado, los protagonistas del "itinerario del 68" habitaron el intervalo entre vanguardia artística (*avant-garde*) y política (*vanguard*), signado por un impulso revolucionario que pretendía cuestionar la pervivencia de la representación en el terreno del arte crítico.¹⁸ La autodenominación vanguardista, en su dimensión performativa, conectaba lo lingüístico con aquella necesidad de "hacer" que llevó a los artistas a recuperar el modelo operativo implementado por Tretyakov en los años veinte, posteriormente evocado por Bertolt Brecht. Según ha descrito Georges Didi-Huberman, "Tretyakov hablaba de la 'literatura revolucionaria' en términos cinematográficos y *contrainformativos* de 'nuevos reportajes', el poeta debía colocarse 'más cerca del periódico' de lo que nunca había estado antes" (2008: 20 –el subrayado es mío). Justamente el concepto de "contrainformación" será uno de los argumentos recurrentes en el reporterismo de "Tucumán Arde" (Longoni y Mestman 2008). Encarnando la ideología colectivista presente en los debates de la vanguardia rusa postrevolucionaria (Zalambani 1998: 62-65), los artistas redimensionaron la criticidad de las experiencias del "arte de los medios" para generar espacios marginales o circuitos paralelos de información. Este propósito trajo consigo una alteración procedural y contextual de la producción y la recepción artísticas. Resulta curioso que en "Tucumán Arde" la enunciación de las ideas centrales del "arte de los medios" jugara el papel de carta de presentación ante la prensa, de maniobra de distracción de las aspiraciones últimas de la experiencia. Es como si los artistas hubieran sido conscientes de que el "arte de los medios" empezaba a correr la misma suerte neutralizadora que sus integrantes habían detectado en los *happenings* del Di Tella. Así, en uno de los viajes que realizaron a la provincia tucumana como trabajo de campo para la muestra de Rosario, algunos componentes de la experiencia dieron una conferencia de prensa en la que explicaron que se proponían acometer una obra que giraba en torno a la relación entre "arte y comunicación de masas". En la línea del concepto de materialidad fáctica al que aludimos anteriormente, los artistas manifestaron que emplearían "la realidad concreta como material artístico a través de los medios de comunicación",¹⁹ cuando en realidad el espacio pensado para la presentación final del material recopilado en torno a la crisis azucarera tucumana era el local de un sindicato, la CGT (Confederación General de los Trabajadores) de Rosario, alineada con el sector no oficialista

¹⁶ Esa pretensión encontró su reflejo en documentos como el informe resultante de la Comisión número 3 del Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur (1972), titulada significativamente "Arte y comunicación de masas", donde se leía: "[...] la nueva política de estos medios es hacer del pueblo su protagonista y que se adquiera el control sobre ellos. Esto implica que la clase obrera trabajadora elabore sus propias noticias y las haga circular, que sea el emisor directo de su comunicación [...] es necesario que el pueblo tenga a su disposición y bajo su responsabilidad la emisión y confección de órganos de comunicación, al nivel y en la órbita donde grava su práctica social: diarios de fábrica, de barrio, de centros de madre, etc. [...]"

¹⁷ "Existe por tanto un lenguaje que no es mítico, el lenguaje del hombre productor. Allí donde el hombre habla para transformar lo real y no para seguir conservándolo en imagen, allí donde liga su lenguaje a la fabricación de cosas, [...] el mito es imposible. Ésta es la razón por la cual el lenguaje propiamente revolucionario no puede ser un lenguaje mítico. La revolución se define como un acto catártico destinado a revelar la carga política del mundo: ella hace el mundo, y su lenguaje, todo su lenguaje, es absorbido funcionalmente en este hacer". (La traducción es mía).

¹⁸ Este punto ha sido convenientemente analizado en Rancière 2006.

¹⁹ Así lo recogía uno de los periódicos locales en su artículo "Arte y comunicación de masas en el trabajo de artistas rosarinos", San Miguel de Tucumán, jueves 24 de octubre de 1968, Archivo Graciela Carnevale.

de la escindida CGT de los Argentinos. Asumían que mientras los medios de producción cultural siguieran en manos de las clases potentadas era forzoso crear espacios intersubjetivos alternativos que implementaran “una red de información y comunicación por abajo”.²⁰

Fotodocumentalismo y textualidad fueron supeditados al concepto de “sobreinformación”, plasmado en la saturación envolvente creada por la multitud de estímulos sensoriales y, especialmente, informativos presentes en la muestra, que perseguían involucrar al espectador en el proceso revolucionario. Aunque es posible establecer una genealogía de estas estrategias que se remontaría a las exposiciones de propaganda materializadas por El Lissitzky durante la segunda mitad de los años veinte (Aynsley 2008: 83-107 y Pohlmann 2008: 167-191)²¹, la “ocupación”²² del edificio del sindicato iba más allá de los montajes del constructivista ruso, ya que lejos de recluirse en un espacio más o menos acotado, la presentación factográfica (literalmente, “la escritura de los hechos”) del material recopilado revelaba la radicalidad alcanzada por la vanguardia argentina de los años sesenta. Es en este sentido que “podrían pensarse las muestras de ‘Tucumán Arde’, más que como una exposición tradicional de arte en un sindicato, como la puesta en juego de un modo en que el arte se instala en/ se apropiá de/ se confunde con un espacio público alternativo a los circuitos artísticos” (Longoni y Mestman 2008: 201). En comparación con los referidos “fotofrescos” de El Lissitzky, la particularidad de “Tucumán Arde” no estriba solo en la búsqueda de un público alternativo –derivada del desplazamiento contextual desde una muestra internacional a un sindicato obrero–, sino también en la insistencia en acabar con la forma “exposición” como marca reconocible del arte (burgués). Habiendo dejado atrás la “experiencia fenomenológica” de la *avant-garde* cultural, institucionalmente administrada, la pulsión revolucionaria condujo a los artistas a redistribuir sus posiciones en lo social, alejándolos por igual de la interrupción temporal característica del extrañamiento formal vanguardista y de la posibilidad de asumir como propios los dictados de la emergente vanguardia política (*vanguard*) armada.²³

Bibliografía

- Aynsley, Jeremy (2008). “Pressa, Colonia, 1928. Diseño de exposiciones y publicaciones en la época de Weimar”. *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Pressa a The Family of Man, 1928-1955*. Jorge Ribalta (ed.), Barcelona, MACBA.
- Barthes, Roland (1957). *Mythologies*, París, Éditions du Seuil.
- Benjamin, Walter (2000). “El autor como productor”. *Arte después de la modernidad*. Brian Wallis (ed.), Madrid, Akal.
- Buchloh, Benjamin (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal.
- Buck Morss, Susan (2000). *Dreamworld and catastrophe: the passing of mass utopia in East and West*, Cambridge, MIT Press.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Clay, Jean (1967). “La peinture est finie”. *Robho* 1: s. p.
- Cough, Maria (2006). “Radical Tourism: Sergei Tret’iakov at the Communist Lighthouse”. *October* 118: 159-178.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- El Lissitzky (2000). “El futuro del libro”. *ramona. Revista de Artes Visuales* 9-10: 43-45.
- Fore, Devin (2006). “Introduction”. *October* 118: 3-10.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*, Madrid, Akal.
- Groys, Boris (2008). *Obra de arte total Stalin*, Valencia, Pre-textos.
- Huyssen, Andreas (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Jacoby, Roberto (2007). “Contra el happening”. *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Inés Katzenstein (ed.), Nueva York/ Buenos Aires, The Museum of Modern Art/ Fundación Espigas- Fundación Proa.
- Lippard, Lucy R. y John Chandler (1968). “The Dematerialization of Art”. *Art International* 12/2: 31-36.

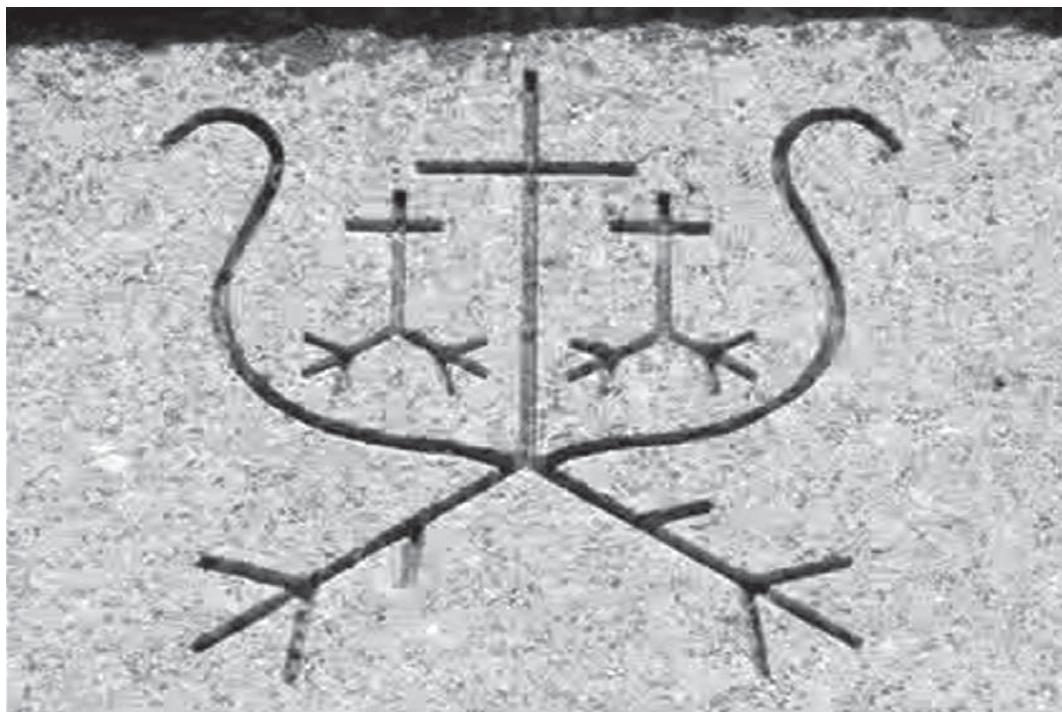
²⁰ Comunicado de la muestra en Buenos Aires, firmado por los “Plásticos de Vanguardia de la Comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos”, Buenos Aires, noviembre de 1968, Archivo Graciela Carnevale.

²¹ Cabe destacar, en este sentido, el “fotofresco” elocuentemente titulado *La tarea de la prensa es la educación de las masas*, que El Lissitzky diseñara para el pabellón soviético de la exposición *Internationale Presse-Ausstellung*, celebrada en Colonia entre mayo y octubre de 1928, en el que se incluía material visual, textual y estadístico (Buchloh 2004: 138).

²² Me apropió aquí, por su exactitud, del término empleado por Longoni y Mestman 2008: 201.

²³ Tomo esta distinción entre *avant-garde* y *vanguard* de Buck Morss 2000: 60 y ss.

- Lippard, Lucy R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman (2008). *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Vanguardia artística y política en el 68 argentino, Buenos Aires, Eudeba.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman (2007). "Después del pop, nosotros desmaterializamos": Oscar Masotta, los happenings y el arte de los medios en el conceptualismo". *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Inés Katzenstein (ed), Nueva York/Buenos Aires, The Museum of Modern Art/ Fundación Espigas- Fundación Proa.
- Longoni, Ana (2004). "Estudio preliminar". *Revolución en el arte*. Oscar Masotta, Buenos Aires, Edhsa.
- Pohlmann, Ulrich (2008). "Los diseños de exposiciones de El Lissitzky. Influencia de su obra en Alemania, Italia y Estados Unidos, 1923-1943". *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Pressa a The Family of Man, 1928-1955*. Jorge Ribalta (ed.), Barcelona, MACBA.
- Rancière, Jacques (2006). "Estética y política: las paradojas del arte político". *Las imágenes del arte, todavía*. Josu Larrañaga y Aurora Fernández (eds.), Cuenca, UIIMP.
- Río, Víctor del (2007). *Conceptos factográficos entre el origen soviético y su recepción por la neovanguardia*, Tesis Doctoral (inédita).
- Roberts, John (1998). *The art of interruption. Realism, photography and the everyday*, Manchester, Manchester University Press.
- Zalambani, María (1998). *L'arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni '20*, Ravena, Longo Editore.



Tomado de Descifrar el futuro - Brian Holmes.

Jaime Vindel en "Tretyakov en Argentina: "factografía" y "operatividad" en la vanguardia de los años sesenta" indaga los alcances de las categorías de la vanguardia rusa en la vanguardia argentina a partir de un análisis de los trabajos de Oscar Masotta, el grupo Arte de los medios y Tucumán Arde.

Palabras clave: vanguardia argentina – constructivismo – factografía – operatividad – arte político

Jaime Vindel in "Tretyakov en Argentina: "factografía" y "operatividad" en la vanguardia de los años sesenta" explores the scope of Russian avant garde categories in Argentine avant garde in the works by Oscar Massota, Arte de los medios (Media Art) group and Tucumán arde (Tucumán burns)

Key words: Argentinian avant garde – constructivism-factography-operativity-political art

EL RETORNO DEL SURREALISMO O ESA DESPERACIÓN LLAMADA

CUCAÑO

Mónica Bernabé*

“...una cierta forma de pesimismo lleva en sí su lucidez. La lucidez de la desesperación, de los sentidos exacerbados y como en las orillas de los abismos”

Antonin Artaud

Durante los tres primeros años de la década del ochenta, un fantasma recorrió las calles del centro de Rosario. En aquel tiempo, *Cucaño* circuló más como un enigma que como un hecho visto y oído. Sin embargo, los jóvenes agrupados bajo la consigna de ROMPER CON LA CULTURA al grito de ACHAACHA CUCARACHA demostraron su eficacia al lograr instalar un objeto extraño en el seno de una ciudad disciplinada por el orden militar y la complicidad civil, apelando a la propalación del rumor, la única herramienta disponible en ese momento para la publicidad y la distribución de información transgresiva. Eran los años en que la movida cultural se desarrollaba a puertas cerradas, en casas alquiladas para albergar centros de estudios que, en su mayoría, oficiaban de pantallas para la tímida reaparición de los entonces proscriptos partidos políticos.

A tres décadas de ocurridas aquellas acciones volvemos a preguntar por Cucaño, aunque ahora, para arrojar una mirada diferente hacia un fenómeno que en aquel momento juzgamos despectivamente. En gran medida debido a los prejuicios ideológicos que sesgaban –y todavía sesgan– la posición de muchos de los militantes de los múltiples grupos de izquierda, Cucaño aparecía como una repetición ingenua de las vanguardias de principios de siglo XX o, peor aún, la rebeldía de un grupo de excéntricos adolescentes ignorantes de las urgencias de la hora: “unos chicos delirantes”. En este sentido, volver a preguntar por Cucaño es asomarse a nuestro propio pasado cuando habitábamos en una ciudad distinta a la actual, oscurecida por la persecución, el miedo y la violencia institucional.

Pero hay más. Si volvemos a Cucaño, es también para intentar elaborar retroactivamente un acontecimiento que en su momento no pudo significarse. Se trata de practicar una “acción diferida” entendida en el sentido freudiano que, como bien lo estudió Hal Foster, es la única manera en que podemos evitar leer la repetición de la vanguardia como la farsa de un primer momento heroico y trágico. En definitiva, preguntar por el *Grupo de Arte Experimental Cucaño* es una forma de estudiar el modo en que una experiencia de vanguardia reconstruye, a tientas y sin proponérselo, parte de un pasado apenas conocido para proyectarlo hacia los territorios del futuro. Más precisamente, desde un programático rechazo del elemental expediente del antes y el después, Cucaño constituye una repetición inesperada acontecida en una ciudad entre periférica y provinciana que, a inicios de los ochenta, contaba con un debilitado campo cultural duramente golpeado por las fuerzas represivas de la dictadura. Asumiendo la identidad surrealista, promovieron la paradójica temporalidad del retorno del futuro cuando sus intervenciones repetían algunas de las formas del experimentalismo de los sesenta (Foster 2001: 35).

Cucaño, como todo hecho artístico, carece de un sentido unívoco. En forma intermitente, fue varias cosas a un mismo tiempo: un grupo espontáneo de jóvenes decididos a incursionar en el terreno cultural propiciando un arte revolucionario a través de la investigación y experimentación interdisciplinaria; un frente cultural que surge de la iniciativa de un partido de izquierda (Partido Socialista de los Trabajadores) con el objeto de captar y formar militantes; un objeto surrealista en el sentido programático que la noción asume para André Breton, esto

* Mónica Bernabé es Doctora por la UBA, Coordinadora Académica de la Maestría de Estudios Político-Culturales y Profesora Adjunta en la Cátedra de Literatura Iberoamericana II de la UNR. Ha publicado *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren* y numerosos artículos y ensayos en libros y revistas de crítica literaria. Dirige los proyectos “Políticas de la cultura y experiencias de las vanguardias en el campo intelectual iberoamericano” y “Cucaño Grupo de Arte Experimental y sus intervenciones urbanas en Rosario (1979-1984)”, este último subsidiado por el Fondo Nacional de las Artes.

es, la forma más elevada de la conciencia artística revolucionaria. Para una efectiva comprensión del acontecimiento llamado Cucaño será necesario desechar la idea de una progresión en etapas o una evolución desde una instancia hacia otra. Por el contrario, la simultaneidad de los diferentes aspectos que cubren su existencia permite calibrar de mejor manera su espesor y complejidad. Cucaño es básicamente una serie de experiencias de distintas intensidades que fueron dejando rastros en los cuerpos de sus protagonistas y en la configuración de un imaginario urbano. Fue, en definitiva, una efímera experiencia vanguardista que se formó a partir de un trabajo de redescubrimiento y selección, entre las formas del pasado, de aquellos reservorios que contienen cargas utópicas propicias para su reactivación.

De las tres instancias que permitirían una posible explicación de Cucaño, quiero detenerme en el aspecto referido a la redención de los tópicos del surrealismo y su modulación en el marco de la coyuntura histórica que impulsa su reaparición desestimando, en primer lugar, la transitada idea del anacronismo. Será más productivo indagar las motivaciones profundas que provocaron la aparición de una especie de célula rosarina del movimiento surrealista internacional, una patrulla perdida que durante cuatro años se dedicó a investigar y experimentar en el campo de la percepción artística para interrogar apasionadamente sobre las formas de la sensibilidad humana.

Cucaño es el correlato de un general estado de inminencia. Desde la primera visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (la CIDH, durante el mes de setiembre de 1979, recibió un total de 5.580 denuncias) hasta la rendición de las tropas argentinas en la Guerra de Malvinas el 14 junio de 1982, los hechos se sucedieron de manera vertiginosa. Algo de la situación deja entrever la carta que el grupo escribió a los compañeros del Taller de Investigaciones Teatrales (T.I.T.) de San Pablo fechada en "Rosario, día 134 de 1982", así, contando cada una de las jornadas porque en tiempos de peligro se viven los días y sus noches respectivas con ferviente intensidad: "Luego de meses de hermetismo (...) escribimos, sobre un largo séquito de disculpas; es que aquí ocurrieron demasiadas cosas, demasiadas más para los que estamos acostumbrados a que ocurran pocas, demasiadas como para llegar a sepultar las biomes y los carteros en la pulsión más alienada de nuestras vidas. No obstante esa desesperación que en la forma se llama Cucaño sigue en seis o siete cabezas que perduran en Rosario...". (*Señales en la hoguera* 24).¹

Sin embargo, será difícil encontrar en los documentos y en el relato de las intervenciones de Cucaño alguna referencia concreta a un tiempo histórico fuertemente signado por la unánime consigna que sonaba machacona en cada una de las esquinas de la ciudad: "Se va a acabar, se va a acabar..." ¿Cómo leer el silencio que Cucaño establece sobre sus circunstancias más inmediatas? O mejor, ¿dónde y cómo inscribe su protesta la avanzada de Cucaño? En sus resistencias, en especial, en su negación crítica de las vías por las que transitó el arte de los sesenta, podremos atisbar algo de su conciencia lúcida sobre los riesgos que acechaban al arte. Un alto nivel de experimentación podía desembocar, por un lado, en un arte inocuo a causa de la asimilación de la propuesta revolucionaria por el sistema; y por el otro, en el abandono y disolución del arte en la militancia política. De ahí que Cucaño encuentre un punto de apoyo en los avatares surrealistas de la década del 30. La experiencia surrealista fue leída más que como programa, como una lección que permitía reactivar la búsqueda de uno de esos momentos fugaces y milagrosos de conjunción indisoluble entre sueño y acción, entre poesía y revolución.

Intervención y transgresión

No canten más, que de la boca les brota crema de fresas.
Carlos E. Ghioldi

Para la mayor parte de la crítica académica, decía Andreas Huyssen en 1986, la vanguardia quedó cristalizada en una empresa elitista alejada de la política y la vida cotidiana. Su lectura apuntaba particularmente a desarticular el andamiaje teórico de Peter Bürger y su excesiva atención al momento de fracaso de las llamadas "vanguardias históricas" en el intento por reconciliar el arte con la vida. Lejos de abandonarse en una mirada melancólica hacia el pasado, cuando la afinidad entre el arte y la revolución aparecía como horizonte posible, ni de pretender una resurrección imposible de las vanguardias, Huyssen se interesa por la posibilidad

¹ La mejor y más completa información sobre el Grupo de Arte Experimental Cucaño fue publicada en 2003 por la revista *Señales en la hoguera*, que editaban Ana María Arias, Rosario Correa, Alejandro Tomás Rodríguez y Federico Alejandro Tomé.

de realizar un rescate crítico del deseo vanguardista de transformar la vida cotidiana. Su estrategia consiste en suspender provisionalmente la apreciación de las obras y atender a la capacidad que manifiestan las fuerzas de vanguardia para interpelar la experiencia humana. En el actual contexto político cultural marcado a fuego por la tecnología y la cultura de masas, el análisis de Huyssen coincide en gran medida con Hal Foster cuando convoca a articular nuevas narraciones para des-conectar con el actual a-criticismo del arte y, a un mismo tiempo, re-conectar con prácticas transgresivas olvidadas o reprimidas (Foster 2001: 5).

Para reconectar con la trama de experiencias desarrolladas por Cucaño contamos con relatos y testimonios de algunos de sus protagonistas y los papeles sueltos que forman parte de sus archivos personales. Cartas, documentos y manifiestos junto a algunos registros fotográficos de intervenciones realizadas, la mayoría de las veces, en una zona de frontera entre el interior y el exterior, entre la sala y la calle. La reconstrucción de estos hechos, como lo han señalado Longoni y Mestman (2000) a propósito de las experiencias del arte experimental del Instituto Di Tella y Tucumán Arde, no resulta fácil por el carácter desmaterializado y discontinuo, efímero e intangible de las producciones. De todo acontecimiento resta alguna instantánea o algún destello fugaz desde los cuales podemos asir las huellas indelebles de lo vivido. De ahí que cobren importancia los breves textos escritos por los integrantes del grupo en el momento en que realizaban sus actividades. Elegimos detenernos especialmente en los producidos en el año 1982 porque evidencian una fuerte carga programática y un procesamiento crítico del itinerario experimental. En especial, “La intervención como método de transgredir las ideologías que rigen la producción del arte” firmado por Pepitito Ezquizo (Carlos Ghioldi) y “Dialéctica e intervención” firmado por Pan de Leche (Marcelo Roma), publicados en el único número de “Aproximación a un hachazo”. Estos textos junto con la carta a los Compañeros del TIT de San Pablo son el resultado de la decantación de las experiencias desarrolladas en los tres años de trabajo grupal. La intervención, según Cucaño, es el producto de un doble trabajo perceptivo: las lecturas de los materiales provenientes de la tradición vanguardista (básicamente *El teatro y su doble* de Antonin Artaud y “La crisis del objeto” de André Breton) se cruzan con las numerosas y variadas acciones desarrolladas en 1981 (particularmente *La peste* el 16 de agosto en San Pablo, Brasil; *Las Brujas. Dos meses de surrealismo y transgresión en la ciudad de Rosario* durante octubre y noviembre y *La insurrección de las liendres* el 14 de diciembre en la Sala Mateo Booz de Rosario).

A través de estas acciones urbanas el grupo logró resignificar la tradición heredada de los maestros franceses y sus métodos para “enriquecer la percepción” y la liberación de la “sensibilidad y la emoción”. Fueron una vía para buscar “formas de revolucionar como surrealistas dentro del campo del pensamiento; un aporte más a la transformación del mundo y el cambio de la vida”. Las intervenciones cumplieron con premisas y estrategias experimentales que cohesionaron a Cucaño en su propósito de reactivación de un imaginario surrealismo internacional hasta su final disolución por desavenencias internas y la decisión de la mayoría de sus integrantes de continuar con la acción revolucionaria desde la militancia político partidaria en 1983.

Hasta donde pudimos investigar, las intervenciones fueron producto de una rigurosa función epistemológica. Si bien algunas experiencias acontecieron a partir de una ocurrencia espontánea, la mayoría respondieron a una planificación previamente discutida y estuvieron orientadas por objetivos precisos. Entre ellos, la de cumplir largamente con la superación de la división del arte entre disciplinas, objetivo planteado tempranamente por los surrealistas. Desde esta perspectiva, cada una de las intervenciones se constituye como un hecho artístico más allá de la determinación de género o especificidad del medio expresivo utilizado. En este sentido, las experiencias se resisten a ser entendidas como episodios lúdicos típicos de la rebeldía adolescente. Muy por el contrario, cada una responde a un trabajo sutil de reelaboración de lo que el mismo Breton describió como “humor objetivo”, es decir, la resolución dialéctica entre la contingencia del mundo y las ocurrencias de la subjetividad, entre la representación y la percepción. El humor objetivo es uno de los objetos surrealistas procedentes de la estimulación del aparato sensorial, práctica que Breton llamó “frottage” (rozamiento, contacto, fricción) capaz de conducir, finalmente, a la alteración de los sentidos. Walter Benjamin lo entendió muy bien. Después del surrealismo, dice, no podemos permanecer contemplativamente frente a las imágenes porque la fuerza revolucionaria del movimiento ha desatado una suerte de materialismo antropológico que reside en lo corporal. Lo colectivo también es corpóreo de manera tal que cuerpo e imagen se interpenetran lanzándonos a la acción.

Las intervenciones de Cucaño fueron una búsqueda ordenada y sistemática del caos colectivo, una opción creativa, al mismo tiempo que de resistencia, frente al orden represivo de la más feroz dictadura militar de la historia argentina. “Las brujas” es particularmente ilustrativa de la

meticulosidad con la que desarrollaban las experiencias.² Podríamos decir que las lecturas surrealistas de Cucaño operaron selectivamente sobre el pasado de la tradición estética moderna a fin de articular una política de liberación del aparato sensorial revisando críticamente al arte de su tiempo, en especial en el marco de una política de la recepción. En concordancia con las prerrogativas de Lautréamont y Breton, pensaban que *la poesía no sólo debe ser hecha por todos*, sino que, como indispensable contrapartida, *la poesía debe ser comprendida por todos*. Esto los llevó a formular una estética de conjunto a fin de indagar y desarrollar nuevas sensaciones como también a desorganizar el sensorium, o mejor, *extrañar la sensación*.

En tiempos de peligro, el dilema es siempre el mismo. Walter Benjamin planteó la cuestión en los términos correspondientes a la urgencia estética. Frente a la estetización de la política y de la guerra que propugna el fascismo, esto es, la transformación de la política en espectáculo, se impone la exigencia de una tarea de liberación a través de la politización del arte. Y este llamamiento no implica en absoluto la formulación de un arte de propaganda, sino la tarea de deshacer la alienación del sensorium corporal y la restauración de la fuerza instintiva de los sentidos. Para poder comprender la importancia de la cuestión, Susan Buck-Morss (2005) recupera el significado etimológico de la palabra “estética”. En su origen griego, la voz remite a aquello que se “percibe” a través de la sensación, es decir, a la experiencia sensorial de la percepción. De este modo, el campo original de la palabra no es el arte sino la realidad: la estética nace como discurso del cuerpo y no del arte, como una forma del conocimiento a través del gusto, el tacto, el oído, la vista, el olfato, en definitiva, del complejo sensorium corporal. En el proceso de constitución del arte en la era moderna, todos los sentidos fueron progresivamente educados y allí reside el interés filosófico de la “estética”. Sin embargo, esta larga historia de domesticación cultural contó con la rebeldía de ciertos animales salvajes que, preocupados por preservar algún rastro de la huella incivilizada e incivilizable, lograron articular un núcleo de resistencia del cual Rimbaud, Lautréamont y su descendencia surrealista, son su mejor definición. De ahí que, desde la obra de estos artistas rebeldes, la estética se relacione más con el campo de los sentidos corporales que con la trinidad del Arte, la Belleza y la Verdad.

Pensamos que el conjunto de intervenciones realizadas por Cucaño interesan en la medida en que aparecen como una búsqueda de exaltación de los sentidos y la formulación de una política y una poética de la recepción más allá de la formulada por la tradición estética y cultural hegemónica. En este aspecto, el grupo aportó ampliamente a la emergencia de una nueva sensibilidad en el marco de las propuestas artísticas y culturales que convivían a principios de los ochenta en la ciudad. En especial, la estrategia Cucaño deja en escandalosa evidencia el excesivo atraso de los relojes de las formas sostenidas por los grupos provenientes del teatro político de los sesenta que, en sintonía con el relato de lo nacional y popular, seguían cultivando el teatro didáctico, canalizado mayoritariamente en los espacios abiertos por el Grupo Arteón. Podemos decir que Cucaño fue una oposición programática y frontal a la idea del compromiso y a la lógica del “esclarecimiento” político a través del arte heredada de los sesenta.

En la escena cultural rosarina de 1978 triunfaban ampliamente Néstor Zapata y Chiqui González con el estreno de *Bienvenido León de Francia*, obra teatral que obtuvo considerable éxito de público. La propuesta se asentaba en el homenaje a los míticos personajes del radioteatro articulando una mirada nostálgica sobre el pasado de la cultura popular. Una exaltación emotiva emparentada con el melodrama, la novela folletinesca y el circo criollo. En su estructura, la obra reponía aquella “retórica del exceso” a partir de la cual los sentimientos

² La obra fue producto de la lectura libro *Malleus Maleficarum. Martillo de los Brujos*, escrito entre los años 1485 y 1486 por dos monjes dominicos, Jacobus Sprenger y Heinrich Kramer, quienes se encargaron de recoger en sus páginas la descripción de lo que entonces podían considerarse actos impuros y realizados bajo la posesión del demonio. Durante tres siglos fue el libro de cabecera del Tribunal de la Inquisición y la obra que sirvió a sacerdotes y a jueces católicos para llevar a la hoguera a quienes se consideraba que rendían culto a la brujería. A partir de un tema de hondas repercusiones en las circunstancias impuestas por el terrorismo de estado, Cucaño desarrolló durante dos meses, en distintos espacios de la ciudad, doce intervenciones de las cuales dos son relatadas en “Aproximación a un hachazo”. El programa de las acciones fue el siguiente: “La Pintchu”: Trabajo de intervención plástica permanente durante dos meses como por ejemplo, esculturas y áboles envueltos con papel higiénico, pintadas de murales con las consignas del grupo; “Tragedia en la peatonal”: se desconoce el contenido, 3/10; “Las siete Bélgicas”: observación de las reacciones de la gente ante la aparición de un supuesto actor de reconocida trayectoria que llegaba a una plaza y se le abalanzaban fotógrafos y fans. Realizada en cuatro plazas diferentes el 11/10; “La navaja en el sueño”: Hecho teatral en La Casona, 17/10; “El regreso del hombre I”: Hecho musical realizado en la Asociación Cristiana de Jóvenes, 18/10; “Paco de Lucía y Artaud el Momo”: Intervención a la salida del recital de Paco de Lucía en “La Comedia”, 31/10; “En el monumento I y II”: Intervenciones en el Monumento a la Bandera, 24/10 y 7/11; “Dalí”: Intervención en la muestra de Salvador Dalí en galería Ross, 4/11; “El Bobo”: Intervención en la confitería VIP, 7/11; “Repulsión”: experimento plástico en la casona. 7 y 8/11; “El Hombre Pato”: Intervención agobiada en el recital de Moris en el estadio de NOB, 20/11; “Final de las Brujas”: Intervención cierre de los dos meses en los alrededores del Mini-Ranch y Vip. 22/11.

someten al público a respuestas altamente conmovedoras. Profundizando esta línea de recuperación de las leyendas populares, en 1981 Arteón estrena *Tupac-canto y quebranto* que tal vez represente el momento de mayor voltaje de la estética grandilocuente del grupo. No es casual que 1981 sea el año de *Las Brujas. Dos meses de surrealismo y transgresión en la ciudad de Rosario*. Mediante esta intervención Cucaño se sitúa en las antípodas de las formas hegemónicas de producción teatral local. Tampoco estará de más recordar que 1981 fue el año de la consagración local de la Trova Rosarina a partir de lo cual, miles de jóvenes cantaron con emoción la carta que un león le escribió a otro, se conmovieron hasta la médula con el regreso del novio de Mirta después de tres años a la sombra y descubrieron, fascinados con Fito Páez, que la vida es una moneda. En una ciudad paralizada por la ternura y la nostalgia, la desesperación de Cucaño fue un salto al vacío.

Leemos el relato de las intervenciones del año 1981 sin pretender reponer o reconstruir una situación vivida. Lejos de la agitación, los relatos exponen el fragmento de un desencantado fulgor. Tal ocurre con el relato de "Paco de Lucía y Artaud el Momo" que se resuelve en la inscripción de la melancolía que la acción provocó al rozar con el límite de lo posible. La intervención encuentra su resto en el sabor amargo que brota de toparse con la indiferencia o la abulia de los espíritus anestesiados. La acción consistió en el montaje de una escena frente a las puertas del teatro La Comedia después del recital de Paco de Lucía de manera tal que, cuando la gente salió de la sala, se tropezó con una imagen contrastante y en manifiesto cortocircuito con el espectáculo acontecido pocos minutos antes en el interior. En la calle, un operario y un maestro mayor de obras construían una estructura de madera, un hombre sándwich vendado repartía volantes con proverbios surrealistas y un enmascarado, proclamándose Artaud, se dirigía al público para decir la verdad del mundo. Y ocurrió que, contrariando las expectativas, el avatar rosarino de Artaud se topó con toda la indiferencia del mundo:

Quiere el azar que comience la lluvia y la melancolía invada la noche. La gente se resguarda y se va retirando. Ya no hay nadie, Artaud se ha derretido, el hombre sándwich camina perdido, solo, hasta desaparecer, los constructores han terminado su horario de trabajo y se han ido a encontrar con sus esposas. Queda solamente la estructura con sus dos metros de altura y toda la lluvia. (Señales en la hoguera: 33)

El final de *Las Brujas* no fue menos decepcionante. Provocación y estupor, agresión y huída. El relato es preciso y de él se desprende una secuencia que se inicia en la articulación de una imagen a través de la acción de cuatro extraños individuos vestidos de negro portando un ataúd con un cadáver de yeso. Luego de apoyar la mortaja y clavar cruces a los costados, los sepultureros permanecieron algún tiempo parados a la espera. Finalizado el ritual, elevaron nuevamente el cajón esta vez, dirigiéndose al bar VIP para depositar el cadáver en medio de la multitud como ofrenda. En ese momento, uno de sus portadores, sin mediar explicación, se volvió loco al momento en que el cortejo desplegaba un cartel gigante con la consigna "Libertad total a la imaginación". La reacción de "los chetos" no se dejó esperar: era la vieja moral burguesa otra vez a flor de piel, intolerante y conservadora, respetuosa de las buenas costumbres e insensible a todo atisbo de desestabilización de su estado de emoción habitual:

Vienen los dueños, se arremolinan agresivos los chetos en derredor de Cucaño. Exaltación. Grupos machistas temerosos gritan maldades para no quedar mal con sus novias. Algunos destrozan el cajón y el muñeco. Nos vamos retirando, alguno de nosotros se lleva al loco. Alejándonos observamos a la multitud concheta, siguen parados observando. Miran para este lado, se preguntan y se defienden, se tratan de tranquilizar, las muchachas abrazan mucho a sus novios, algunos se ríen, otros gritan, recién llegados preguntan, algunos explican. (Señales en la hoguera: 34)

Las intervenciones de Cucaño estaban bien lejos del carácter festivo con el que muchas veces se asocia a las acciones y performances de vanguardia, tal vez a causa de la temprana asimilación del happening de los sesenta y su integración al marco institucional (Longoni y Mestman 2000: 42). En lucha contra la estética promovida por los retornos a un pasado aleccionador y depositario de la verdad del pueblo, del arte, de la política, las acciones de Cucaño fueron estratégicamente diseñadas para poner en alerta a los sentidos en contra de su manipulación. Fueron una llamada urgente para recuperación de la capacidad de percibir,

una invitación a reeducar los cuerpos anestesiados por la dictadura, una propuesta de restaurar la percepción ante la inminencia de un nuevo golpe adormecedor de las conciencias.

Cuando el tema de la política como espectáculo se ha convertido en un lugar común, el recuerdo de las instantáneas del surrealismo promovidas por Cucaño abre la posibilidad de iluminar alguna zona oscura de nuestra actual desesperación. Porque ocurrió que, en esos mismos espacios públicos (el Monumento a la Bandera, el Vip, las plazas del centro) donde *Las Brujas* propugnaron una estética de alerta, pocos meses después miles de personas victorearon conmovidas las acciones militares de la dictadura en adhesión sentimental a un nacionalismo trasnochado. Paradójicamente, el pueblo en las plazas coreando el himno nacional en favor de una guerra inútil fue el último acto de Cucaño: en la multitud extraviada se inscribía el glorioso fracaso de una secreta y apasionada insurrección.

Bibliografía

- Arias, Ana María, Correa, Rosario; Rodríguez, Alejandro Tomás; Tomé, Federico Alejandro (2003). dossier Grupo de Arte Experimental Cucaño. Surrealismo y Transgresión en Rosario. *Revista Señales en la Hoguera*, números 5 y 6, Rosario.
- Benjamin, Walter (1980). "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea" en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Taurus, Madrid.
- Benjamin, Walter (1989). "La obra de arte en la época de la reproductividad técnica". *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Aguilar.
- Breton, André (1975). *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama.
- Buck-Morss, Susan (2005). "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte" en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires, Interzona.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.
- Huyssen, Andreas (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman (2000). *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto.

Bibliografía editada por el grupo Cucaño y materiales de prensa

- Revista *Aproximación a un hachazo* (1982). Rosario
- Guzmán, Mariano y Guillermo Giampietro (1983). *Los emblemas, males en la tumba*. Movimiento surrealista Cucaño, Rosario.
- Declaración surrealista de noviembre de 1983 del grupo Cucaño, mimeo.
- "Una temporada en el infierno". Programa del hecho teatral llevado a cabo por Cucaño, mimeo.
- Revista *Las Brujas*. Nº 1 y 2 .Grupo Cucaño. (1981)
- Programa y material de la Muestra de Música Experimental del grupo Cucaño, mimeo.
- Fanzines, Manifiestos, Correspondencia del grupo Cucaño de 1980-1983, mimeo.
- Programa Festival Anti Pro-arte "Alterarte" de 1981, mimeo.

Mónica Bernabé en "El retorno del surrealismo o esa desesperación llamada Cucaño" analiza las experimentaciones e intervenciones urbanas de un grupo de jóvenes rosarinos que propiciaron una serie de experiencias artísticas reactivando el legado surrealista hacia fines de la dictadura en la Argentina.

Palabras clave: intervención urbana – surrealismo – dictadura – experiencia – experimentación

Mónica Bernabé in "El retorno del surrealismo o esa desesperación llamada Cucaño" analyses the experiments and urban interventions made by a group of young artists from Rosario. They promoted various artistic experiences revitalizing the surrealist legacy towards the end of Argentine dictatorship.

Key words: urban intervention – surrealism – dictatorship – experience – experiment

CUERPO NEOBARROCKER Y COMUNIDAD “IMPURA”. SOBRE ATLANTIC CASINO Y OÍR NO ES VER DE ROBERTO ECHAVARREN

Irina Garbatzky*

I. Entre fines de 1960 y hasta principios de los 90 Roberto Echavarren parte de Montevideo hacia Londres y luego hacia Nueva York. La decisión de exiliarse se debía a la búsqueda de modos de vida imposibles en el Uruguay de entonces. “Para mí”, sintetiza, “la razón por la que habitaba esos países era el despliegue estilístico ligado a nuevos modos de vida que tenían que ver con la música de rock” (Cangi 2000: 239). Con esto, se refería al quiebre generado por el rock, con su creación de condiciones alternativas de concebir al cuerpo. Desde las caderas de Elvis hasta los pelos largos del heavy metal, los rockeros habían incorporado prácticas en la construcción de la imagen que habilitaban la resistencia a los modelos de género dominantes, marcando un nuevo período en la genealogía de lo andrógino.

Podemos imaginar a Echavarren en ese cruce entre Londres y Nueva York en la década del 70, donde el rock glam surgía como la tendencia más marginal dentro de la *contracultura*. En oposición al naturalismo hippie, los glam inquietaban con su carga de artificialidad y maquillaje. Estos músicos –cuya historia, conjeturada en la película *Velvet Goldmine* (1998), unía a Oscar Wilde con David Bowie, Iggy Pop y Lou Reed– aun teniendo cabelleras femeninas y pantalones ajustados tampoco llegaban a imitar ni a hombres ni a travestis. La noción de arte se correspondía con la expresividad corporal. Como los dandis, los rockeros buscaban volver artísticos los modos de la vida, sin distinguir entre lo cotidiano y la escena. La construcción de su estilo desestabilizaba, además, la normativa de aspecto y gestualidad impuesta por la moda.

No es menor el hecho de que, para encontrarse con estas subjetividades, Echavarren debiera trasladarse. Al hacerlo imitó un movimiento de fuga, que según Amir Hamed (1996) fue característico de la poética uruguaya del siglo XX.¹ En su caso, la retirada del cuerpo fue reforzada por el autoritarismo de las nociones de corporalidad vigentes.²

Atlantic Casino fue escrito primero en inglés y luego traducido por él mismo al español. La extraterritorialidad que marca el desplazamiento, se hace extensiva al género: en 1989 Echavarren realiza un mediometraje homónimo, en el cual rockeros glam recitan el poema. De igual modo, *Oír no es ver*, la instalación realizada junto al pintor Saúl Villa en 1994, también se planteaba como bilingüe, intercalando ambos idiomas. De esta manera el problema de la traslación o traducción se torna fundamental en su poética, no sólo a causa de su mudanza geográfica y lingüística sino por los movimientos *entre* formas expresivas. Se trata de una pregunta que con el curso de los años irá reiterándose: cómo situar al lenguaje poético *desde* el cine, el teatro, el ensayo, la performance artística o el rock.

* Irina Garbatzky es profesora en Letras, docente en la cátedra de Literatura Iberoamericana II de la Universidad Nacional de Rosario. Es becaria de CONICET, su tesis de doctorado (dirigida por la Dra. Mónica Bernabé) se titula *Oralidad, poesía y performance. Las prácticas poéticas rioplatenses hacia fin de siglo XX*.

¹Según Hamed, la “rareza” de los escritores uruguayos residió en no poder encontrarse con un territorio que siempre se les presentó incierto, en tanto conformó un margen peculiar con lenguajes heteroclitos (el tango, la gauchesca pero también la poesía urufranca), disputado por brasileños y argentinos hasta 1830. Esta incertidumbre del suelo los expulsó a buscar su hogar no en otro sitio más que en el propio lenguaje. Hamed retoma de Eduardo Milán la hipótesis de que los escritores uruguayos, o bien se exilian afuera, o bien se exilian en sí mismos, en el encierro. “Para sus escritores, Montevideo parece funcionar, no como un lugar continental sino como una barra separante, como un margen o línea que, de por sí, los exilia. Y este exilio parte del lenguaje mismo con que los escritores se advierten a sí mismos [...] La fuga se da con respecto al lenguaje y es ahí que Montevideo funciona como barra excluyente y no como hogar” (1996: 17).

² Hamed afirma sobre Echavarren: “Por las coordenadas del discurso dominante, el cuerpo sólo podía ser convocado a la racionalización de la lucha política; frente al embate ideológico, el cuerpo se retrae, cae de espaldas y los esfuerzos por reapropiarlo y erotizarlo deberán, a un tiempo, revertir la relación del poeta con el lenguaje. Confiar en el cuerpo propio equivale a replantearse el lenguaje poético” (1996: 87). El viaje, entonces, si bien anterior a la dictadura militar, puede ser entendido como parte de aquellos “exilios microscópicos, moleculares”, no asumidos como tales, que Néstor Perlongher mencionaba para hablar de las búsquedas de construcción subjetiva, en el marco de los discursos dogmáticos en el Río de la Plata (2004: 274). En una entrevista realizada en 1985 Perlongher explica cómo también hubo “exiliados sexuales” durante la dictadura: “era insopportable ser gay en la Argentina. Era cosa de salir a la calle y que te llevaran. Ni siquiera te agarraban porque habías tenido relaciones con alguien; era por tu manera de caminar, por el pelo largo, por el look (...) Realmente fue un exilio, pero a la manera de esos exilios microscópicos, moleculares: la gente se va solita, o en pequeños grupos, sin asumir su condición de exiliados” (273-274).

II. Esta migración había sido fundante en la poética del neobarroco, que navegó entre la reiteración barroco-modernista y la experiencia alucinógeno-experimental de las vanguardias.

La preocupación por la vanguardia había sido mencionada en dos textos importantes del movimiento: el “Prólogo” de Perlóngher a *Caribe Transplantino* y el “Prólogo” de Echavarren a *Medusario*.³ Ambos se preocuparon por despejar cualquier purismo vanguardista, rechazando su carácter dogmático. No obstante, Perlóngher hace una salvedad:

El neobarroco parece resultar –puede arriesgarse– del encuentro entre ese flujo barroco (...), y la explosión del surrealismo. Alguna vez habría que reconstruir (...) los despliegues del surrealismo en su implantación latinoamericana, cómo sirvió en estas costas bravías para radicalizar la empresa de desrealización de los estilos oficiales –el realismo y sus derivaciones, como la “poesía social”(...) Las poéticas neobarrocas, siguiendo aquí una idea de Roberto Echavarren, toman mucho de las vanguardias, particularmente su vocación de experimentación, pero no son bien vanguardias. Les falta su sentido de igualización militante de estilos y su destrucción de la sintaxis (1996: 25-26).

La “herencia desrealizadora” del surrealismo se emparenta con la carencia de un “suelo literario homogéneo” (27) y el nomadismo de los escritores: “Sarduy en París, Roberto Echavarren y José Kozer en Nueva York, Eduardo Milán en México” (29). Enfrentando “la pretensión de un realismo de profundidad” la nueva poesía acabaría “chapoteando en las aguas lodosas del río” (30).

Este “chapoteo” barroso proponía un tipo de unión con la vida: la inscripción de la lengua en la materialidad del cuerpo. Se trataba de la apertura de un espacio y de la asignación del cuerpo a una singularidad y una ética cotidiana.

No es extraño, por tanto, que Echavarren compusiera una obra de cruce entre el cuerpo del rock con el neobarroco: “En México (en el ex convento de Santa Teresa) realicé con un pintor (Saúl Villa) una instalación que procuraba mostrar en términos visuales la equivalencia entre rock y ‘barroco’. El espacio ‘barroco’ del edificio contaminó la impresión” (Cangi 2000: 313).

La instalación *Oír no es ver* estaba compuesta por largas tiras de papel que colgaban de las paredes, en donde se leían poemas de Echavarren, combinados con los objetos de Villa. Ocupaba dos salones del convento, en uno de ellos se proyectaba *Atlantic Casino*.⁴

La locación resultó significativa. Santa Teresa la Antigua fue restaurado como X-Teresa Arte Alternativo en 1993 por una subvención estatal.⁵ En 1994 fue reformado: sobre la antigua edificación se agregaron pasajes y escaleras de acero y vidrio. La estética edilicia final y sus propuestas –vinculadas al arte sonoro y de performance– coincidieron con las características que Arthur Danto atribuye a los museos en la era del “fin del arte”: de ser una institución de guarda pasan a postularse como sitios que intentan lograr vínculos con la comunidad (1999: 213). El X-Teresa, patrimonio del Barroco y centro cultural, acercó la instalación tanto a la intervención pública como a una de las herencias más exquisitas de Latinoamérica. Ambas vetas ya estaban presentes, tanto en el neobarroco de Echavarren, como en las intervenciones urbanas y la comunicación masiva de Villa.⁶

La fusión planteaba una apertura hacia estilos externos a toda fijación normativa. Los objetos exhibían vestimentas del rock yuxtapuestas sobre otros elementos. Una zapatilla de leopardo atravesada por un hacha o una foto de Morrison cubierta por gel. Su serie convocaba el encuentro entre perchas, cuero, tachas y lamé, con maniquíes y espadas. El espacio en común no era la mesa de disección surrealista sino el convento, el cual, a partir de la instalación,

³ *Caribe transplantino* (San Pablo, Iluminuras, 1991) es la antología de poesía neobarroca que Perlóngher compiló en Brasil. Su prólogo fue reeditado en Echavarren, Kozer y Sefamí (1996). Extraigo las citas de esta última edición.

⁴ Entrevista a Roberto Echavarren, Febrero 2009.

⁵ Se denominó “X-Teresa Arte Actual” desde 1998. Ver

http://www.bellasartes.gob.mx/INBA_FmgShowFileByName?who=principal.MUSEOS_Y_%3Cbr%3EGALERIAS.Recintos.Ex_Teresa_Arte_Actual.Edificio.&fileName=extaa.pdf

⁶ Villa pertenece a una generación de artistas mexicanos que hicieron una ruptura con el arte anterior a 1968 y que elaboraron su obra alrededor de los 80. Esta asignación es extraída del catálogo de la muestra *La era de la discrepancia* (Debroise, 2007). Según los curadores, los ochenta son “el momento de despliegue público de una variedad de discursos sobre la identidad que atraviesan la estética tanto gay y femenina, como la reivindicación poscolonial de una constelación cultural americana. (...) desafian la normalidad y redefinen lo político para alejarlo del modelo partidario, proletario y gremial de la izquierda” (22). En esta selección está incluido el trabajo de Villa, como el de uno de los “artistas sin trayectoria [...] de una aceptación de la estética (...) gore, una pansexualidad marcada por todo tipo de divergencias y la ruptura de límites entre alta cultura y el resto” (368). Asimismo, Villa trabajó en campañas visuales sobre la publicidad en la vía pública junto a Lorena Wolffer (Barbosa Sánchez 2007).

derivaba en circuito que permitía recorrer los cuerpos y ver a través. En “Veo a través de ti”, el primer poema del libro *Oír no es ver/To hear is not to see* (1994) presentado en aquella oportunidad, se lee una “acción diferida”⁷ (Foster 2001): la utopía comunitaria. Mediante una mutación en la enunciación, el poema transforma lo observado (un bailarín) en segunda persona, para luego hablar de *nosotros*, y más tarde arribar al *yo*, que se volverá, finalmente, música (62).⁸

No es la comunión vanguardista, aunque sí la comunidad impura: la circulación de personas y la fundación de un espacio plural que incluye en sí mismo a lo “otro”.⁹

III. Esta pluralidad ya se encuentra en el film *Atlantic Casino*, cuando, para hallar un tono que reproduzca el poema y al mismo tiempo lo desfigure, una multiplicidad de rockeros lo recita de memoria, sin respetar el orden de las estrofas ni su unidad.

Se trata de un descentramiento autoral, que se enfatiza con la observación de que el mismo Echavarren se encuentra prácticamente ausente en el film. Sólo lo vemos en una escena, casi aislada. Hermanado con el resto de los rockeros en su imagen, se distingue de ellos por ser el único que se ubica sentado frente a un escritorio, bajo el amparo del papel y la computadora. Es el único momento en donde tiene lugar la representación del poema escrito, y pone de relieve las estrategias del pop y del neobarroco en simultáneo: la figura de Echavarren leyendo su propio poema dentro del film que por entero es el poema, opera una redundancia y es casi una puesta en abismo. No es Echavarren quien recita, sino el ícono de un poeta recitando. Y todavía más, no es el poeta, sino su doble parodiado, el crítico. La estrofa que lee dice: “Un delirio de interpretación mata el pop. / Lo llamamos rallador. / Destruye el pop al encapucharlo” (2000: 259).

La tendencia a descomponer el poema haciendo intervenir varias voces también incluye la incorporación del espectador. Steve Fraser, el músico que protagoniza el film, se maquilla y se enjoya mientras se habla a sí mismo frente a un espejo. Por el modo en que la cámara está colocada, lo vemos, mediante el espejo, hablando para sí; aunque mirando de frente, hacia nosotros. Esta triangulación nos inserta en su cuarto como si se disolviera la “cuarta pared” y pudiéramos circular por el espacio. Ya somos participantes, sólo que de una manera casi invisible.

La apertura de la imagen hacia el espectador, junto al hecho de experimentar con lo poético en varios lenguajes expresivos, nos permite situar a *Atlantic Casino* dentro del registro de la performance, ese arte en “en vivo” que yuxtaponía varias disciplinas¹⁰, cuyo contexto más próximo era el de las búsquedas artísticas orientadas hacia la desmaterialización de la obra, el arte de acción y del concepto.

Aquí vale la pena una digresión. En “Mapa de lo posmoderno” Andreas Huyssen (2002) rescata los elementos del posmodernismo que él considera críticos y resistentes. Lo más interesante del posmodernismo (en tanto sensibilidad relacional para con el modernismo), reside en la recusación al rechazo del alto modernismo respecto de la cultura popular. En este sentido Huyssen considera necesario datar este momento de negación en el surgimiento de la *contracultura* de los años 60. Es entonces cuando surge un movimiento que toma de la vanguardia europea las experiencias de Dadá, el surrealismo y Duchamp, que critica la “institución arte” estabilizada dentro del modernismo norteamericano, proponiéndose lograr un acercamiento a la cultura popular como el alto modernismo no lo había logrado. Más tarde,

⁷ Hal Foster propone un modelo de retorno de algunas prácticas modernistas en el posmodernismo a partir de la noción de trauma freudiano: un acontecimiento se registra como traumático únicamente si existe otro posterior que lo recodifica. La significación de los acontecimientos de vanguardia se produce de modo análogo, mediante una alternancia de anticipación y reconstrucción (2001: 31). Así, no sólo las neovanguardias serían tan válidas como las vanguardias históricas, sino que además estarían incluidas en los proyectos de las anteriores, habilitarían la lectura y profundización de las mismas a partir de su presente histórico.

⁸ Se trata de un poema largo que va modificando los sujetos de la enunciación. De la tercera persona a la segunda: “mírate bien / ¿por qué me miras?” (26), luego “Escalamos un muro...”, “Éramos íntimos...”, “...no dijimos nada” (30-33) y después, “El amor verá a través de mí” (48). En la última estrofa el *yo* deviene musical: “Me volví una condensación, un sonido único ininterrumpido por el silencio/ y sin embargo, inmerso en él” (62).

⁹ Tamara Kamenszain (2000) señala que para Echavarren “Todos los tú (...) están de espaldas (...) Presentan su identidad del reverso. Y es justamente dadas vuelta como se los puede conocer. Si decir ‘de frente’ remite por contigüidad a decir ‘desde afuera’ –un objeto que se enfrenta a un sujeto en la exterioridad (...)– decir ‘desde atrás’ puede enganchar (...) a su ‘desde adentro’” (118). Este movimiento de entrada en el otro y consiguiente escucha es significativo para el tipo de comunidad que se propone. Porque si, como dice la autora, la “poesía es empujar la lengua hacia el campo del otro” (2003), en esta apropiación se postula una primera persona plural, una comunidad, no homogénea, sino inclusiva de las otridades y sus diferencias de estilo.

¹⁰ Según Patrice Pavis (1998: 333) la performance “asocia, sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine. No tiene lugar en los teatros sino en museos o salas de exposiciones (...) Pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción más que en la obra de arte representada y acabada. El *performer* no debe ser un actor que interpreta un papel, sino sucesivamente un recitador, un pintor, un bailarín, y, a causa de la insistencia puesta en su presencia física, un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación”.

durante los 70 y 80 el panorama se transforma y la utopía se desvanece. Sin embargo, junto al posmodernismo afirmativo y ecléctico emergen una serie de movimientos de resistencia, que él considera verdaderamente innovadores. Estos son los movimientos de las minorías. "Lo posmoderno alentaba la promesa de un mundo pos-blanco, pos-masculino, pos-humanista, pos-puritano" (2002: 332-334), señala.

Esta referencia contextual, si bien presenta muchas inquietudes y se inserta en un debate extenso sobre los retornos de la vanguardia,¹¹ resulta productiva para pensar por qué Echavarren elige al rock.

En su trabajo *Atlantic Casino*, Ignacio Prado (2000) realiza un breve recorrido por la historia del video experimental y opone el cine de vanguardia de los 60-70 al *underground*. Coloca al film de Echavarren dentro de la segunda corriente y menciona que nunca hubo entre la vanguardia norteamericana y el rock una verdadera imbricación. Esta segmentación enfatizaría la tensión destacada por Huyssen entre la cultura popular y el arte, y la situación incierta de la vanguardia norteamericana entre ambas. Echavarren, según Prado, elige el *under*, por su rebeldía al sistema.

No obstante, la pregunta acerca de la elección del rock tiene más respuestas. En primer lugar, como señalé más arriba, para Echavarren el glam es efectivamente un espacio transgresor que habilita un tipo de cuerpo "fuera de género" sexual e identitario. Los rockeros del film son parias de la ciudad, ocupan un edificio abandonado, son nómades y marginales. Los participantes, salvo Fraser y Scott Gray, no son músicos o actores reconocidos. Se diría que "hacen de sí mismos", exhibiendo su performance diaria, a partir del maquillaje, la ropa y la gesticulación.

Estos cuerpos oscuros, inciertos, resultan coherentes para articular una búsqueda de subjetividades de "pretensión libidinal errática" (Echavarren 1996: 14). Si los rockeros que propone son mutantes, es porque su forma "sin sentido" (su abyección, en términos de Judith Butler) posee un poder desestabilizador de tal intensidad que indica, desde su exclusión "lo legible", permite edificar del binomio "masculino-femenino".¹²

Por otra parte, las subculturas constructoras de estilos habilitan una corporalidad densa. Los cuerpos de los rockeros disponen en la escena la densidad de un cuerpo neobarroco, o en este caso, *neobarrocker*:

Un bailarín a gogó en un minivestido plateado,
un tipejo balanceándose, papagayo estrujado verde lima (...)
Un cadáver despellejado revive bajo el reflector (...)
Un cúmulo de muertos chillones y amanerados.
(...)
¡Somos ratas! ¡Somos ratas! ¡Somos mugre!
¡Somos cerdos! ¡Somos chusma! ¡Somos degenerados!
¡Somos perras! ¡Hasta nuestros managers son cerdos!
Antes fusilados que olvidados. (Echavarren 2000: 247)

Un acopio de anatomías, (andrógino-humano-cadáver) que lleva los motivos del barroco (los cadáveres, el maquillaje, los espejos) hacia el rock, para descomponer un modelo de cuerpo hegemónico y posibilitar su liberación de sujeciones identitarias.

Se evoca por lo tanto un cuerpo desorganizado y agresivo. La violencia con la que se enfrenta directamente el rockero a la cámara se multiplica en todos los órdenes. En una escena los rockeros se abalanzan sobre uno, al que comen vivo. Es el ritual de antropofagia que reitera las escenas de violencia fundante de las colectividades. Y que se vuelve central para acentuar la ironía: "¿Quieres que alguien te ajuste los ojos?", insiste Fraser en primer plano.

Ajustar la visión y el foco de lo que se observa borroso, distorsionado, resulta irrisorio en la mezcolanza comunal. Seguramente se debe entender a la inversa: alguien nos ajusta los ojos, nos obliga a ver nítido lo que está desfigurado. Frente a la agresividad solapada, aunque formativa, de la cultura moderna, en contra de la pulcritud de las formas, los rockeros buscan

¹¹ Ver Bürger (1987), Foster (2001) y el mismo texto de Huyssen (2002). Para una discusión sobre la cristalización provocada por la lectura de Bürger en Latinoamérica ver Longoni (2006: 61-68).

¹² Según Judith Butler (2002) todos los cuerpos, para poder constituirse dentro del esquema de la cultura, "actúan" el género, realizan performances porque repiten conductas, movimientos y gestos que se construyen como un repertorio de citas. Cada cuerpo cita elementos de este repertorio, siempre parcialmente, y renueva de este modo la norma heterosexual. Pero en esta repetición lo que interesa es la creatividad. Butler ejemplifica cómo los estudios "queer" se reappropriaron de un término que resultaba despectivo, para transformar su sentido. Los rockeros de Echavarren también "citan" un repertorio gestual, pero no para imitar la norma sino para citar la forma singular de construirse subjetivamente.

la violencia grupal. Los músicos bajan, se mezclan entre el público que salta o se empuja. Todos los recitales de rock, subraya el film, buscan volver indistinguibles esas fronteras y procesar una escena de ritual y comunión colectiva.

IV. Si a partir del rock o el pop se genera, según Huyssen, un posmodernismo negativo o resistente, cabe observar cómo resulta la apropiación de estos modelos contraculturales para el propio Echavarren, en tanto uruguayo residente en Estados Unidos.

Existe una imagen útil para describir la forma en que creo que el autor recoge estas “nuevas tendencias”; esto es, tanto la performance, el cine poético o la poesía-instalación, como la cultura rockera *underground*. En una entrevista sobre *Atlantic Casino*, cuenta que el imaginar la puesta en voz del poema en inglés le permitió idear una situación diferente a la de la lectura tradicional de poesía, y pensar por ello en otro soporte:

*Me pareció que una vez que esto [los poemas de *Atlantic Casino* y *Pacific Palisades*] estaba escrito, si yo iba a un recital de poesía y leía con mi acento extranjero, estos poemas no se entendían. El público de poesía no es el mismo que el de los conciertos de rock y mucho menos del aspecto glam de esa música. Había un desfasaje total. Leyéndoles yo a una serie de señores muy respetables estos poemas con un acento extranjero no producía nada, estaba fuera de lugar, no funcionaba* (Cangi 2000: 298)

Se diría que Echavarren admite y vuelve productiva la escena de encontrarse fuera de lugar, fugado territorialmente. La transforma en método de creación poética. La errancia lingüística y geográfica lo permite; lo transgenérico artístico, sexual, y la proliferación sintagmática, también. En ese nomadismo funda una comunidad habilitadora de estilos, y sobre todo un cuerpo no hegemónico, que aúna la búsqueda del neobarroco y el rock en una ética singular.



Pink Bloc, World Bank/IMF protests in Prague, 2000

Bibliografía

- Baigorria, Osvaldo (2004). "El espacio de la orgía". Entrevista a Néstor Perlongher. *Papeles insumisos*. Buenos Aires, Santiago Arcos. Originalmente publicada en *Jaque*, 134, Montevideo, 3 de agosto de 1986.
- Barbosa Sánchez, Alma (2007) "La perspectiva artística de la publicidad" en Revista *Pensar la publicidad*, vol. 1, n.1,199-208.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Península.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós.
- Cangi, Adrián (2000). *Performance. Género y transgénero*. Buenos Aires, Eudeba.
- Danto, Arthur (1999). *Después del fin del arte*. Buenos Aires, Paidós.
- Debroise, Oliver (2007). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México, UNAM.
- Echavarren, Roberto y Saúl Villa (1994). *Oír no es ver / To hear is not to see*. X-Teresa, México.
- Echavarren, Roberto, José Kozer y Jacobo Sefamí (1996). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México, F.C.E.
- Echavarren, Roberto (2000). "Atlantic Casino". *Performance. Género y transgénero*. Adrián Cangi (comp.). Buenos Aires, Eudeba.
- Echavarren, Roberto (2008). *Arte andrógino. Estilo versus moda. Ensayo 2008*. Santiago de Chile, Ripio Ediciones.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid, Akal.
- Hamed, Amir (1996). *Orientales. Uruguay a través de su poesía. Siglo XX*. Montevideo, Graffiti.
- Huyssen, Andreas (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Kamenszain, Tamara (2000). "Veo travesti". *Performance. Género y transgénero*. Adrián Cangi (comp.). Buenos Aires, Eudeba.
- Longoni, Ana (2006). "La teoría de la vanguardia como corset". *Pensamiento de los confines*, 18: 61-68.
- Mattoni, Silvio (2003). "Sólo hay poesía de amor. Entrevista a Tamara Kamenszain". *La voz del interior*, 17, julio.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires, Paidós.
- Prado, Ignacio (2000). "Música de rock, poesía y cine experimental". *Performance. Género y transgénero*. Adrián Cangi (comp.). Buenos Aires, Eudeba.

Films:

- Roberto Echavarren (1989): *Atlantic Casino*. 16 mm 40 minutos color. Nueva York. Guión, co-dirección, montaje. *Velvet Goldmine* (1998). Dirección Todd Haynes. Estados Unidos.

Irina Garbatzky, en "Cuerpo neobarrocker y comunidad 'impura'. Sobre *Atlantic casino* y *Oír no es ver* de Roberto Echavarren" se propone trabajar con la obra multidisciplinar del poeta uruguayo, sus relaciones con el neobarroco, el rock y la vanguardia en el poema y film *Atlantic Casino* (1989) y la instalación poética *Oír no es ver* (Méjico, 1994).

Palabras clave: poesía neobarroca – rock glam – vanguardia – interdisciplina – género

Irina Garbatzky, in "Cuerpo neobarrocker y comunidad 'impura'. Sobre *Atlantic casino* y *Oír no es ver* de Roberto Echavarren" analyses the multidisciplinary work of the Uruguayan poet, its relations with neobaroque, rock music and avant garde in the poem and film *Atlantic Casino* (1989) and in the poetic installation *Oír no es ver* (Mexico, 1994)

Key words: neobaroque poetry – glam rock – avant garde – interdiscipline – gender

ACTIVISMO SOCIAL Y PRÁCTICAS TRANSDISCIPLINARES

Marcelo Expósito *

John Jordan, en conversación con Marcelo Expósito, Dean Inkster, Alejandra Riera y Montse Romaní. Londres, 8 de agosto de 1999.¹

Con introducción de Marcelo Expósito, Buenos Aires, agosto de 2009.

Se me invita a participar en este dossier de la revista *Katatay* para escribir a propósito de mis ideas sobre los “ciclos de imaginación política radical”. Y teniendo en cuenta que mi contribución a este proyecto editorial va a tener lugar a finales del año 2009, no se me ocurre mejor manera de responder que enviando un documento que de alguna manera celebra y reflexiona sobre el décimo aniversario del “acontecimiento Seattle”, las jornadas que tuvieron lugar entre los últimos días de noviembre y los primeros de diciembre de 1999 en la ciudad estadounidense, cuando miles de manifestantes lograron bloquear el encuentro de la Organización Mundial del Comercio.

Acabo de colaborar en la traducción que en este mismo volumen se publicará de un bellísimo texto de Brian Holmes, “Descifrar el futuro”; y pienso si acaso esta otra contribución mía no debería llamarse, alusivamente, “Descifrar el pasado”. Brian lo expresa muy bien: en el juego de poner fechas a los jalones que marcan la historia política de una generación, la fecha que importa es aquélla o aquéllas que transformaron de veras tu subjetividad. Seattle fue, para muchos de nosotros, el estallido que marcó la imposibilidad de una vuelta atrás: el momento en que lo que siempre se nos dijo que era imposible, adquiría la materialidad de la verdad de una vez para siempre: el surgimiento de un movimiento transnacional que lograba expresar la oposición a escala global articulando las diferencias. “Unity in multiplicity”.

* Marcelo Expósito reside habitualmente en Barcelona, es artista, y esa actividad se expande hacia los campos de la docencia, la teoría, la crítica, la investigación, la curaduría y la edición. Su trabajo se desarrolla habitualmente en los cruces entre arte, comunicación, política y activismo. Es miembro de la Universidad Nómada (universidadnomada.net) y colaborador del webjournal transversal (eipcp.net/transversal); fue cofundador y coeditor de la revista *Brumaria* (2002-2006). Sus últimos videos están enfocados principalmente sobre las experiencias del actual ciclo de creatividad política www.hamacaonline.net

¹ Versión castellana de Marcelo Expósito, de una larga conversación con John Jordan registrada cuando nos encontramos con él con motivo de las actividades que tenían lugar dentro de la exposición *Non Place Urban Realm*, la cual puso en común el trabajo de artistas, teóricos, arquitectos y activistas en torno a los nuevos conflictos en las transformaciones de las metrópolis globales (organizada por Montse Romaní en la South London Gallery, Londres, agosto de 1999, <http://www.southlondongallery.org/docs/exh/exhibition.jsp?id=34&view=past/>; véase la crítica de Brian Holmes: “Le mode de diffusion. Expositions et Environnement Urbain”, http://www.msdm.org.uk/texts/mode_diffusion.html/; y el suplemento monográfico de la revista *Variant*: <http://www.variant.randomstate.org/pdfs/issue10/Supplement10.pdf>).

La entrevista se publicó originalmente como “Social Activism in Cross-Disciplinary Groups/Activisme social et groupes interdisciplinaires”, en el volumen *Radio Temporaire*, editado por el colectivo homónimo compuesto por Zeigam Azizov, Sylvie Desroches, Dean Inkster, Adrian Laubscher, Alejandra Riera y Caecilia Tripp (École du Magasin, Grenoble, 2002). La celebración de *Non Place Urban Realm* en Londres, con todos los materiales y textos generados a su alrededor, así como esta conversación con John Jordan, constituyen una buena muestra del estado de ciertas discusiones que entonces se tenían al respecto de las nuevas relaciones arte-política, en los prolegómenos de Seattle y la eclosión del movimiento de movimientos. Téngase en cuenta que la jornada de acción global contra el capital (el Carnaval contra el Capitalismo) del 18 de junio de 1999 (http://en.wikipedia.org/wiki/Carnival_Against_Capitalism, <http://bak.spc.org/j18/site>) había tenido lugar justo dos meses antes; y el acontecimiento Seattle estaba ya preparándose, para suceder entre noviembre y diciembre del mismo año.

Dos son las acciones que se discuten principalmente en la conversación. En primer lugar, la campaña contra la construcción de la autopista M11 y la destrucción del área de Claremont Road, entre 1993 y 1994, descrita en John Jordan, “The art of necessity: the subversive imagination of anti-road protest and Reclaim the Streets”, en George McKay (ed.). *DIY Culture. Party & Protest in Nineties Britain*, Londres, Verso, 1998 (versión castellana: “El arte de la necesidad. La imaginación subversiva del movimiento contra las carreteras y Reclaim the Streets”. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Blanco, Paloma, Jesús Carrillo, Marcelo Expósito, Jordi Claramonte (eds.). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001; reeditado en una nueva traducción en la revista *ramona*, nº 86, Buenos Aires, diciembre de 2008, (<http://www.ramona.org.ar/node/23926>). En segundo lugar, el Carnaval contra el Capital del 18 de junio de 1999 (18-J), documentado en Notes from Nowhere (eds.). *We are Everywhere. The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*, Londres, Verso, 2003 (<http://artactivism.gn.apc.org/home.htm>). Véase también Sonja Brünzels, “18-J: Carnival and Confrontation” (http://www.shedhalle.ch/dt/programm/zeitung/04/inhalt/shedhalle_zeitung_0104.pdf). Sobre la evolución de Reclaim the Streets y referencias como la *Criminal Justice Bill*, véase en castellano el texto de Javier Ruiz, “De la crítica del espacio público a la resistencia global”, en *Modos de hacer, op. cit.*; y Marion Hamm, “Reclaim the Streets: protestas globales y espacio local” (<http://eipcp.net/transversal/0902/hamm/es>). Otros sitios web: <http://www.reclaimthestreets.net/>, <http://www.j18.cat.org.au/front.html/>. [Ndt]

Mi contribución a esta publicación va ser, en este sentido, indirecta. He repescado de mi archivo un documento inédito en castellano, y prácticamente desconocido en su idioma original. Se trata de una conversación que mantuvimos en grupo con John Jordan en Londres, a comienzos de agosto de 1999: es decir, menos de dos meses después de la acción de ocupación y paralización masiva de la City, el centro financiero de Londres, conocida como Carnaval Global contra el Capital o June 18th (véase de nuevo nota 1), y apenas cuatro meses antes del acontecimiento Seattle. Hace un año recuperé este documento y su relectura me dejó literalmente anonadado: en él están perfiladas las intuiciones y los deseos que animaban entonces, no solamente la esperanza de poder vivir en nuestra propia generación la experiencia de un movimiento de oposición y de transformación radical de las cosas; sino también la de poder volcar en ese movimiento la condensación de la experiencia histórica de al menos un siglo de articulación entre el arte, la política y el activismo. Las intuiciones, los análisis, los prototipos mentales y prácticos propuestos por John en aquella conversación, cobran especial significado, a mi modo de ver, a diez años vista.

Me parece que la situación en que este documento fue producido, además de su contenido, es también relevante para romper con ciertos lugares comunes impuestos alrededor del fenómeno de religamiento del arte, la política y el activismo en los últimos quince años. El motivo de encontrarnos en Londres fue la celebración de la exposición *Non Place Urban Realm* (véase, una vez más, nota 1), que compendiaba ciertos trabajos artísticos de crítica de las transformaciones urbanas bajo el tránsito al capitalismo postindustrial, al tiempo que albergaba dispositivos de archivo y actividades de debate. Se trató, a mi modo de ver, del tipo de exposiciones que comenzaban a proliferar, más o menos en los márgenes del sistema internacional del arte, fuertemente influidas por el modelo puesto en práctica por otro gran acontecimiento: la documenta X, celebrada en Kassel en 1997.² Sirva este comentario para echar por tierra el tópico que identifica la presencia creciente del fenómeno de “lo político” en el sistema internacional del arte internacional como el efecto de algún tipo de instrumentalidad, o como un fenómeno meramente funcional a la reproducción renovada de los aparatos del sistema artístico. Lo que me gustaría argumentar por contra es que las relaciones articuladas a veces, conflictivas en otras, entre la emergencia de una globalización de las resistencia o de una “globalización desde abajo” y la presencia de “lo político” en la esfera del arte contemporáneo, han venido teniendo lugar desde los orígenes mismos de lo que yo llamaría un nuevo ciclo histórico de religamiento del arte, la política y el activismo, cuyos momentos fundacionales cabe situar, tentativamente, en la década de 1980.

Y, finalmente, creo que este documento demuestra la manera plural en que, desde el comienzo, las herramientas, las hipótesis, los artefactos y prototipos heredados de la tradición de las vanguardias artísticas, pueden comprenderse como elementos que —entre otros— han sido importantes en la articulación material y simbólica de los nuevos procesos de movimiento. Una hipótesis a plantear sería ésta: si acaso en este nuevo ciclo no estamos asistiendo a la actualización, validación o verificación de aquello que en otros momentos históricos no pudieron ser sino avanzados prototipos.

Radio Temporaire: John, ¿podrías explicarnos tu experiencia, hasta el momento, con Reclaim the Streets y cuál es el tipo de relación entre arte y política que buscas establecer en tu artículo sobre la campaña en Claremont Road, “The art of necessity...”?

John Jordan: Desde siempre he intentado encontrar un espacio en el que la imaginación del arte y el compromiso social de la política pudieran coexistir. Había trabajado con diferentes grupos y también en proyectos individuales, pero nunca había encontrado realmente ese espacio en el que las divisiones entre vida y arte se disolviesen. Fue de forma totalmente accidental que un artista amigo mío me escribió una carta para decirme que había en marcha algo que se llamaba *operation block road*, que formaba parte de la campaña contra la construcción de la autopista M11 en Londres, en la que estaba previsto realizar algún tipo de acción directa diariamente durante un mes. Ya había participado en movidas tipo okupaciones cuando era estudiante, pero nunca antes había realizado acción directa de esa manera. Así que de repente llegó y se me indicó cómo escalar un muro formando parte de una acción dirigida a reokupar un pedazo de tierra, con la finalidad de acampar allá. Todavía no habían comenzado las obras en Claremont Road. Nos encadenamos a los árboles y los guardias de

² Véase, por seguir desempolvando documentos, mi traducción del texto de Jean-Christophe Royoux, “A propósito de documenta X” (1997), <http://aleph-arts.org/pens/royoux.html/>.

seguridad no pudieron echarnos, así que, cuando circunstancialmente se marcharon, reokupamos el espacio. Estaba tan entusiasmado que pasé las siguientes cinco horas pintando con un amigo una gigantesca pancarta que decía: "Imagínate este lugar como un hogar, como un bosque o como la autopista M11". Colgamos esta megapancarta entre dos árboles... De repente, ahí teníamos un espacio en el que la performance se sumaba a la acción política.

En los años setenta hubo muchas acciones de gente diferente, como Chris Burden o Stelarc, gestos muy estéticos pero sin función más allá de la estética. Y de repente me encontré con gente que hacía cosas muy semejantes a las de aquéllos, como engancharse a *bulldozers* con cadenas alrededor del cuello, corriendo riesgos enormes, pero en acciones con una función muy pragmática: interrumpir las obras para que eso costara mucho dinero a los constructores.

RT: ¿Cómo se gestiona, en las manifestaciones de Reclaim the Streets, esa relación entre el cuerpo del activista y el Estado cuando se da a través de sistemas de control como es el caso de cámaras de videovigilancia?

JJ: Me parece que, después de Estados Unidos, somos el país más vigilado por videocámaras. La City de Londres tiene más densidad de cámaras de vigilancia en su milla cuadrada que cualquier otra ciudad europea. Es en parte por eso que produjimos esas máscaras, unas ocho mil máscaras coloreadas, que eran al mismo tiempo una máscara y una pieza de *agit-prop*, una obra de propaganda. Había cuatro colores: dorado, verde, rojo y negro, y en el reverso un hermoso texto poético sobre la carencia de rostro del capital global, y el hecho de que, sin embargo, siempre intentan registrar tu cara, mientras que la cara de los pobres y de los oprimidos intenta siempre permanecer invisible. Estaba también el concepto del elemento transgresor de la máscara en el carnaval y tal... Pensamos que la gente las llevase en parte para dotar de unidad a nuestro carnaval y en parte para que cada cual se disfrazase, pero sobre todo para que sirvieran de instrumento para dividir la multitud en cuatro grupos.

Lo extraordinario de estas cosas en relación al arte es que, como artistas involucrados en cuestiones estéticas, actuábamos como una especie de *control-freaks*, obsesionados por controlar todos los detalles: ya sabes, se supone que no hay trabajo estético sin un cierto elemento de control, y lo que me parece interesante es que tú planificas de esta manera este tipo de acontecimientos, pero tienes que delegar necesariamente en un margen de espontaneidad. Sabes que nunca va a funcionar como lo planeaste, tienes que tener confianza en lo que pueda suceder: me parece que para un artista esto es algo difícil de hacer. Sólo cuando pones las cosas en marcha comienzas a darte cuenta de que la multitud tiene una inteligencia increíble, una habilidad sorprendente para ser espontánea, para hacer cosas extraordinarias que nunca pudiste imaginar.

Teníamos también gigantescas cabezas carnavalescas con *sound-systems* en su interior, cada una representaba un movimiento social diferente: los Zapatistas, el Movimiento Sem Terra... y la idea era que todo el mundo se encontrase en Liverpool Street Station. En un momento dado habría una señal con el sonido de una sirena, de las cabezas de carnaval saldría la banda sonora de *Misión imposible*, y las ocho mil máscaras comenzarían a ser repartidas para que la gente se las pusiera y se formasen cuatro grupos de diferentes colores que se separarían de manera que la policía se confundiera por completo... pero no ocurrió exactamente así. Por una parte, éramos tanta gente que no se podía escuchar la maldita música, demasiado ruido. Por otra parte, esperábamos que la gente, al recibir la máscara, se quedara más o menos en un lugar, pero muchos se largaron a la otra punta a ver a sus colegas. Así que los colores se mezclaron, lo que funcionó bien a su manera: el grupo verde llegó al objetivo, después el rojo, después otro grupo entre dorado y negro llegó con un lio tremendo, y finalmente otro grupo llegó a un lugar de la ciudad totalmente diferente que el resto y permaneció allí durante cuatro horas. ¡Se perdieron mil personas!... Pero aun así funcionó, ya que una parte importante de la multitud inicial siguió el buen camino. Y lo más maravilloso es que la policía estuvo todo el tiempo completamente confundida por causa de estas máscaras. ¡En todos los informes dijeron que era la manifestación más meticulosamente organizada que habían visto nunca, con niveles de organización que nunca habían visto!

RT: ¿Pensáis que sea necesario instituir algún tipo de foro público compartido que sostenga este tipo de confluencias y discusiones?

JJ: Bueno, en lo que se refiere a las *street parties*, no tanto. La mayoría de la gente que participa en ellas está ideológicamente cercana a principios anarquistas, y muchos son bastante

puristas en eso. Así que en lo que se refiere a trabajar con grupos más institucionalizados, eso no ocurre mucho. Pero es cierto que en el 18-J se implicaron muchos grupos institucionalizados. *Church Action on Poverty* hizo algo, también la *Sexual Freedom Coalition*, lo que en mi opinión muestra una diversidad fantástica; dos tipos de gente que nunca hablarían entre sí, ambos trabajando contra el capital global. Pero no se trata en absoluto de relaciones formales. Sencillamente dijimos: ésta es la fecha, ésta la hora, éste el año, haced cada cual lo vuestro en ese marco.

Creo que es ahí donde falla el movimiento. Pienso que se necesita algún tipo de formalización de esas relaciones. También de las relaciones transnacionales. Porque tenemos ese tipo de relaciones, pero ¿cómo se formalizan? Harry Cleaver intenta describir el movimiento transnacional como algo fluido, acusoso: no es una retícula, porque él piensa que una retícula tiene nodos, se necesitan nodos para mantener unidos dos hilos. Pero los nodos son estables, y lo que está pasando en esta red transnacional de movimientos sociales es que nada está quieto, porque algunos de estos grupos existen, luego desaparecen, se convierten en otra cosa, y de repente algunos son enormes y otros pequeñísimos, así que la palabra *network* quizás no sea una buena manera de describirlo. Él prefiere describirlo como agua que fluye: el agua a veces se congela, luego se derrite, tiene remolinos y diferentes corrientes. Y pienso que una de las tareas de los artistas quizás sea intentar encontrar formas para un movimiento social global contra el capital.

RT: Las manifestaciones de masas suelen defenderse desde el punto de vista ortodoxo que corresponde al imaginario izquierdista de la manifestación como representación de la unidad de la lucha contra el capital. Pero lo que parece alejar a un movimiento como *Reclaim the Streets* de otros movimientos sociales históricos es la conciencia de que no hay una sola línea de confrontación con el capital. No hay un punto de antagonismo único o principal entre el trabajo y el capital; existen muchos centros y líneas de confrontación. Parece que vuestras manifestaciones masivas se acercan más a visualizar esta última idea.

JJ: Para mí, en lo que se refiere a las formas en la toma de la calle, lo principal es que se trata de un evento no lineal. No se parece a una marcha o desfile tradicional en el que tienes una distinción estricta entre participante y público. De forma inmediata, la *street party* rompe eso. Tienes varios vórtices de gente, múltiples centros, y es más como un juego a través de la ciudad. La inspiración viene del situacionismo de alguna manera, la idea es cómo puedes crear un acontecimiento, un juego a través de la ciudad, que no tenga un centro fijo... porque hay un sentido de unidad, pero también cada cual tiene la potestad de hacer lo suyo en el seno de esa situación. El 18-J es el ejemplo perfecto: toda el área bancaria fue bloqueada por miles de personas, y eso nunca se planeó; alguien en bicicleta lanzó la consigna de que no se permitiese circular coches en la City; y toda la City estuvo completamente bloqueada porque hubo gente que decidió por sí misma ir en grupos y hacer una sentada. Parece ser que había unas cincuenta personas allá en el suelo, escuchando música, bebiendo, en un cruce a millas de distancia de donde estaba la movida principal. Así que tienes por un lado la movida grande que había sido planeada y cuidadosamente orquestada como una campaña militar, y por otro tienes todas estas otras cosas que sucedían espontáneamente.

Me parece que en realidad lo que intentamos fue trabajar una forma ecológica, me parece interesante el hecho de que casi todos los movimientos sociales que funcionan hoy han estado de alguna manera influenciados por el ecologismo, lo reconozcan o no. Si pensamos en cómo funcionan los ecosistemas, uno de sus aspectos más importantes es la biodiversidad. Los ecosistemas se destruyen en el momento en que no tienes esa biodiversidad, así que los movimientos que están empezando a trabajar tienen que aceptar la diversidad en su interior. Otro asunto es que los ecosistemas operan mejor localizadamente, pero por supuesto están conectados con el resto de los ecosistemas del planeta. Lo mismo sucede con los movimientos: funcionan mejor en sus barrios, en sus comunidades locales, su ciudad, región o lo que sea, pero están comenzando a estar conectados con otros movimientos sociales. Y una cosa más sobre los ecosistemas es el sentido de interdependencia e interrelación. Están por completo interrelacionados, y pienso que igualmente los movimientos sociales están comenzando a darse cuenta de que tienen que reconocer estas conexiones, interrelaciones y dependencias en el sentido de que, frente al capital transnacional, sólo puedes operar a un nivel transnacional si quieres vencerle. Y, finalmente, ocurre que los desarrollos evolutivos suceden siempre en los márgenes de los ecosistemas, allá donde un ecosistema se transforma en otro. Pienso que los momentos de creatividad suceden cuando se encuentran diferentes movimientos sociales, en los márgenes, en los espacios de tránsito.

Un ejemplo interesante de cómo se encuentran las diferencias y de ahí sale una enorme creatividad, se dio cuando colaboramos con los trabajadores del puerto de Liverpool. *Reclaim the Streets* colaboró con los quinientos *dockers* que llevaban varios años de huelgas sin ningún apoyo por parte de su sindicato [campaña *Liverpool Dockers' Mistery Tour*, 1997]. Eran una parte bastante seria del funcionamiento del capital transnacional, cargando barcos con enormes cantidades de productos al día, pero al mismo tiempo tenían un cierto tipo de conciencia ecologista. Se dio una situación en la que rechazaron cargar algún tipo de materia ecológicamente peligrosa, así que tenían una cierta conciencia ecológica aunque no excesivamente desarrollada. Pienso que la manera en que se manejó el trabajo mutuamente fue extraordinaria, con las lecciones que aprendimos de ellos y las que ellos aprendieron de nosotros... toda esa gente diferente reunida aceptando que estábamos todos contra lo mismo, pero reconociendo que nuestros contextos respectivos eran tan diferentes que teníamos que luchar de manera diferente a cómo cada cual lo hacía por separado. Piensa que la mayoría de estos tipos tienen familias grandes de las que cuidar y querían recuperar sus trabajos, mientras que nosotros somos fundamentalmente una organización que cuestiona por entero el concepto de trabajo. Pero ellos pedían recuperar sus empleos y nosotros lo aceptamos, y no lo sentimos como una transigencia. La lucha nos parecía la misma para todos, y lo interesante es que, aunque no les devolvieron el trabajo, sí consiguieron una gran indemnización con la que montaron su propia organización llamada Creative Industries, y lo primero que produjeron fue una película en colaboración con dos escritores conocidos, Jimmy McGovan e Irvine Welsh, quienes trabajaron con dieciséis de estos trabajadores portuarios para hacer una película sobre su experiencia. No es un documental, más bien un tipo de dramatización en la que algunos de ellos han participado como actores. También están trabajando en un CDRom sobre las luchas laborales con un artista estadounidense, un tipo que se llama Chris Carlsson.

Y en términos artísticos, pienso que todo eso es escultura social tal como la describió Joseph Beuys. Se trata de encontrar maneras de modelar la sociedad, crear formas e instituciones, incluso si se trata de instituciones fluidas u orgánicas. Pienso que los artistas pueden hacer eso. El problema es que a los artistas les gusta hacerlo y después salir corriendo. Para mí, esa forma de funcionar resulta cada vez más problemática. En el trabajo que hacía antes, por ejemplo, me encantaba el proceso de levantar esas instituciones y estructuras, pero una vez hecho pensaba: "Bueno, ahora ya no me apetece trabajar más en este proyecto, no me quiero quedar pillado aquí para siempre en el trabajo diario que exige mantener esto en marcha". Me parece que ese tipo de actitud es cada vez más un problema.

RT: Hay dos cosas que me preocupan. Una es cómo puede la gente cartografiar, comprender y conceptualizar, individualmente, qué es el capital global. ¿Cómo puede uno conceptualizarlo con el fin de oponerse, cambiarlo o transformarlo? La segunda es que una de las razones por las que uno debe oponérsele es, por supuesto, que el capitalismo global es increíblemente violento contra la gente, el sistema ecológico, etc. Pero con frecuencia el Estado utiliza las manifestaciones callejeras para justificar su propia violencia, con la policía que se enfrenta a quienes se manifiestan, de acuerdo con un clásico paradigma de blanco contra negro. Y me pregunto si una manifestación es realmente útil para construir nuestra conciencia del capital global, que me parece a mí que es algo mucho más complejo que una confrontación cruda con el Estado en una manifestación. Es ahí donde encuentro que el problema de la violencia se convierte en una gran dificultad.

JJ: ¿Dónde tiene lugar el rollo más pedagógico? Supongo que dentro del movimiento, en los encuentros, la propaganda y tal. Pero fuera de él, ¿cómo sucede? En los medios de comunicación. Sigue con movidas como el 18-J y las acciones contra los transgénicos que es la destrucción de la propiedad, lo que sale en los medios, y la mayoría de los medios enfocan la violencia, haciendo exactamente eso que tú dices. Pero, entre líneas, y en algunos párrafos, salen los temas que cuentan. Por ejemplo, la semana después del 18-J hubo un fantástico artículo de análisis de una página completa de Jonathan Friedland, diciendo que estos alborotadores en realidad están luchando contra la globalización. Describía disturbios del siglo XIX como los de Rebecca en Gales. Había aduanas para que la gente tuviera que pagar solamente por entrar a la ciudad, lo que costaba a los campesinos mucho dinero, así que se disfrazaron para hacer eventos teatrales callejeros y performances frente a las aduanas de entrada, destruyendo una puerta tras otra. El periodista hablaba de cuán importante era el elemento teatral creativo mezclado con la destrucción de la propiedad. Ha habido una larga tradición de todo eso en la historia de la clase trabajadora británica, de la que no se ha hablado. También [después del 18-J] hubo noticias en todos los periódicos hablando del

capital global y de la resistencia al capital global. *The Times* dijo, literalmente: "La resistencia al capital global no va acabar: esta gente volverá", y el resto del artículo decía que había que aumentar las fuerzas policiales. Así que el simple hecho de que te sitúes en el mapa y te hagas visible es importante. Y en Gran Bretaña es realmente diferente que en Francia o España. Aquí sencillamente no ha habido resistencia de este tipo. No queda movimiento obrero; algo como lo que sucedió en Francia en 1995 [la huelga general masiva] aquí no pasaría. Y las manifestaciones masivas en España contra la OTAN aquí no tuvieron lugar.

RT: Lo que encuentro interesante es que estamos en un nuevo momento histórico. Antes, si el Estado o el capital querían detener las manifestaciones masivas o al movimiento obrero, podían prohibir el partido comunista, cerrar las sedes de los sindicatos y cosas así. Hoy día, frente a experiencias como el 18-J, ¿qué pueden hacer? Porque de alguna manera es una experiencia de organización virtual que no tiene un centro. Así que tenemos una tarea muy concreta frente a nosotros que es pensar cómo vamos a formar un movimiento sin centro.

JJ: Entiendo completamente lo que dices. Internet ha sido clave en eso, lo que supone una especie de gran ironía. La única metáfora que se me ocurre para Internet es homeopática. ¿De qué va la homeopatía? Se trata de utilizar una sustancia insignificante del veneno para deshacerte del veneno. Si tienes la fiebre del heno, por ejemplo, entonces utiliza una pizca de esencia de cebolla, porque la cebolla te provoca los mismos efectos que la fiebre del heno pero minúsculos. Para mí, Internet es un poco así. La cantidad de daño que ha hecho Internet es enorme, la cantidad de daño cultural, sociológico, sicológico, ecológico es sencillamente terrible: pero hay una pequeña, pequeña cantidad de cosas asombrosas que están sucediendo en ese espacio. Así que quizás puedas utilizar una pizca del veneno para curar toda la enfermedad.

Pienso que el espacio es importante, y aquí volvemos al tema del espacio urbano. *Reclaim the Streets* sí que tiene en realidad una oficina. La gente no va mucho porque es horrible, llena de mierda de gato, pero es una oficina y un centro y no podríamos haber hecho lo que hicimos sin él. Hemos hablado de desplazarnos al terreno virtual y no tener oficina, eso está bien. Podría funcionar muy bien contra el Estado, pero no aumentaría la implicación democrática en *Reclaim the Streets*. Sólo permanecería un pequeño grupo de gente con sus portátiles en casa... sería inútil. Así que en realidad hemos decidido que en este año vamos a pillar un edificio para montar un centro social. Lo que por un lado da miedo porque, sí, la policía puede venir y cerrarlo; pero por otro lado, sabes, la policía dice que somos terroristas, organizaciones sombrías que lo planean todo en Internet. Pero de cara al 18-J hubo encuentros públicos abiertos a los que cualquiera podía asistir todos los sábados en Londres. Pienso que la única manera de tratar este asunto es diciendo: aquí estamos, pero no tenemos líderes ni burocracia, no podéis venir a quitarnos las cosas porque no tenemos nada, ni encontraréis una lista de miembros. Consiste en desafiar también constantemente la autoridad dentro del movimiento, desafiar los liderazgos, y ser creativos y fluidos y móviles y cambiantes, siempre reinventándonos. Cambio constante, y siempre: contexto, contexto, contexto. Pienso que se necesita un espacio para crear democracia. Necesitas un espacio en el que la gente pueda sencillamente venir y estar por ahí. Porque aquí no es como en España, no tenemos una tradición de cultura callejera en la que la gente sale a la plaza. Necesitamos crear nuestros propios espacios de esa manera y es muy importante intentar que sean muy inclusivos.

RT: Es verdad que hoy, no solamente en Inglaterra, sino en todas partes, existe la necesidad de recrear un espacio público, es decir, espacios públicos en los que la democracia pueda ser literalmente reconstruida, porque no los tenemos casi en ninguna parte. Se trata de la idea de la que hablaba Brian [Holmes] el otro día: restaurar el valor de uso de los espacios, se trate de una galería, un museo o la calle, o aunque sea solamente tu casa, es realmente importante. Necesitamos espacios reales para juntarnos, en los que podamos encarnar la democracia hoy.

RT: No creo que debamos ser tan escépticos sobre la capacidad de crear una esfera pública en Internet. Una esfera pública es, sobre todo, una cuestión de mediación, y como tal nunca está libre de interrogantes complejos sobre la técnica y, por tanto, sobre la tecnología. Esto también afecta a la "calle" cuando se convierte en un espacio politizado durante la acción directa. Cuando acciones como las de *Reclaim the Streets* se representan en la calle, tienen una cierta efectividad precisamente porque son escenificadas, no simplemente porque sean directas o inmediatas en sí mismas y por sí mismas. Necesitamos entender que la

representación nos permite juntarnos precisamente porque permite e instiga una cierta distancia dentro de las prácticas colectivas. La representación, por una parte, nos permite reconocernos y apreciar las diferencias, pero por otra parte también nos permite un cierto espacio de libertad dentro de los códigos y las reglas establecidas de la conducta comunicativa: nos permite sobre todo reinventarlas. El tipo de cuestiones que plantea Internet son precisamente las que ofrecen la posibilidad de politizar cualquier esfera social: si nos deshiciéramos de las complejidades y contradicciones inherentes a estas cuestiones nos arriesgariamos a perder la posibilidad misma de que la política tenga lugar. La lucha contra los procesos antidemocráticos a escala global presupone el tipo de avances tecnológicos en la mediación y la interacción que la red permite. Y por tanto es necesario defender la creación de una pluralidad de espacios frente a lo que, a través de la red, se está convirtiendo en un nuevo estadio de la expansión capitalista.

JJ: ¿Pero Internet puede ser plural? No creo que sea muy inclusivo, en el sentido en que pienso que el espacio físico y el cara a cara son importantes: lo que se necesita es más bien devolver el cuerpo a la política.



Brian Springer, *The Disappointment: Or, the Force of Credulity*, 2007

Marcelo Expósito en “Activismo social y prácticas transdisciplinares” traduce e introduce una conversación de John Jordan con el colectivo *Radio Temporaire* en 1999 en Londres. Se aborda el tema de la articulación entre arte, política y activismo en el marco del capitalismo posindustrial cuyos momentos fundacionales cabe ubicar en la década de 1980.

Palabras clave: activismo social – arte – política – globalización – resistencia

Marcelo Expósito in “Activismo social y prácticas transdisciplinares” translates and presents a conversation between Jonh Jordan and *Radio Temporaire* collective in 1999 in London. The articulation of art, politics and activism is addressed in the context of postindustrial capitalism whose founding moments can be established in the '80s.

Key words: social activism – art-politics – globalization – resistance

Rotaciones

DOSSIER SOBRE KAMAU BRATHWAITE

Florencia Bonfiglio*

KAMAU BRATHWAITE: UNA ÉPICA DE LAS ASTILLAS

“El huracán no ruge en pentámetros”
Kamau Brathwaite, *History of the Voice*.

A pesar de la magnitud de la obra poética, crítica e historiográfica de Kamau Brathwaite (Barbados, 1930) y de ser él uno de los intelectuales más reconocidos del Caribe anglófono¹, apenas nos han llegado –fronteras de las lenguas imperiales mediante– unas pocas noticias de su extensa producción. Quizá la más significativa de ellas sea la del cubano Roberto Fernández Retamar en su fundamental ensayo “Caliban” (1971), cuando apunta las tres obras que por aquellos años leen/ reescriben *La Tempestad* de Shakespeare desde una mirada antillana y poscolonial: la suya propia, la obra teatral “Une tempête” del martiniqueño Aimé Césaire y el poema “Caliban” perteneciente al poemario *Islands* de Brathwaite, estas dos últimas publicadas en 1969. La mención es importante porque conecta a escritores de las Antillas de distintas lenguas (español, francés, inglés), y porque tanto Fernández Retamar como Brathwaite (como también Césaire) han sido verdaderos religadores de las islas caribeñas entre sí y de éstas con América Latina (y el resto del “tercer mundo”) en un esfuerzo sistemático por la descolonización cultural y la integración regional. El poema del barbadense le interesa a Retamar porque, según afirma, “está dedicado, significativamente, a Cuba”, y es así como se presta a una legitimación no solo de su propia asunción de la figura del esclavo de Shakespeare como sujeto revolucionario, sino también del papel de la Revolución como modelo de emancipación política, económica y cultural en la región. Retamar traduce del poema: “Era el dos de diciembre de mil novecientos cincuenta y seis./ Era el primero de agosto de mil ochocientos treinta y ocho./ Era el doce de octubre de mil cuatrocientos noventa y dos./ ¿Cuántos estampidos, cuántas revoluciones?”² Pero más allá de la visión teleológica de la historia que sustenta la lectura de Retamar (la abolición de la esclavitud en las plantaciones de las Antillas inglesas y el desembarco del Granma como antecedentes de la Revolución Cubana), en el poema gravitan una serie de cuestiones fundamentales para introducirnos en la obra de Brathwaite en nuestro intento por contextualizar –en las pocas páginas que siguen– los textos del barbadense que publicamos en este número de *Katatay*: la traducción de “Caribbean critics”, un ensayo crítico de Brathwaite del mismo año (1969) en que su poema “Caliban” se publicó en el poemario *Islands*, y que compondrá luego el volumen de ensayos *Roots* (Premio Casa de las Américas, 1986), y la selección de poesías gentilmente cedidas por el autor y cuya excelente traducción pertenece a Adriana González Mateos y Christopher Winks, heroicos editores de una antología de la poesía de Brathwaite de reciente aparición en México³, y cuya historia –que es la de las fronteras aún hoy persistentes entre el Caribe de otras lenguas y Latinoamérica–, es contada con el compromiso y la sensibilidad que caracterizan la escritura de la narradora mexicana Adriana González Mateos en “La telaraña de la traducción” (el ensayo que antecede a nuestra selección de la poesía de Brathwaite).

* Es Profesora en Letras y en Lengua y Literatura Inglesas de la Universidad Nacional de La Plata, donde trabaja como Profesora Auxiliar de Literatura Latinoamericana II. Su tesis de Doctorado aborda las reescrituras de *La Tempestad* de Shakespeare en la literatura latinoamericana y caribeña. Ha publicado artículos sobre José Martí, José Enrique Rodó, Rubén Darío, Fernández Retamar, Leopoldo Brizuela, etc.

¹ La obra de Brathwaite ha tenido un gran reconocimiento tanto en el Caribe como en Inglaterra y Estados Unidos, entre los principales premios que ha recibido se cuentan los siguientes: Neustadt International Prize for Literature, Premio Casa de las Américas (en poesía, por *Black + Blues* (1976) y en ensayo, por *Roots* (1986)), the Charity Randall Award, The Commonwealth Poetry Prize, así como becas Fulbright y Guggenheim.

² Fernández Retamar, Roberto. “Calibán” en *Todo Caliban*. Concepción (Chile), Editorial Aníbal Pinto, 1998. P. 24. La versión original del poema “Caliban” de Brathwaite se encuentra “Islands”, *The Arrivants. A New World Trilogy* (Oxford, Oxford University Press, 1973. Pp. 191-195). El pasaje en inglés citado por Retamar se encuentra en la página 192. De aquí en más cito y traduzco de esta edición de Oxford de 1973.

³ Brathwaite, Kamau, *Los danzantes del tiempo. Antología poética*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2009. Selección, introducción y entrevista Christopher Winks. Versión en español de Adriana González Mateos y Christopher Winks.

El poema “Caliban”, cuya primera sección probablemente esté dedicada a Cuba, pone en práctica en la segunda aquello que el símbolo del Caliban de Fernández Retamar solo apuntaba a través del énfasis en el *maldecir* del esclavo: que la lengua del colonizador puede transformarse en instrumento de liberación y resistencia, que se trata de apropiarse creativamente de las armas del imperio. El poema convoca los ritmos populares del calypso y de los carnavales de Trinidad: el sonido de las “steel bands” (bandas de acero) que con sus “pans” (cacerolas) subvierten el inglés del colonizador: “And/ Ban/ Ban/ Cal-/ iban/ like to play/ pan/ at the Car-/ nival;...” (p.192). Brathwaite, que un año antes de la publicación de *Islands*, en 1968, había obtenido su doctorado en Historia por la Universidad de Sussex con una tesis sobre el desarrollo de la sociedad creole en Jamaica, donde se acerca al concepto de transculturación de Fernando Ortiz, afirmaba en uno de sus capítulos centrales: “Fue en la lengua donde quizá el amo aprisionó más exitosamente al esclavo, y fue en su (mal)uso de ésta donde quizá el esclavo se rebeló más efectivamente”⁴, una idea que, como explica en nota al pie, elaboró a partir de la lectura de *The Pleasures of Exile* –el ensayo de 1950 de su compatriota George Lamming–, *Une tempête de Césaire*, y el comentario crítico de Carlos Fuentes sobre la novela *The Confessions of Nat Turner* (1967) de William Styron. En estas obras está presente una visión mágica del lenguaje proveniente de la tradición popular de sociedades pre-letradas, pre-industriales, y central, como especificará Brathwaite en “The African Presence in Caribbean Literature” (1970) –otro ensayo clave de *Roots* y el único de Brathwaite que hasta hoy existía en traducción al español⁵– a la cosmovisión religiosa africana: el lenguaje como acto creativo en sí mismo, la palabra como portadora de poderes secretos. Es el concepto bantú del *nommo*: el poder del nombre que se muestra en la resistencia de los esclavos a ser bautizados, aculturados, en el Nuevo Mundo, y que mueve a Nicolás Guillén (a quien Brathwaite dedicó un extenso poema precisamente titulado “Word Making Man”, hacedor de palabras) a preguntarse por “El (otro) apellido”. Esta misma conciencia del *nommo* había llevado a Brathwaite durante su estadía en África (fue oficial de educación en Ghana de 1955 a 1962) a abandonar su nombre tan inglés de “Lawson Edward” y a adoptar, en una ceremonia en Kenya, el africano de Kamau bajo el cual publicaría el resto de sus obras a partir los años 70, pues, como Brathwaite afirmaba en el ensayo recién citado, “la gente [del Caribe] cree que un nombre es tan importante que un cambio de nombre puede transformar la vida de una persona.”⁶

Del mismo modo, la magia de la palabra puede convertir la lengua del esclavo en lengua rebelada, una lengua que en su rebelión revela el poder de una cultura que se mantuvo viviente y creativa a pesar del “Middle Passage”, esa experiencia traumática que acecha una y otra vez, como un fantasma, la escritura caribeña. Es el “limbo” del poema “Caliban” de Brathwaite, una palabra que evoca ese “entre-lugar” de la religión cristiana pero que en este poema es símbolo del entre-lugar desmembrado del esclavo y de su acriollamiento: legado del viaje de África a América, el limbo es el baile caribeño que surgió de la práctica terapéutica ejercida por los esclavos para que sus miembros no se entumecieran (“Y el palo del limbo es el silencio ante mí/ limbo/ limbo/ limbo igual a mí/ limbo/ limbo igual a mí// Larga noche oscura es el silencio ante mí/ limbo/ limbo igual a mí...”).⁷ Pero al igual que el ritmo de las bandas de acero y el Carnaval eran revalorizados en la segunda sección del poema, en la tercera el limbo se transforma positivamente en un medio de liberación: la contorsión del esclavo, ya con sus rodillas desplegadas [“knees spread wide”] lo transforma en una araña: así, una vez que ha bajado “down/ down/ down” a las aguas, se levantará con el clamor de tamboreros y “dioses mudos”, “up/ up/ up” y la música lo salvará [“and the music is saving me”].

Caliban se ha transformado en el arácnido espíritu africano que entreteje el ensayo de Adriana González Mateos, “Ananse”, el “seco pétreo hacedor de mundos rompedor de mundos/ creador” del poema con ese título que aquí incluimos, el que hilera las historias que habitan la poesía de Brathwaite desde sus comienzos, tejiendo redes de sonidos y sentidos al infinito, en juegos a veces intraducibles (en “Ananse”, por ejemplo, *stares* evoca *stairs*). Porque es precisamente la revalorización de los símbolos, mitos y ritmos caribeños de origen africano, y la presencia de una verdadera épica afroantillana lo que distingue la poesía de Brathwaite

⁴ La tesis fue publicada en libro tres años más tarde: Brathwaite, Kamau, *The Development of Creole Society in Jamaica, 1770-1820*, Oxford, Oxford University Press, 1971. También en 1971 fue publicado separadamente en libro el capítulo al que nos referimos, “The “Folk” Culture of the Slaves” con el título *The Folk Culture of the Slaves in Jamaica*. London/Port of Spain, New Beacon Books, 1971. Reimpreso en 1974 y revisado para una nueva reimpresión en 1981. La cita pertenece a esta última edición, p. 31 (mi traducción).

⁵ Se publica en español (aunque sin el primer apartado) con el título “Presencia africana en la literatura del Caribe” en el volumen *África en América Latina* editado por Manuel Moreno Fraguas. París, Unesco-Siglo XXI, 1987 [1977]. Segunda edición. Pp. 152-184.

⁶ Op. cit. P. 170.

⁷ En inglés: “And limbo stick is the silence in front of me/ limbo/ limbo/ limbo like me/ limbo/ limbo like me// long dark night is the silence in front of me/ limbo/ limbo like me...” (Op. cit, p. 194)

tanto de la mera experimentación fonética vanguardista como del negrismo primitivista anterior. “Caliban” pertenece, como dijimos, a *Islands* (1969), que conformaría la tercera parte de su trilogía *The Arrivants. A New World Trilogy* publicada en 1973 por Oxford University Press y cuyas dos primeras partes la integran los poemarios anteriores de Brathwaite: *Rights of Passage* (1967) y *Masks* (1968). Escrita a partir de su experiencia en África y entre sus estadías en el Caribe e Inglaterra, mientras desarrollaba el concepto de *creolization* en su investigación histórica sobre la cultura de los esclavos, esta trilogía es la obra más aclamada de Brathwaite, el testimonio personal de la experiencia del negro antillano que se reencuentra con su “otro” apellido y vuelve al Caribe para elevar su voz en un canto épico de la diáspora africana. Una visión comunitaria que no es, sin embargo, esencialista ni reduccionista ni celebratoria (negrismo y negritud superados): el epígrafe, en lengua creole de una “Reina Kumina” de Jamaica, no propone el regreso al África [“I doan belongs to Africa. I belongs to Jamaica. I born here”] sino una revalorización de la experiencia de los “arribantes” a partir del conocimiento de su historia y a pesar de la pobreza material y la desposesión que es el drama de las Antillas; los primeros versos de “Caliban” rezan: “Noventa y cinco por ciento de mi gente pobre/ noventa y cinco por ciento de mi gente negra/ noventa y cinco por ciento de mi gente muerta...” (p. 191). La poesía es para Brathwaite una búsqueda colectiva de identidad, una recuperación de la memoria de la comunidad en la tradición del *Griot*, verdadero guardián de la tradición oral, especie de bardo africano en que confluyen el cantante, el músico itinerante, el narrador, el poeta, y el historiador. Aquel que “canta”, “grita”, “gruñe” y “sueña” con “Polvo vidrio arena/ guijarros del desierto” como en el “Preludio” que abre *Rights of Passage* (y que integra nuestra selección) y que religará tiempos y espacios, la geografía y el clima de África, con los de las Antillas, trazando continuidades entre las culturas rurales africanas y el Caribe contemporáneo.

El poeta César Vallejo decía que la más alta y sincera poesía es hija de la pobreza: en culturas ágrañas, desposeídas, en las que el régimen de trabajo esclavo no permite el manejo de instrumentos para la pervivencia de otras artes, la riqueza del esclavo son sus creencias, su voz, su aliento, su movimiento, porque la única materia disponible es el cuerpo, o, a lo sumo, aquellos granos y harinas con las que dibujar vèvè. La diáspora africana construye su historia y su hogar en el lenguaje, en la música, en la poesía, en la narración oral, en la danza (todas son formas de la religión), antes que en el suelo nacional. Ésa es su riqueza. Y Brathwaite –en su poesía al igual que en su trabajo historiográfico, crítico y teórico– demanda una toma de conciencia de ese legado. Los esclavos tuvieron cultura, afirma Brathwaite en “Críticos caribeños”, y un ejemplo de ésta es el calypso y el carnaval de Trinidad (algo que para ese entonces no parecía tan obvio, a juzgar por las opiniones de V. S. Naipaul que Brathwaite discute). Caliban, entonces, se apropia del poco material a disposición: una cacerola de acero, su propio cuerpo y el poder de su palabra y de su voz bastarán para conformar “una alternativa a su condición impuesta y heredada”. Y para que el escritor se convierta en verdadero “ángel” o “agente de su sociedad” (agente transculturador, diría Ángel Rama) solo se necesitan, según el primer poemario de Brathwaite, *Rights of Passage*, tantos los religiosos *rites de passage* como el reclamo de los seculares *rights* avasallados por el Middle Passage. El escritor, como individuo de una comunidad, debe no solo tomar responsabilidad con respecto a su tradición y a sus ancestros (*Ancestors* es el título de la segunda trilogía de Brathwaite⁸), sino reclamar el uso de las herramientas de Próspero para su provecho: *right* también es *write*, y la escritura, treta del débil en *Légitime Défense* –el reclamo de la revista de 1932 que fue el germe de la negritud–, se tomará licencias para transportar lo que más convenga a su objetivo de descolonización: tanto las creencias que perviven bajo el sistema jurídico secular, como los instrumentos metropolitanos que sirvan a la liberación. Lo licencioso es también lo que distingue al calypso, y toda la poesía de Brathwaite es una toma de licencias para calibanizar el inglés de Próspero.

En su discurso de aceptación del Nobel en 1992, Derek Walcott afirmó que la tarea y el dolor de las Antillas es la recolección de los fragmentos; el arte antillano es la restauración de historias hechas añicos, “nuestro archipiélago como sinónimo de pedazos desprendidos del continente originario”.⁹ Es esta visión de las Antillas-astillas (una resonancia que sería cara a Brathwaite y sólo funciona en español), un reclamo de la historia común de las islas que

⁸ Compuesta por los poemarios *Mother Poem* (1977), *Sun Poem* (1982), and *X/Self* (1987), y publicada en un único volumen recién en el 2001, en el que se revisan, expanden, y “reinventan” los poemas anteriores, profundizando la práctica de reescritura característica de Brathwaite y el uso del “sycorax video-style”, el cual complejiza y expande las posibilidades de su anterior poesía en “nation language” (ver lo que sigue).

⁹ Walcott, Derek, “The Antilles: Fragments of Epic Memory” (Conferencia de aceptación del Premio Nobel, 7-12-1992), http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1992/walcott-lecture.html. (Mi traducción)

Brathwaite comparte con Walcott. El primero afirmó que “la unidad es submarina” y el segundo que “el mar es historia”. En la trilogía *The Arrivants* (y la mayoría de los poemas que hemos seleccionado provienen de allí), Brathwaite asienta las bases de su poética: una poética del agua, ésta vista heraclitianamente, antillanamente, como historia y destrucción, un mar que es visión (*sea-see*) e implica una búsqueda a través de los vestigios y signos efímeros de los esclavos: los *vèvè*, esos dibujos trazados en el suelo en los rituales vudú, para convocar a los dioses. Como se verá en el poema “*Vèvè*” de *Islands*, la palabra sólo así recupera su sacralidad, es “otra vez un dios y anda entre nosotros;” es Legba (Elegua en Cuba, Exu en Brasil), el dios de las encrucijadas y el maestro de todas las lenguas, el primero que se invoca en el ritual: mensajero del destino que anda en muletas pero vence todos los obstáculos “en esta quebrantada tierra”.

Brathwaite intentará en toda su obra de revertir el signo de destrucción (*destruction, distraction*, dirá luego)¹⁰ y bucear en las corrientes submarinas los lazos de continuidad que posibiliten la asunción de una voz y de un lugar de enunciación desde las islas. Se trata precisamente de una geopolítica de la mirada, de revertir un “modo de ver” colonizado, como enuncia la voz poética del poema “*Islands*” (de *Islands*) que abre nuestra selección: “Al mirar un mapa/ de las islas, ves/ la lección de la historia:/ si se astilla/ la esperanza, si trozos/ de vidrio yacen/ al sol,/ si sola reina la lujuria/ en la noche, si no/ se barre el polvo/ de las casas,/ si son los hombres/ más ruidosos que el mar,/ la soga jamás/ desatará/ sus nudos, jamás/ se extinguirá/ el errante ardor del hierro/ al marcarnos su lección/ de dolor...”. Todo lo cual, claro está, no solo implica la preocupación por una poesía local y situada, sino una nueva filosofía de la historia: la idea que Brathwaite desarrollará más tarde mediante su poderoso neologismo de “*tialectics*” (“marealéctica”) en oposición a la dialéctica hegeliana y su supuesto de una progresión histórica, lineal y teleológica. Nuevamente el tropo del mar le servirá a Brathwaite para referirse al Caribe, religándolo con otros intelectuales caribeños, pues la marea no solo privilegia lo cíclico, repetitivo e indeterminado (la isla que se repite según Benítez Rojo) por sobre lo lineal, progresivo y preciso, sino también lo transversal, las contracorrientes submarinas de plurales direcciones, las rutas rizomáticas de la “poética de la relación” de Glissant, el movimiento que se efectúa, como se expresa en “*Islands*”, cuando se barren las casas y el polvo vuelve, una y otra vez, como la marea, a recordarnos que es ésta una tarea propia de Sísifo, pero que la esperanza en las Antillas *no debe astillarse*.

Una apreciación cabal de la cultura caribeña solo existe a partir de una filosofía “creole” de la historia. Es ésta la idea que subyace en el ensayo “*Criticos caribeños*”, donde Brathwaite refuta el concepto de la falta de historia en las Antillas, sostenido, entre otros, por Naipaul. En Brathwaite, teoría cultural, historia y poesía forman un todo coherente y fuertemente programático. Ya en uno de sus primeros ensayos críticos, “*Sir Galahad and the Islands*”, de 1957, Brathwaite, siguiendo a Lamming (*The Pleasures of Exile*) definía el problema de la literatura antillana como aquel del exilio y de la migración (real o metafórica) producidos por un sentimiento de pobreza no solo material sino también cultural. Allí, mientras cuestionaba la “partida”, la desesperanza presente, por ejemplo, en la novela *The Emigrants* (1954) de Lamming o en el poema “*Testament of Poverty*” de Walcott, proponía una salida mediante la aceptación de la herencia popular de la tradición campesina y de las subculturas urbanas del Caribe y demandaba a su generación el uso creativo de la riqueza de la sociedad antillana a partir de “un contexto y una definición cultural” que requerían, además del talento individual de escritores como Walcott, “todo el sostén viviente de una tradición propia”.¹¹ Sin tal sostén, el escritor seguiría sufriendo el síndrome de Galahad, el personaje de la novela *The Lonely Londoners* (1956) de Sam Selvon, un exiliado, un excéntrico sin sentido de comunidad, pues “El escritor emigrante es como un chico que ha dejado su casa y ha llegado a un gran circo, y que trata de mantener el equilibrio sobre los trapecios”¹², un equilibrio quizás sólo alcanzable una vez superada en danza la prueba del *limbo* por el llamado de los tambores nativos. Se trata de lo que también demandará a los “*críticos caribeños*”: la aceptación de la cultura antillana en tanto acriollamiento de variadas tradiciones que se abren camino “desde una base extensamente ex-africana” en la sociedad popular.¹³ En relación con la literatura antillana,

¹⁰ En “Metaphors of Underdevelopment: A Proem for Hernan Cortez.” (*New England Review and Bread Loaf Quarterly*, 7:4 (1985), p. 456). También Brathwaite escribirá *illands* (*ill + lands*) en lugar de *islands*, para aludir a la enfermedad/ aislamiento compartidos por las islas (En “I Cristobal Colon”, *Wasafiri*, Otoño 1993).

¹¹ Brathwaite, E. K., “*Sir Galahad and the Islands*”, *Roots*, Habana: Casa de las Américas, 1986. P. 19 (mi traducción).

¹² Brathwaite, E. K., op. cit., p. 25 (mi traducción).

¹³ A pesar de que Brathwaite ha analizado la antillanidad en términos predominantemente afrocéntricos, no ha dejado de destacar el significado cultural de lo asiático (ver su ensayo “*Roots*”, 1963) o lo amerindio (ver “*Timehri*”, 1970). En “*Caribbean critics*” define la cultura antillana en relación con “la tradición de África, Asia y los amerindios, transformada pero todavía muy real y esencialmente no europea”.

para Brathwaite el uso de la “materia prima local” conlleva, claro está –como afirmaba también en el ensayo “Roots” de 1963–, la creación de un estilo¹⁴ y una verdadera transculturación de técnicas. Es así como su trilogía *The Arrivants* explora la condición de los negros en América a través de variadas voces y registros: las más simbólicas de Caliban, Tom o los ancestros y dioses africanos (sobre todo en poemas como los que aquí se publican, “La construcción del tambor” y “Atumpan” de *Masks*, poemario que testimonia el impacto de la experiencia de África sobre la escritura de Kamau y su maestría del lenguaje y el ritual Akan) pero también las voces de cimarrones, esclavos, gente del pueblo y la ciudad, rastafaris, cantantes de calypso y trompetistas de jazz, como en “Jah”, de *Islands* (un poema en que la trompeta se vuelve trompa de elefante africano en la cosmopolis moderna, genial yuxtaposición de tiempos y espacios al modo surrealista). La unidad de *The Arrivants* se logra a través de una sensibilidad musical que se apropiá de las canciones de trabajo, el gospel y el blues, el ritmo de los tambores rituales, el calypso y el polirritmo del jazz. Un posterior poemario de Brathwaite, *Jah Music* (1986) estará completamente dedicado a los ritmos afro, y de allí provienen los poemas “Blues” y “Clock” (dedicados respectivamente a Billie Holiday y Albert Ayler) de nuestra selección, donde además de las imágenes audaces (un saxo que es vallejanaamente tanto cálix como cuna y útero), se acentúan los juegos con el significante, la grafía y el espacio de la página, algo que Brathwaite profundizará en su poesía más reciente (sobre todo desde los 90) mediante lo que denominó “sycorax video-style”.

El estilo “video” es de hecho la última propuesta de Brathwaite en relación con su programa nunca abandonado de construir una *alter-nativa* a los modelos impuestos y heredados. Si en su fundamental ensayo “Jazz and the West Indian Novel” (1967) el jazz era, en tanto arquetipo de la “protesta creativa” y popular del negro del Nuevo Mundo, un modelo estético para el Caribe (y la novela antillana)¹⁵, hacia el final de “Críticos caribeños” Brathwaite se referirá, entre otras “formas alternativas”, al uso del dialecto, y es ciertamente en torno al uso de la lengua que el barbadense ofrecerá sus mejores teorizaciones en los siguientes años. En “The African Presence in Caribbean Literature” (1970) delinea el programa de una estética creole: la expresión en un “intransigente no-inglés”, una forma de habla africana en tono, estructura, imágenes y ritmo, que denomina “nation-language”.¹⁶ Pero la verdadera sociología de este lenguaje se ofrecerá en el ensayo quizás más importante de Brathwaite: *History of the Voice* (1984), un texto clave para la estética caribeña y el desarrollo de la “poesía dub” y “performance” relacionado con el movimiento del reggae.

“Nation language” es la expresión inventada por Brathwaite (para quien nombrar y crear taxonomías será cada vez más central a su estética creole) con el fin de sustituir a la de *dialecto*, la cual “tiene una larga historia que viene de la plantación, donde la dignidad de la gente es distorsionada a través del lenguaje y de las descripciones que el dialecto le otorgó”.¹⁷ Pero además del sentido peyorativo que así se evita, el uso de la expresión “lenguaje nación”, es índice de la voluntad religadora de Brathwaite, pues el lenguaje al que se refiere no es el de Barbados ni el de ninguna nación burguesa, sino el de las “naciones” o etnias del África occidental (Ashanti, Congo, Yoruba) transportadas al Caribe. Estas lenguas, que compartían una misma estructura lingüística, una misma forma estilística y semántica, tuvieron, sin embargo, que sumergirse:

porque oficialmente los pueblos conquistadores –los españoles, los ingleses, los franceses, y los holandeses– insistieron en que la lengua del discurso público y de la conversación, de la obediencia, el mando y el concepto debía ser el inglés, el francés, el español o el holandés. No querían oír a la gente hablar Ashanti ni ninguna de las lenguas congoleñas. Por lo tanto hubo una sumersión de esta lengua importada. Su estatus devino uno de inferioridad. De modo similar, sus hablantes fueron esclavos. Concebidos como inferiores –no-humanos, de hecho. Pero esta misma sumersión sirvió a un propósito interculturador interesante, porque aunque la gente siguió hablando el inglés del modo en que se hablaba en la época isabelina y luego en los períodos romántico y victoriano, ese inglés era, no obstante, influido por el lenguaje

¹⁴ Brathwaite, E. K., “Roots”, *Roots*, Habana: Casa de las Américas, 1986. P. 52.

¹⁵ Dice Brathwaite: “una alternativa a la tradición romántico/victoriana inglesa que aún opera entre y sobre nosotros”, “Jazz and the West Indian Novel”, en *Roots* (Habana: Casa de las Américas, 1986), p.73 (mi traducción). Para Brathwaite, *Brother Man*, de Roger Mais, es el mejor ejemplo de lo que denomina “novela-jazz” antillana.

¹⁶ Ver la referencia bibliográfica a la traducción de este ensayo al español, en nota 5.

¹⁷ “History of the Voice” (originalmente una conferencia dictada en Harvard en 1979), es el último ensayo que se incluye en el ya citado volumen *Roots*. Fue publicado separadamente, y con una extensa bibliografía, con el título *History of the Voice. The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. (London/Port of Spain: New Beacon Books, 1984). La cita se

subterráneo, el lenguaje sumergido que los esclavos habían traído. Y ese mismo lenguaje subterráneo estaba constantemente transformándose en nuevas formas. (History of the Voice, p. 7)

Es precisamente ese complejo proceso de “interculturación” y transformación el que para Brathwaite había comenzado a emerger en la música popular (el calypso, el ska, el reggae) y en la literatura caribeña, abriendo un campo de posibilidades que él mismo exploraría en su escritura desde aquellos años. *Nation language* es, de hecho, una lengua artificial, artística, una respuesta creativa a la tiranía de los modelos que intenta captar la “inteligencia silábica” apropiada a la experiencia propia, que es la de los huracanes y no la de la nieve cuya forma de expresión es el pentámetro inglés (“el huracán no ruge en pentámetros” es el dictum más aclamado de Brathwaite). Pero en *History of the Voice* Brathwaite tampoco dejaba de destacar la importancia igualmente valiosa que para su generación habían tenido ciertas voces metropolitanas heterodoxas como la de T. S. Eliot leyendo sus propios poemas en grabaciones (y hay mucho del poema extenso a lo Eliot en *The Arrivants*) o la de, por ejemplo, un comentarista deportivo de la BBC, John Arlott, quien deslumbraba:

con sus tropos rítmicos y cargados de imágenes, con su pronunciación regional, revolucionaria, de las erres de Hampshire, en un momento en que la BBC significaba Imperio y Modelos de Lealtad y la Voz de Nuestros Maestros: y el cricket, especialmente en contra de Inglaterra, era el juego de guerra nacional, nuestra ocasión colonial para la catarsis comunitaria. No sólo Arlott era “bueno” (todos nuestros imitadores trataban de copiarlo) sino que además subvirtió el Establishment con el modo y el lugar desde donde habló: como Eliot, como el Jazz... (p.31)

Al igual que los Rastafaris leyendo la Biblia a contrapelo (Babilonia no estaba en Egipto, sino en una Kingston corrompida por el capitalismo), al igual que –según se lee en “Críticos caribeños”– la prosa del siglo diecisésis de la Biblia de King James fue subvertida por el habla creole jamaiquino, la crítica literaria del barbadense se vuelve contra la ciudad letrada del Imperio inglés. Así, en el ensayo que hemos traducido, Brathwaite se rebela contra la “visión de King/ James”, los editores de ese volumen de crítica antillana pero eurocéntrica, titulado *The Islands in Between*, y el azar de los apellidos de estos críticos le permite a Brathwaite, una vez más, calibanizar el inglés y aludir a la Biblia de Rey James como visión del Establishment que rige los análisis literarios coloniales del volumen.

El mismo Louis James, en un artículo sobre el importante Movimiento de Artistas Caribeños¹⁸ del que Brathwaite fue fundador (en Londres, 1966) y en el que James colaboró, se ha referido al contexto de publicación de *The Islands in Between*, cuando tanto él como Brathwaite trabajaban en la Universidad de las Antillas (UWI) en Mona, Jamaica. Brathwaite era profesor del Departamento de Historia y James del de Inglés, en un marco colonial dominado por los programas de literatura de la metrópolis. Por esos años, según relata, comenzaba el interés por la escritura antillana, y él mismo había recomendado invitar a Brathwaite a participar del volumen, pero el nombre del barbadense, que para ese entonces estudiaba la cultura popular caribeña, se había hecho especialmente odioso al área de Inglés. Brathwaite encarnaba el espíritu del Movimiento de Artistas Caribeños (la publicación de su revista, *Savacou*, comenzaría en 1970), cuyo fin, además de afianzar la *unidad submarina* de la cultura de las Antillas, era desafiar las normas eurocéntricas que construían a las naciones caribeñas ya poscoloniales (Barbados obtuvo su independencia en 1966, apenas un año antes de la publicación de *Rights of Passage* de Brathwaite). En este sentido, el desarrollo de una nueva crítica vernácula que asumiera la voz de la descolonización era un objetivo fundamental, y *The Islands in Between* demostró claramente no estar a la altura de esa demanda. James, entre culposo y auto-justificativo, recuerda el enfurecimiento de Brathwaite: “para él, mi escritura era resultado de una educación inglesa, yo no tenía idea de lo que significaba vivir en una sociedad en la que por generaciones se hubiera desdeñado y castigado el dialecto de los niños en la escuela por ser ‘habla de negros’”. Y luego agrega:

The Islands in Between era un volumen pequeño, pero era el primer libro de crítica sobre la escritura antillana en inglés, y apareció en un momento en que

encuentra en la pág. 13. De aquí en más cito y traduzco de esta edición.

¹⁸ Ver James, Louis, “The Caribbean Artists Movement” en Schwarz, Bill (ed.) *West Indian Intellectuals in Britain*. Manchester: Manchester University Press, 2003. (Pp. 209-227).

*los críticos caribeños radicales estaban buscando una pieza crujiente de escritura colonial en la cual clavar sus dientes.*¹⁹

Metáfora de Caliban mediante, la crítica de Brathwaite será un creciente clavarle los dientes a las normas y formas heredadas del Imperio. En sus ensayos posteriores a los 70 (y probablemente sea “Caribbean critics” uno de sus últimos artículos más convencionales) la calibanización del inglés invadirá, además de su propio nombre y su poesía, su discurso crítico y académico. Y mediante el estilo *video sycorax* de sus últimos años (que sólo es anticipado en los poemas que aquí publicamos, por ejemplo en “Noom”) la madre de Caliban terminará habitando la computadora del poeta, herramienta de Próspero, para crear una escritura cada vez más transgenérica y que se pretende como una extensión de la oralidad, *oralitura* opuesta a la “maquinaria extranjera conocida como literatura” de la que hablara Derek Walcott en *Omeros*.

Brathwaite afirmará nuevamente una vocación transculturadora: ahondar en la tradición africana, una tradición oral que tiene un impacto visual pues la escultura, como explicará, es una especie de esqueleto de una canción (se esculpe y se canta, como propone su poesía). El lenguaje poético de Kamau, en sus últimas obras, se vuelve cada más intraducible e irreproducible (crea incluso sus propias tipografías), y se acerca a la estrategia del cimarroneo de Glissant: es una forma de resistencia que opaca ambas lenguas, la impuesta y el creole, intensificando sus densidades irreductibles. El *sycorax video-style* es un velo más en el permanente trabajo de reescritura que Brathwaite efectúa sobre su producción, en su búsqueda incansable de esa *métrica marítima*²⁰, acorde con la naturaleza marealéctica de sus Antillas.

Florencia Bonfiglio

Este Dossier está dedicado al escritor caribeño Kamau Brathwaite (Barbados, 1930). En “Kamau Brathwaite: una épica de las astillas”, Florencia Bonfiglio ofrece un breve recorrido por su labor crítica, historiográfica y poética a fin de contextualizar los textos del autor que aquí se publican en traducción: el ensayo “Caribbean critics” (1969) y una selección de poemas, la cual es introducida por un ensayo escrito por la traductora de su poesía al español, Adriana González Mateos.

Palabras clave: Kamau Brathwaite- literatura antillana- Críticos caribeños- poesía caribeña anglófona

This Dossier is devoted to Caribbean writer Kamau Brathwaite (Barbados, 1930). In “Kamau Brathwaite: una épica de las astillas”, Florencia Bonfiglio offers a brief outline of his critical, historiographical and poetical work in order to contextualize the author’s texts which are here published in translation: the essay “Caribbean critics” (1969) and a selection of his poems, introduced by an essay written by Adriana González Mateos, the translator of Brathwaite’s poetry into Spanish.

Key words: Kamau Brathwaite- West Indian literature- Caribbean critics- Anglophone Caribbean poetry

¹⁹ James, Louis, op. cit, p. 220. La respuesta de Brathwaite al volumen *The Islands in Between* no fue la única: Edward Baugh contestó con “Towards a West Indian Criticism” (*Caribbean Quarterly* 14, n° 1-2, 1968) y Sylvya Winter con “We Must Learn to Sit Down Together and Talk about a Little Culture: Reflections on West Indian Writing and Criticism”. (Parts 1 and 2 *Jamaica Journal* 2 (Dec. 1968): 23-32 (March 1969): 27-42), ambos también demandaban el desarrollo de una crítica antillana.

²⁰ Citado en Brown, Steward, “Introduction”, *Words need love too*. Cambridge, Salt Publishing, 2004, p. xiii.

CRÍTICOS CARIBEÑOS (1969)*

Edward Kamau Brathwaite

I

Es una pena que el primer trabajo publicado de crítica literaria íntegramente antillana¹ sea un libro hecho de comentarios desconectados de una variedad de autores sobre escritores individuales. El libro plantea “qué es” la literatura antillana, su lugar y su significado. Si se asume que es simplemente la extensión más reciente de la largamente honorable y bien documentada línea de la “gran tradición (inglesa)”, bien; Mais, Vic Reid, George Lamming, Derek Walcott, Andrew Salkey, John Hearne, V. S. Naipaul y Wilson Harris, los escritores antillanos seleccionados para su examinación en *The Islands in Between*, podrían entonces ser vistos simplemente como ocho nuevos escritores “ingleses” talentosos, no muy conocidos para el público lector inglés en general, y por lo tanto dignos de una atención especial. Si es correcta esta suposición, los críticos de *The Islands in Between* han cumplido pues con su función, y lo han hecho con considerable mérito. Todos los ensayos de la colección están bien escritos, estructurados de manera persuasiva y los “valores” literarios de sus temas puestos en claro. La única crítica que uno podría hacer al libro, en lo que a esto respecta, sería que sus escritores han fracasado en mostrar cómo y dónde sus autores encajan en “la” tradición. John Hearne escribiendo sobre Wilson Harris, por ejemplo, dice que la técnica de Harris parece radicar “en la tradición simbolista” (p. 143). Cameron King y Louis James, escribiendo sobre Walcott, hacen referencia a su “embriagador deleite isabelino en el sonido y potencial de las palabras” (p. 90), y no es poca la energía invertida en indicar la evolución de Walcott a partir de “Marvell y los metafísicos” (p. 88).

John Creary señala que el estilo de Roger Mais había sido formado por D. H. Lawrence, los poetas ingleses clásicos, Shakespeare, Turgenev, un poco de Dostoyevsky y Conrad, y, sobre todo, la Versión Autorizada de la Biblia (p. 56); aunque en esta instancia el colaborador agrega que “Esta última [la Biblia] fue una influencia cultural tanto como literaria, puesto que [la] prosa del siglo diecisésis de la Biblia del Rey Jaime [Jacobo]” es parte del mismo habla creole jamaiquino. Y Mais extrae el elemento místico de su escritura del estilo rítmico, figurativo, tanto de la Biblia como del *patois* jamaiquino” (p. 56). Pero en general no se intenta justificar estas afirmaciones de modo sostenido, ilustrar, como suelen hacer tan bien los críticos, paralelos de estilo, ejemplos de influencia, etc. Por lo tanto, aunque la impresión acumulativa de la lectura de este libro es que los escritores antillanos, a pesar de sus preocupaciones locales, y a pesar de la presencia en sus obras de “otros” elementos, son parte de la tradición inglesa/ europea, no hay una demostración clara de la naturaleza de su participación en ésta; si ellos la amplían o la modifican y, en cualquier caso, de qué modo; o si, dentro del contexto de esa tradición, tienen o no alguna verdadera relevancia.

Quizá no fue ésta la tarea que los que escribieron *The Islands in Between* adivinaron como necesaria. Es, después de todo, un libro que introduce escritores para el lector general. Claramente, no había suficiente espacio para efectuar “tratamientos completos”. Tampoco se cuestiona el que los críticos vean a sus escritores solo en tanto antillanos. El libro es una celebración de este punto. Lo que debe considerarse, sin embargo, es el impacto del libro como un todo, y lo que, dentro de él, sus escritores conciben como “antillano”.

II

Al escribir sobre la poesía de Derek Walcott, Cameron King y Louis James asumen esta posición:

* Esta reseña apareció por primera vez en *Southern Review*, V.5, 3 (1969), fue revisada para *New World Quarterly*, V.5, 1-2 (1969), y *Critical Quarterly*, Autumn, 1969. [Se extrae de E. K. Brathwaite, *Roots*. Habana: Casa de las Américas, 1986. Pp. 111-126, el libro de ensayos de Brathwaite que obtuvo el Premio Ensayo Casa de las Américas 1986. En adelante, Brathwaite se referirá a otros 3 artículos incluidos en este volumen y que anteceden a este ensayo que traducimos: el que abre la compilación, “Sir Galahad and the Islands” (pp. 7-27); el segundo, “Roots” (pp. 28-54), y el tercero: “Jazz and the West Indian Novel” (55-110) (N. de la T.)]

¹ *The Islands in Between: Essays in West Indian Literature*, ed. e introd. de Louis James, Oxford University Press, 1968. Este libro abordaba la literatura “West Indian”, gentilicio que corresponde a las denominadas “Antillas inglesas” en español. De aquí en más traduzco “West Indian” por “antillano(s)/a(s)”. (N. de la T.)

Las Antillas no tienen una cultura definitiva y exclusiva. Sus pueblos han venido a las Antillas como viajeros, forzados o por propia voluntad, de África, Asia y Europa. Cualquier afirmación de que exista, por lo menos por ahora, una voz antillana, no resiste un examen. En segundo lugar, para mejor o para peor, aunque la gran mayoría de los antillanos tengan un origen africano, las circunstancias peculiares de la historia caribeña, su esclavitud y su emancipación, sus sistemas educativos y gubernamentales, han estado todos dentro del sistema europeo. Aún más, el concepto de que la cultura "europea" tiene una identidad nacionalista en oposición a la del Caribe entraña elementos peligrosos de mitología racial. La "literatura de Inglaterra" se extiende hacia atrás y hacia adelante a las culturas de Grecia, Roma y la Francia medieval. Toca el pensamiento y la civilización de Europa, el nuevo mundo, incluso Asia y África. Su preocupación es la del hombre en tanto ser humano, y por esta razón una cultura que se vuelve aislacionista y mira hacia el interior puede paradójicamente verse limitada en los medios de autoconocimiento. No es meramente casual que los más grandes escritores nacionalistas en francés y español así como en inglés, tanto en la moderna África como en las Antillas, hayan sido aquellos que han podido acercarse a sus propios dilemas de modo más cabal a través del dominio de la experiencia literaria europea. (pp. 89-90)

Uno no puede evitar sentir que ésta es una visión terriblemente simple y eurocéntrica del tema, una visión que *The Islands in Between* en su integridad parece sustanciar en su selección de escritores y más especialmente en los métodos críticos usados para discutirlos. Nadie afirma que la cultura europea "tiene una identidad nacionalista en oposición a la del Caribe". Lo que uno pide es que la mente esté abierta a la discusión sobre la posibilidad de que el Caribe, a pesar de la operación ejercida sobre él por "el sistema europeo", a pesar de –de hecho, debido a– "las circunstancias peculiares" de su historia, contenga dentro de sí una "cultura" diferente, aunque no exclusiva, de Europa. Si esta cultura es pesada en la balanza y hallada falta, es más que probable que su expresión social y literaria también lo sea.

El uso de la palabra "cultura" por King y James supone a ésta como un tipo de sistema unificado, articulado, con una "voz" claramente definida e identificable proveniente de una serie de instituciones completamente desarrolladas. Pero es ésta, sin duda, una visión de la cultura propia del "establishment" –la cultura como una forma acordada e impuesta. En el caso de las Antillas, una sociedad (pos) colonial sin centros autóctonos propios reconocidos, esta definición sólo puede conducir al descubrimiento de que no hay una cultura antillana. Sólo Europa parece estar presente. Pero ¿qué sucede si definimos la cultura como un complejo de voces y formas unidas por la geografía, la fuerza política y la interacción social? En estos términos, el concepto de exclusividad es descartado, o por lo menos se muestra operativo únicamente cuando una cultura particular se encuentra estática o muerta. En un sentido dinámico, efectivo, cada cultura se vuelve definitiva no sólo en sí misma sino en relación a otras a las que afecta. La cultura antillana, desde este punto de vista, es identificable en relación con la cultura de, digamos, Latinoamérica, Norteamérica, África Occidental, Europa Occidental; pero también existe como antillana en términos de sus estructuras sociales, su política, sus depósitos de historia y la vida de su gente vista en su persistencia a menudo separada de la vida de la élite. No habrá "una voz antillana" porque *no hay* una voz antillana única. La voz antillana es un complejo de lenguas impuestas del "establishment" (inglés, francés, holandés estándar, etc.) y formas principalmente sumergidas del "pueblo" –los campesinos e iletrados que llevan consigo una tradición de África, Asia y los amerindios, transformada pero todavía muy real y esencialmente no europea. La "cultura antillana" es la expresión de estas tradiciones que interactúan, abriéndose camino desde una base extensamente ex-africana –como lo confirma el trabajo de, digamos, Herskovits, Simpson, Raymond Smith sobre Guyana, M. G. Smith sobre Carriacou, Beckwith y Curtin sobre Jamaica, Ortiz sobre Cuba, Price-Mars, Courlander y una cantidad de otros sobre Haití.² En segundo lugar, es destruir intencionalmente la historia el descartar la influencia cultural de la esclavitud

² Ver, por ejemplo, M. J. Herskovits, *The Myth of the Negro Past* (New York, 1941), *Trinidad Village* (New York, 1947); G. E. Simpson, *The Shango Cult in Trinidad* (Río Piedras, 1965), "Jamaican Revivalist Cults", *Social and Economic Studies* (1955); R. T. Smith, *The Negro Family in British Guiana* (1956); M. G. Smith, *Kinship and Community in Carriacou* (Yale Univ. Press, 1962); Martha Beckwith, *Black Roadways* (Chapel Hill, 1929); Philip D. Curtin, *Two Jamaicas* (Harvard Univ. Press, 1955); F. Ortiz, *Los negros brujos* (Madrid, 1917); Jean Price-Mars, *Ainsi parla l'oncle* (Port-au-Prince, 1928) [Existe traducción en español: Price-Mars, Jean, *Así habló el tío*. La Habana: Casa de las Américas, 1968. Col. literatura latinoamericana y caribeña, 34 (N. de la T.)]; H. Courlander, *The Drum and the Hoe* (Univ. of California Press, 1960); Courlander y Remy Bastien, *Religion and Politics in Haiti* (Washington, D.C., 1966).

en el Caribe, o el acentuar solo sus efectos negativos; o el sostener (como en la cita de King/James), que la esclavitud se encontraba “dentro del sistema europeo”. Europa aportó un marco –la plantación– para la esclavitud de las Antillas; y contribuyó en gran parte a la degradación implicada. Pero Europa no aportó demasiado a la energía espiritual, a las formas sociales³, o al sentido dicotómico de destino que surgió de allí. Del mismo modo en que la cultura antillana debe ser definida en términos del proceso de acriollamiento, así también este acriollamiento debe ser entendido sobre el trasfondo de la esclavitud. King, James y casi todos los colaboradores de este primer examen crítico de la escritura antillana ignoran esta visión de la cultura (antillana) y presentan así un libro en que los escritores individuales son encomendados a nuestra atención sin que se nos indique demasiado su habilidad o significado *artísticos*. Puesto que para ilustrar satisfactoriamente la habilidad y el significado artísticos de los escritores antillanos bajo revista, nuestros críticos tendrían que haber demostrado, creo yo, no solo el uso de estos autores de elementos europeos, sino el uso y transformación de su propia materia prima local. No es lo que Mais extrajo de Turgenev o Conrad lo que finalmente importa, sino lo que extrajo de la gente de Kingston y el modo en que fue capaz de usarlo.

The Islands in Between no puede, sin embargo, ayudarnos demasiado en este sentido. Como ya sugerí, sus colaboradores parecen haber trabajado con un contexto y una definición cultural según los cuales el escritor se muestra como un *individuo* artístico, antes que como un ángel o un agente de su *sociedad*. Esto (para mí) es particularmente decepcionante ya que la escritura creativa antillana (una empresa emprendida principalmente desde la Segunda Guerra Mundial) ha sido, por lo general, el único medio a través del cual la compleja forma de la cultura antillana se ha expresado; y al emprender esto los escritores antillanos han abjurado, por lo general, del individualismo. No se han preocupado, como en la mayoría de la literatura europea y americana moderna, por mostrar cuán diferentes son ellos (o sus *personae*) de las sociedades “corruptas” que los rodean. Han estado explorando la naturaleza comunitaria de su entorno, intentando, al hacerlo, liberar la conciencia del “pueblo” sumergido. Por esta razón, el habla del pueblo –el dialecto– ha jugado un papel crucial no solo en la superficie, sino dentro de la estructura misma de la novela antillana. La importancia de esto ha sido subrayada por Kenneth Ramchand,⁴ Gordon Rohlehr,⁵ y ha recibido un tratamiento extenso en mi “Jazz and the West Indian Novel”,⁶ pero en *The Islands in Between*, con la excepción de la encyclopédica Introducción de Louis James, la cuestión del dialecto no es planteada (mucho menos examinada); y el único escritor antillano, Samuel Selvon, cuya técnica y predilecciones podrían haber hecho inevitable un examen, no solo no se encuentra entre aquellos estudiados, sino que es descripto por un colaborador como “el encantador Selvon” cuyo trabajo, se afirma, está sobrevalorado (p. 85).

Nos encontramos así frente a la extraña situación en que el trabajo de un grupo de escritores, mayormente preocupados por los valores comunitarios de su sociedad criolla, es examinado de un modo más o menos “académico” por un grupo de críticos entrenados en responder casi exclusivamente a las influencias europeas, y cuyas preocupaciones centrales son “el artista”, y “el individuo”. Jean Creary, por ejemplo, ve la culminación del trabajo de Roger Mais no en *The Hills Were Joyful Together* (1953)⁷ o *Brother Man* (1954) –las novelas “populares” de Mais– sino en su último trabajo publicado, *Black Lightning* (1955). Esto puede que artísticamente sea así. Pero la señorita Creary no argumenta en este sentido. “Esta novela”, escribe, “no se ocupa del dilema del hombre en la sociedad, sino del artista...” (p. 59)... “El final tiene un sentido de tragedia griega. La salida de Jake a su muerte en el bosque enfurecido nos recuerda la paz trágica de Sófocles, *Edipo en Colono...* Y a la tragedia particular, personal, del artista Jake, contrapone Mais cuidadosamente la belleza fecunda de la naturaleza pastoral, las escenas idílicas de George y la yegua, el amor puro entre Miriam y el aprendiz Glenn, con el que el libro termina.” (p. 61). Lo que este tipo de crítica no logra decirnos es cuánto (si algo), *Black Lightning* profundiza nuestro entendimiento de la psique antillana.

O tomemos el texto de Mervyn Morris sobre George Lamming. Morris afirma, al comienzo de su artículo, que “En la literatura antillana no existe una obra superior a *In the Castle of my*

³ Ver Orlando Patterson, *The Sociology of Slavery*, 1967, pp. 182-259.

⁴ “Dialect in West Indian Fiction”, *Caribbean Quarterly*, vol. 14, n° 1 y 2, 1968.

⁵ “Sparrow and the language of Calypso”, Savacou 2, 1970.

⁶ Pp. 34-75, más arriba [se refiere a la ubicación en el volumen *Roots*, como aclaramos al principio (*N. de la T.*)]

⁷ Existe traducción al español: Mais, Roger, *Las montañas jubilosas*. La Habana: Casa de las Américas, 1978. Col. Literatura latinoamericana y caribeña, 94. (*N. de la T.*)

Skin" (1953)⁸ (p. 73). Pero todo lo que logramos saber sobre el *significado* del libro de Lamming es que trata "sobre un pueblo barbadense, sobre el colonialismo, la pobreza, la clase, el color, la naturaleza y el mundo de los sentidos. El hecho central es el crecimiento, el cambio" (p. 74). Pero al decirnos el "tema" de la novela, al buscar "el principal hilo narrativo, tal como es" (p. 74), no nos dice más sobre una novela animada y avivada por los ritmos folclóricos y por el interés en la vida comunitaria del pueblo (y esto es lo que distingue a la obra de Lamming de un tratado sociológico sobre la sociedad antillana y también de la novela inglesa o americana convencional), que lo que lo hace el intento claro y valiente de John Hearne en "The fugitive in the forest" (pp. 140-153) por explicar la obra de Wilson Harris en términos de "historia" y "personajes". Tanto Lamming como Harris, trabajando a partir de una visión principalmente no-europea, no oficial, del "pueblo", han transformado la novela convencional de narración y personaje.⁹ Una evaluación significativa y contemporánea de sus obras debe alcanzarse, no a través de la aplicación de normas culturales eurocéntricas en el sentido de King/ James, sino a través de la referencia a la obra de, digamos, Alejo Carpentier en el Caribe, y aquellos nigerianos: Tutuola, Okara, Soyinka, Duro Lapido, Okigbo y el congolés U'Tamasi –hermanos de alma que también construyen a partir de la tradición viviente del pueblo.

Pero África, el principal elemento constitutivo de la cultura popular caribeña, sale (no es de sorprender) bastante mal parada en *The Islands in Between*. Para ninguno de los críticos colaboradores África o la influencia africana existe por sí misma, por derecho propio, en la base de la sociedad popular caribeña. Cada vez que "Africa" aparece en *The Islands in Between* inmediatamente se la coloca frente a una influencia europea compensatoria y favorable. En su exégesis de "Goats and Monkeys", el poema de Derek Walcott sobre Otello y Desdémona, por ejemplo, King y James afirman que "Es una fuga poética efectuada sobre los pares de imágenes en conflicto Europa/América, luz/oscuridad, luna/tierra, espíritu/codicia" (p. 96). Pero aun si pudiera interpretarse que ésta es la visión de Walcott sobre el tema, ciertamente no podría sostenerse una argumentación similar en lo que respecta a la mayoría de los novelistas antillanos. Pese a eso, Mervyn Morris percibe una polarización África/Europa en *Season of Adventure* (1960) de Lamming y Bill Carr señala que *A Quality of Violence* (1959) de Salkey

emerge como una fábula moldeada, bien modulada, sobre las posibilidades en conflicto –Mother Johnson [representando África] o Brother Parkin [representando las cualidades europeas]– que terminan por conformar la conciencia jamaiquina. (p. 104)

Aquí la cuestión en debate, sin embargo, no es la presencia de esta dicotomía, sino la valoración de su constituyente africano por los críticos en consideración. Hay un pasaje en *A Quality of Violence*, por ejemplo, en que una familia, los Marshall, hablan con unos amigos, los Parkin, sobre la posibilidad de emigrar a Haití con el fin de escapar de la sequía jamaiquina. Los Parkin los desalientan con relatos del "vudú" haitiano. La glosa de Carr de esto es que Haití, "notoriamente",¹⁰ no es solo la primera república negra, sino también el hogar del cultismo Vudú. Los hechos de la historia haitiana contemporánea no implican logro sino derrota" (p. 103).

Pero ¿es esto cierto de Haití? ¿Es el sentido que Salkey, en la novela, quiso dar a Haití? O ¿es todo el sentido que quiso dar a Haití? Durante la conversación, Brother Parkin, a pesar de sus prejuicios anglicanos, de clase media, hace esta afirmación:

No hay nada malo con Haití. Las clases más pobres aman la tierra. La tierra y su riqueza y dones misteriosos es la vida del pueblo. Trató de quitárselos –trató siquiera de decirles que podrían quitárselos– y empezás una revolución. Impónle leyes e impuestos sobre el campesino haitiano y él cumplirá con ellos porque nunca va a separarse de la tierra. La tierra es su religión y su seguridad. Es su propia manera de afirmar que tienen una historia que incluye pasado y presente y asegura el futuro.¹¹

⁸ Existe traducción al español, por María Teresa Ortega: Lamming, George, *En el castillo de mi piel*. Pról. E. J. Rodríguez. La Habana: Casa de las Américas, 1979. Col. literatura latinoamericana y caribeña, 97. (N. de la T.)

⁹ Este punto es elaborado en mi "Jazz and the West Indian Novel", ya citado, y en "West Indian prose fiction in the sixties", *Bim*, 47 (1968), pp. 157-165. Para Harris, ver Kenneth Ramchand, "The dislocated image", *New World Quarterly, Guyana Independence Issue* (1966) y Joyce Sparer, "Wilson Harris: the ideal of unity", *Sunday Chronicle* (Georgetown), 7 y 14 de mayo, 1967. Para Lamming: Wilfred Cartey, "Lamming and the search for freedom", *New World Quarterly, Barbados Independence Issue* (1966/67).

¹⁰ Mi cursiva.

¹¹ A *Quality of Violence*, p. 35.

Y Mother Johnson, el personaje central del libro, que “representa” a África y “las clases más pobres” dice en el clímax de la obra:

*E'tamo' en la mente tuya cuando dormí' y cuando te levantá'. Somo' tu pasado y tu presente, cualquier día, quiera' o no. Somo' parte tuya, ancestro, y tus hijo' que vienen despué'. No podé' perderno' pa nada... ¡No podé' escapá' a tu propia sangre!*¹²

Pero para Carr, como para King/ James, África y su representación en el Caribe, es algo menos que viable:

*La presencia africana en las Antillas es difícil de definir. Como ha sido señalado en la introducción de este libro, hay una gran variedad de supervivencias antropológicas, tales como el dialecto, ciertos hábitos religiosos, folklore y movimientos danzarios. Pero el significado emocional de África es una mezcla extraña de atracción y repulsión... La presencia de África se transforma por la esclavitud, la represión cruel de la rebelión en la Bahía de Morant y el impulso religioso, en vergüenza y violencia arbitraria. Las emociones yerran y desembocan en la histeria compulsiva.*¹³

Mientras que, según mi entender, uno vea a “África” en las Antillas como “supervivencia” –vergüenza y desquicio– en relación con una norma cultural europea frente a la cual está además, de alguna manera, en oposición, se tendrá la posición citada más arriba; y de allí también la interpretación de libros como *Season of Adventure* y *A Quality of Violence*. Pero ¿es “África” la que crea esta “histeria compulsiva” caribeña o son las presiones de la colonización (“la represión cruel de la rebelión en la Bahía de Morant”) sobre ésta? ¿Es el conflicto de *A Quality of Violence* y *Season of Adventure* realmente entre Europa y África, o entre África y su envilecimiento, en el Caribe, a través de la naturaleza de su acriollamiento? ¿Deriva el pueblo realmente su “racionalismo”¹⁴, su “ley”¹⁵ y su “pureza”¹⁶ de Europa y sus opuestos de África? O, más pertinente, ¿creen los novelistas antillanos que esto es así? Si lo creen, nos veremos forzados a explicar por qué Salkey hace de Mother Johnson (África) el foco de *Quality*; por qué Crim, el tamborero, es la conciencia central de *Season*,¹⁷ y por qué los niños de las novelas de Lamming y de *Quality* de Salkey buscan tan constante y trémulamente un pasado que no es europeo.

III

Mi crítica de *Islands in Between*, por lo tanto, es que dadas las suposiciones de los colaboradores, no proporciona, ni puede proporcionar, una discusión del significado artístico de los escritores que estudia; tanto es así que cuando uno llega al artículo sobre V. S. Naipaul, ya se encuentra hasta cierto punto preparado para confirmar una vez más la visión de King/ James sobre la cultura antillana y el tipo de análisis literario que deriva de ésta. Naipaul, después de todo, es (aparentemente) el novelista eurocéntrico por antonomasia. En él, el concepto de la falta de historia de las Antillas llega a su grado máximo. “¿Cómo puede escribirse la historia de la futilidad antillana?... La historia se construye a partir del logro y la creación, y nada ha sido creado en las Antillas.”¹⁸ Aquí, me parece a mí, nos encontramos en el *quid* del debate. Todo lo que ahora el crítico necesita hacer es tomar a Naipaul como a un palo y, juntos, darle a machacazos a la literatura antillana. Pero *Islands in Between* tiene la suerte de incluir entre sus colaboradores a Gordon Rohlehr, un crítico con un sentido lo suficientemente agudo de las fuentes sociales y culturales de la expresión literaria como para no sólo presentarnos una revisión de la obra de Naipaul sino también iniciar una discusión sobre su valor. Lo que Rohlehr percibe es que más allá del juicio que tengamos sobre las opiniones de Naipaul, este hombre es un artista íntimamente ligado con su experiencia antillana.

¹² *Ibid.*, p. 202.

¹³ Carr, pp. 103- 104.

¹⁴ Carr, p. 103.

¹⁵ Morris, p. 81.

¹⁶ King/ James, p. 97.

¹⁷ “El diseño de la novela también opone la ley (básicamente de Europa) a los tambores (básicamente de África)”, Morris, p. 81.

¹⁸ V. S. Naipaul, *The Middle Passage*, 1962, p. 29.

Como Lamming, como Salkey, como Reid, Naipaul pierde amargamente la esperanza en el proceso colonial e implícitamente rechaza la experiencia colonial. (p. 130)

Pero mientras que Lamming, Salkey, Reid, etc. (antillanos negros), intentan reemplazar esta experiencia colonial con aspectos de la experiencia ex-africana, Naipaul, el individualista caribeño indio-oriental¹⁹, no puede ni contemplar la aculturación de su pueblo a formas coloniales envilecidas, ni consentir su perpetuación de una falsa indianidad oriental. Es una posición solitaria que “se expresa en la ironía y el desprecio de todo lo antillano” (p. 130). Al desarrollar esto, Rohlehr afirma dos cosas que resultan relevantes para nuestra discusión. Señala, en primer lugar, que el rechazo de Naipaul de la cultura antillana y el que la designe como “una pila de basura” indica “una regresión en la sensibilidad”.

Aparentemente está más allá de las posibilidades de Naipaul el entender por qué hay música a pesar de la pila de basura, y reconocer en tal algarabía [la referencia es al Carnaval, al calypso y a las “bandas de acero”²⁰] no meramente la indiferencia cínica al desecho, sino la evidencia de una afirmación y vibración de la vida, no importa cuán cruda sea ésta. Tal reconocimiento no requiere brutalidad y sutilidad, que él señala como los dones especiales del satirista, sino los talentos completamente diferentes de la delicadeza, la ternura y una cualidad de intimidad. (p. 130)

El odio de Naipaul de la banda de acero y todo lo que ésta indica no es un mero rechazo de la cultura antillana, sino un rechazo de la única base común sobre la cual los trinitarios de todas las razas se encuentran en pie de igualdad. (p. 131)

Y sin embargo esto no es tan simple como parece –ésa es la segunda afirmación de Rohlehr. En el mismo proceso de rechazar la sociedad antillana, Naipaul, en *Miguel Street* (1951) y en *A House for Mr. Biswas* (1961)²¹, la abraza y la examina muy íntimamente. Ésta es la verdadera fuente de la ironía de Naipaul. Es la expresión literaria de una dicotomía cultural profundamente arraigada. El aparentemente eurocéntrico indio oriental sigue siendo antillano. No puede emprenderse una consideración de su obra sin una consideración de la *sociedad* sobre la cual escribe. Esto explica el hecho de que la de Naipaul sea la única obra, hasta el día de hoy, que ha logrado suscitar en el lector antillano una defensa y así llevarlo a una reconsideración de su situación antillana.

Aunque pueda variar en el grado y en la efectividad, esto es, de hecho, lo que la mayoría de los escritores antillanos han tratado de hacer. La razón por la cual Naipaul ha tenido aparentemente más éxito implica una discusión que excede los límites de esta reseña. Pero la escritura antillana, en tanto empresa regional colectiva, se ha preocupado de modo inequívoco (aunque no siempre exitosa o consistentemente) por el examen de la sociedad antillana. Este examen, sin embargo, no se está llevando a cabo, como los críticos de *Islands in Between* parecen sostener, con un espíritu principalmente de antítesis, una elección polar entre Europa y África, entre metropolitano y popular, en la cual, al final, gana lo metropolitano. Tampoco se lleva a cabo con el espíritu del artista y su lucha solitaria contra la sociedad. Lo que los escritores antillanos intentan es construir una *alternativa*²² a su condición impuesta y heredada. Esto, en términos de su arte, significa el desarrollo de formas alternativas –dialecto, antes que habla “estándar”, personajes del “pueblo” antes que de clase media. Ésto explica

¹⁹ En inglés: “East-Indian”, que se distingue de “West-Indian” (“indio occidental”, es decir, “caribeño” o “antillano” en español). Naipaul es un “East-Indian West-Indian” en tanto nació en Trinidad pero tiene ascendencia india (de las Indias Orientales). (*N. de la T.*)

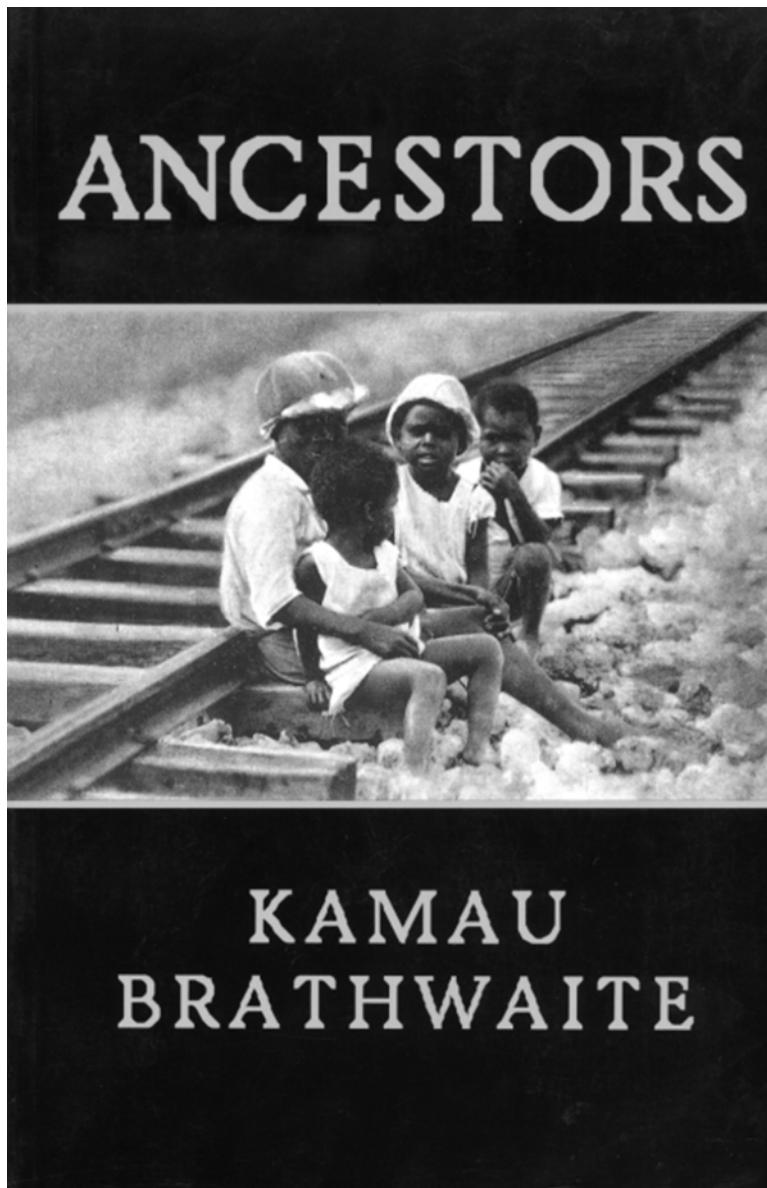
²⁰ *Steel bands*: Famosas bandas de percusión caribeñas, originarias de Trinidad y frecuentes en los carnavales. (*N. de la T.*)

²¹ Existen traducciones al español: *Miguel Street* y *Una casa para el señor Biswas*, ambas publicadas por Debolsillo (Random House Mondadori). (*N. de la T.*)

²² Desde *Biswas* (1961) (ver “Roots”, más arriba [ref. al volumen *Roots* (*N. de la T.*)], Naipaul se ha sumado a los exiliados (ver “Sir Galahad and the islands”, más arriba [*idem* (*N. de la T.*)], ver su *The Mimic Men* (London 1967)). Pero también es hoy (diciembre 1983) el único escritor antillano que ha llegado a expresar directamente en sus muy agudas páginas periodísticas, como también a través de su ficción, una alienación casi total no solo del Caribe (ver *The Overcrowded Barracoon* (1972)), de su India ancestral (*An Area of Darkness* (1964), *India. A Wounded Civilization* (1977) [Trad. al español: *India. Una civilización herida*. Madrid: Debate, 1998 (*N. de la T.*)], y del Tercer Mundo en general (*In a Free State* (1971) *Guerrillas* (1975), *A Bend in the River* (1979) [existen traducciones recientes, también publicadas por Debolsillo (2009): *En un estado libre; Un recodo en el río* (*N. de la T.*), *The Return of Eva Peron* (New York & London, 1980)]. Aunque algo de su obra más reciente ha mostrado señales de previsibilidad, ha mantenido no obstante una claridad de expresión y de forma remarcable y un abundante rendimiento (ha producido un caudal de trabajo tan imponente como el de cualquiera de los que escriben en inglés), (ahora) desde los límites exteriores del “síndrome de Galahad”. Su obra ahora polariza el argumento que he estado sosteniendo desde el comienzo de mi labor como crítico literario: que la elección, eventualmente, para el artista caribeño, si no puede hacer una hamaca de su geo-historia, es (será) entre la isla y el exilio...

que *Land of the Living* sea sin duda la mejor novela de Hearne hasta la fecha²³; que Mother Johnson y no Brother Parkin sea “el foco central”²⁴ de *A Quality of Violence* de Salkey; que en las novelas de Wilson Harris las categorías aristocráticas del tiempo cronométrico, lugar fijo y personaje sean transmutadas en una realidad transhistórica, onírica. Como Rohlehr tan bien lo expresa, “Tanto en el caso de Mr. Biswas como en el del negro del Nuevo Mundo, la privación lucha por construir su casa simbólica” (p. 132) De esto trata la literatura caribeña. *The Islands in Between* con sus involuntarias normas europeas, tiende a oscurecer esta visión.

Traducción de Florencia Bonfiglio



Portada de *Ancestors*, 2001

KAMAU BRATHWAITE Y LA TELARAÑA DE LA TRADUCCIÓN

Adriana González Mateos*

Mi papá nos prohibía que matáramos arañas. En nuestro jardín eran frecuentes unas sumptuosas eperias de rayas amarillas o rojizas, pero también seguíamos las acrobacias de arañitas negras más comunes y corrientes que se descolgaban del techo o tendían puentes en los rincones. Pese a la extrema pulcritud de mi mamá, las arañas tenían asilo en nuestra casa. Siempre me han gustado. Según mi papá, son de buena suerte; si le piden explicaciones alega que se comen a los moscos. Nuestra amistad llegó a ser tan natural que en casi cuarenta años no volví a pensar en ellas, hasta la tarde en que Kamau Brathwaite me habló de Ananse, el arácnido espíritu que, según dicen los Akan en Ghana, destella en la oscuridad y atrapa nuestros miedos, ahuyenta los efluvios malignos, juega con las seguridades y monta guardia en esos sitios donde nuestro mundo se toca con nosotros.

Según un proverbio kikongo que todavía puede escucharse en el África Central, “donde no viven tus ancestros no puedes construir tu casa”. Kamau Brathwaite lo cita en uno de los documentos que componen el sitio *Save Cow Pastor* (www.tomraworth.com/wordpress) instalado en el curso de una lucha por conservar el lugar donde puede escribir. Se trata de una propiedad llamada *Cow Pastor*, en la isla caribeña de Barbados. Tras una vida dedicada a estudiar la historia del tráfico de esclavos y a escribir una vasta obra poética, tras perder una esposa y una casa arrasada por un huracán, Brathwaite encontró la casa de *Cow Pastor* y sintió que ahí podría escribir. Imaginó una residencia en donde podrían refugiarse, descansar y trabajar los investigadores, los escritores y los artistas empeñados en desenterrar las historias de la diáspora africana (“no sólo existe Belaggio”). Es un sitio privilegiado, a unos pasos del Caribe.

Barbados fue la isla donde los africanos eran desembarcados para sufrir una especie de domesticación que los preparaba para ser vendidos a otros lugares de América; uno de los lugares decisivos en la ruta infame de los barcos negreros. No es raro descubrir en la isla antiguos cementerios de esclavos a quienes no se les otorgaba la posibilidad de cristianizarse y eran enterrados en lugares que los blancos consideraban baldíos. La sagrada de estos panteones seguía sus propios principios. Estaban cerca del agua. Se plantaban en ellos ciertos árboles. Los rituales mortuorios africanos sobrevivían porque ni los capataces ni los dueños los entendían. Para los ojos de Brathwaite, en cambio, no tomó mucho tiempo notar que los árboles de un cierto terreno en *Cow Pastor* guardaban una relación entre sí que evocaba los cementerios de África. Ahí estaban enterrados esos seres sin nombre ya, sin fecha y sin rostro.

Cuando le fue anunciado que la propiedad sería expropiada para construir un aeropuerto, sintió que no se trataba de un despojo personal, sino de un episodio más en una historia que había empezado por esclavizar a sus ancestros, los había borrado en un cementerio anónimo y estaba a punto de triturarlos de nuevo para dar lugar a algo que le parecía una nueva edición de las viejas plantaciones y un avance en el deterioro ecológico del Caribe.

El aeropuerto es una obra útil ante todo para la industria turística, quizás una de las principales fuentes potenciales de crecimiento económico para una isla como Barbados. Pero ¿una isla como Barbados sólo puede ser un destino turístico? ¿Es éste un futuro prometedor y sustentable en un área cuajada de islas que se esmeran en atraer turistas? ¿Qué relación hay entre ese futuro y el olvido de la esclavitud? Los hoteles invaden mis metáforas, se lamenta Brathwaite. Otros hablarán de la reducción del mundo a una sola lógica.

Incapaz de resignarse a esa pérdida de la herencia colectiva, Kamau recorría la propiedad tomando fotografías. En uno de los árboles del cementerio descubrió una hermosa araña que le pareció indispensable fotografiar, pero cuando lo intentó la cámara se atascó y falló. Kamau

* Adriana González Mateos (México, 1961) es narradora, ensayista y doctora en Literatura Comparada por la Universidad de Nueva York. Recibió el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 1995 por *Cuentos para ciclistas y jinetes*, el Premio Nacional de Ensayo Literario 1996 por *Borges y Eschery* y el Premio Nacional de Traducción Literaria por *La música del desierto*, de Williams Carlos Williams, en colaboración con Miriam Moscona. Su primera novela, *El lenguaje de las orquídeas*, fue publicada en 2007 (México, Tusquets). Actualmente es profesora e investigadora en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

rompió dos cámaras sin llegar a fotografiar la araña y acabó encontrando, en el rollo arruinado, la imagen negativa de una antepasada arrebatada de África y enterrada ahí. Y esa cara marcada de viruela, adornada con un aro nasal, insoportablemente triste, la había descrito en un poema muchos años antes, sin saber de quién hablaba.

Una nueva fealdad está erosionando los lugares donde, de niño, empezó a adivinar a través de las costumbres y las manías de los mayores el mundo que ha procurado reconstruir a lo largo de décadas. Le dije que la mujer triste del cementerio había accedido a mostrarse para responder a la paciencia y al amor con que ha juntado los fragmentos, (aparentes excentricidades, como mi padre protegiendo a las arañas,) donde se conserva la memoria de las culturas disgregadas por la diáspora africana. Kamau ha sabido sentir el dolor de sus antepasados y ha escrito poesía para entender qué significaron esas vidas marcadas al rojo, cómo lo perdieron todo y supieron conservar sus almas.

Pero quizá él diría *their souls* y esa palabra me haría pensar en Billie Holliday, en ciertos restaurantes de Harlem, fatigosas enumeraciones que jamás explicarán la resonancia negra que hay en *soul* y vanamente se buscará en *alma*. A la fragmentación que procura reparar el poeta se agrega un nuevo nivel de discontinuidad, los traductores previamente resignados a la insuficiencia de sus medios: cómo traducir una palabra como *noom*, que es un compuesto de *doom* y *noon* y una muestra de la habilidad de Brathwaite para transformar las palabras, para ver a través de ellas y sacar a la luz sugerencias que quizá un instante antes no existían. *Aciago mediodía* pierde sin remedio esa capacidad de síntesis y juego, aunque conserve eso que a veces se llama significado.

Si Walter Benjamín comparó la tarea del traductor a la paciente, imperfecta reconstrucción de una vasija rota, quizá valdría la pena imaginar la traducción de la obra de Brathwaite al español como una tarea inspirada por las arañas que tejen símbolos tan sorprendentes como los vévé, dibujos rituales que se pintan en el suelo donde va a celebrarse una ceremonia vudú, puentes entre mundos, irremediablemente frágiles.

Pero en los poemas de Brathwaite ya existen algunas palabras españolas; en el idioma de otros el inglés se transforma en *nation language*, un dialecto caribeño. Detrás de las palabras de los conquistadores se transparentan los sonidos y las gramáticas africanas, pero también es cierto que los idiomas europeos sirvieron de *lingua franca* a los esclavos desarraigados cuyas lenguas eran incomprensibles entre sí. El español (y nunca sabremos hasta qué punto el idioma que hablamos ha sido modificado por la diáspora) es parte importante de la historia reconstruida por Brathwaite, y por eso, muchos poemas parecen aguardar una versión en castellano. Algunas veces, el poema en inglés y la traducción en español se combinan como los pedazos de la vasija de Walter Benjamín para que a través de ellos se oigan otras cosas. *Gourds and Rattles* es una frase con calidad onomatopéyica, pero en su equivalente *Jícaras y maracas*, las palabras españolas están más cerca de las percusiones africanas. Al traducir este poema me sorprendió la inesperada abundancia de las jotas, las erres y las eses que espontáneamente acudían a frotarse y chocar para evocar los sonidos descritos por Brathwaite, para que también en español existiera este canto donde se describe la construcción del tambor y su papel crucial en una ceremonia que conjura el triunfo. En la parte final, *Atumpa*, las frases en inglés se intercalan con las palabras akanas. Hicimos una lectura trilingüe, para que también los hispanohablantes escucharan la resonancia del tambor que implora, promete y augura.

“¿Muy fácil el ceremonial antiguo?” se pregunta la voz poética de *Sunsum*. La poesía de Brathwaite viene de la sorpresa dolorosa de quien experimenta la discontinuidad del tiempo, la distancia que conduce del pasado a la sordidez del ghetto y comprueba que la esperanza sigue reducida a astillas, pues “los descendientes del esclavo no reposan en el seno de dioses afortunados.” Sus poemas descubren el pasado en la actualidad, a veces como un brusco calambre abdominal que mantiene a raya la tentación de imaginar magias donde apenas hay miseria. Es una interrogación del pasado en busca de claves que puedan repararlo, pues lejos de estar muerto, el pasado asedia al presente con voces, indicios, ideas, ritmos que exigen comprensión y coherencia.

Por eso, la voluntad de arrojar luz sobre una historia distorsionada y silenciada (¿qué cambio en la alimentación de los esclavos permitió una serie de rebeliones súbitas?) exige una receptividad a coincidencias y conexiones imprevistas, una inteligencia liberada de las inhibiciones impuestas por los capataces (que en México se llaman *negreros*) e informada de sabidurías ancestrales. Esta manera de captar el mundo lo convierte en un lugar distinto; lo familiar adquiere otra dimensión que no tiene nada que ver con lo exótico, sino con la dicha de entender cosas hasta entonces opacas, como la predilección de mi padre por las arañas. Lejos de ser una historia ajena, la diáspora africana le dio al jardín de mi infancia la presencia

de Ananse, y el recuerdo de las eperias me permitió conversaciones inesperadas con mi padre. Son pequeñas o grandes hazañas de la araña, cuyo tejido apenas puede descifrarse con el auxilio de dos o tres idiomas humanos.

La historia de la publicación de la versión en español de la antología parece afectada por ecos de la difícil historia que recuenta: la traducción va más allá de la traslación entre dos lenguas y abarca los difíciles contactos y desencuentros entre culturas no sólo distintas sino, muchas veces, empeñosamente decididas a ignorarse, como son, por un lado, la cultura mexicana y las culturas del Caribe, y por otro, la cultura mexicana y la norteamericana. En 2000, Christopher Winks y yo recibimos un financiamiento del Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos para hacer el trabajo. Nuestro proyecto incluía la promesa de Editorial Aldus, que se encargaría de publicar la antología bilingüe. Cuando terminamos, un año después, los editores de Aldus nos explicaron que iban a pedir otro financiamiento que incluiría la publicación de nuestro libro. Al no obtenerlo renunciaron al proyecto; poco después el Fideicomiso dejó de existir.

Nos quedamos entonces con un libro de más de trescientas páginas, en un medio editorial que asume que la poesía no se vende y acostumbra publicar plaquettes o, a lo sumo, libros muy breves, frecuentemente trabajados como piezas artesanales. A esta dificultad se sumaba otra, decisiva: Kamau Brathwaite es un poeta desconocido en el mundo de habla hispana, con la excepción de Cuba, donde ha ganado tres premios Casa de las Américas y han aparecido traducciones de algunos de sus poemas. Pero el abismo entre la isla y el continente es mucho más vasto que la simple distancia geográfica. En seis años de residencia en México apenas encontramos un pocos expertos en literatura caribeña que han leído su obra.

Este desconocimiento es un eco de otros mucho más vastos: en un libro de 1934, donde recuenta un viaje a la Argentina, el poeta mexicano Salvador Novo deplora la inmensa distancia que separa los medios literarios de los dos países, sólo salvada con el envío individual de libros entre escritores que jamás se han conocido. Esta queja sucedía, sin embargo, en el contexto de un esfuerzo por tejer redes muy amplias, impulsado por intelectuales como Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. Setenta y cinco años después la situación no es mucho mejor: pocos libros latinoamericanos logran cruzar las fronteras que atraviesan nuestro continente, ya por el esfuerzo individual de sus autores, por la operación de redes de intelectuales similares a las que incluyeron a Salvador Novo o por el beneplácito de empresas editoriales trasnacionales, sobre todo españolas, que ahora otorgan el prestigio literario en una reduplicación de la historia colonial.

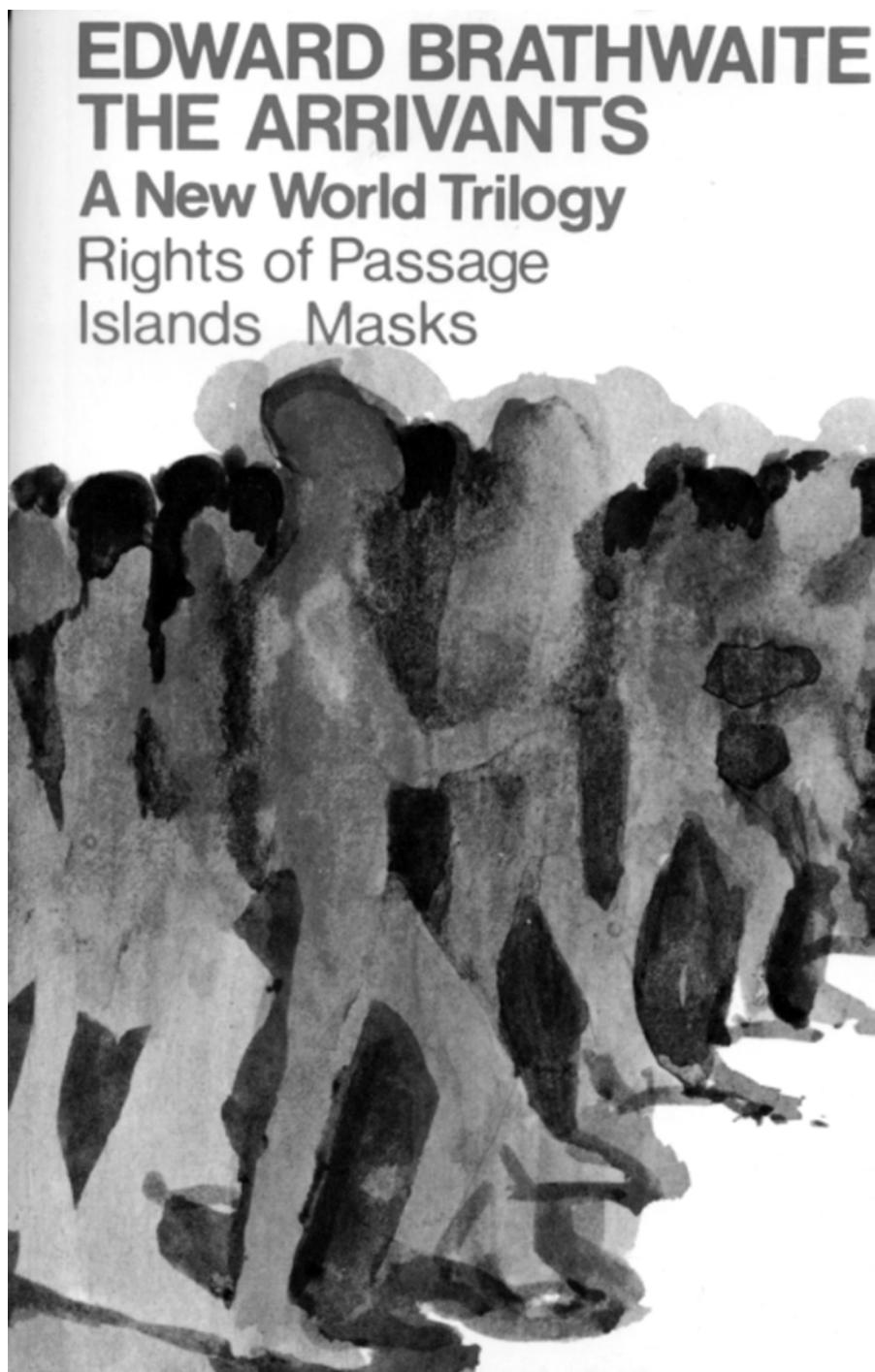
La lejanía parece incommensurable si a la distancia geográfica y a la fragmentación política se agrega la diferencia de idiomas. La poesía de Brathwaite no se presta fácilmente a la traducción. Incluso en inglés, aunque parte de su obra ha sido publicada por editoriales prestigiosas como Oxford University Press y New Directions, se ha convertido en un autor que opta por publicar buena parte de su trabajo a través de Savacou North, una empresa editorial iniciada por él mismo, la única que puede satisfacer los exigentes criterios editoriales del *Sycorax videotestyle*, que incluye juegos tipográficos, dibujos y símbolos, en una danza visual evocadora del huracán. Es una afirmación de sus propios criterios estéticos, opuestos a las tendencias uniformadoras de la industria.

Habíamos emprendido la tarea de traducirlo pensando que una obra de tal riqueza e importancia debería ser conocida en los países de habla hispana dentro de la diáspora africana, pero al tener el libro listo comprobamos la casi impenetrable dureza de otras consideraciones. ¿Por qué publicar algo que no va a venderse? ¿Por qué contradecir los hábitos de los pocos lectores existentes, que al buscar las novedades de las metrópolis suelen preferir la poesía aprobada por las cúpulas literarias de las que se aleja Brathwaite? En muchos medios literarios mexicanos la poesía es un ejercicio de distinción que connota herencia europea y blancura; la idea de leer o traducir a un poeta de origen africano que, además, habla del tráfico de esclavos, parece, por lo menos, excéntrica, cuando no una franca infracción a las reglas no escritas del buen gusto. Cierta, existen antologías de poetas de ascendencia africana, pero son escasas. También se ha traducido, por ejemplo, la poesía de Derek Walcott, a quien nadie podrá negar el apoyo legitimizador del Premio Nobel. Por desgracia, son mucho más frecuentes la falta de interés o los prejuicios. Y ante todo, la tendencia a aceptar como posible solamente lo conocido de antemano.

La búsqueda de opciones editoriales nos puso en contacto con excepciones, como la labor desarrollada por Editorial Bonobos, que expresó su intención de publicarnos pero retrocedió por falta de fondos. Pudimos publicar selecciones de los poemas en *Mandorla*, revista dedicada a la nueva escritura de las Américas, siempre interesada en la traducción de poesía y publicada en Estados Unidos, donde Brathwaite goza de justo renombre. También aparecieron en *Líneas*

de fuga, la revista de la Casa Refugio Citlaltépetl, un proyecto comprometido con la literatura de exilios y diásporas.

Pese a estas oportunidades, la publicación de todos los poemas en un libro bilingüe resultaba especialmente cara debido a la necesidad de pagar los derechos a Oxford University Press y a New Directions, por lo que durante algún tiempo el proyecto pareció imposible. Al fin dimos con Eduardo Mosches, quien dirige el área editorial de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México con la decisión de dar cabida a ideas, proyectos y estilos que en otros sitios serían censurados o ignorados. Así, tras varios años de dilación, el libro está listo para emprender un camino aventurero, en el curso del cual encontramos la hospitalidad generosa de *Katatay*.



Portada de *The Arrivants. A New World Trilogy*, 1973

SELECCIÓN DE POEMAS*

Kamau Brathwaite

Islands

So looking through a map
of the islands, you see
rocks, history's hot
lies, rot-
ting hulls, cannon
wheels, the sun's
slums: if you hate
us. Jewels,
if there is delight
in your eyes.
The light
shimmers on water,
the cunning
coral keeps it
blue.

Looking through a map
of the Antilles, you see how time
has trapped
its humble servants here. De-
scendants of the slave do not
lie in the lap
of the more fortunate
gods. The rat
in the warehouse is as much king
as the sugar he plunders.
But if your eyes
are kinder, you will observe
butterflies
how they fly higher
and higher before their hope dries
with endeavour
and they fall among flies.

Looking through a map
of the islands, you see
that history teaches
that when hope
splinters, when the pieces
of broken glass lie
in the sunlight,
when only lust rules
the night, when the dust
is not swept out
of the houses,
when men make noises
louder than the sea's
voices; then the rope

Islas

Al mirar un mapa
de las islas, ves
rocas, históricos
fraudes, cas-
cos pútridos, ruedas
de cañón, tugurios
del sol: si nos
odias. Joyas,
si hay deleite
en tus ojos.
Luce
la luz en el agua,
astuto el
coral la mantiene
azul.

Al mirar un mapa
de las Antillas, ves cómo
atrapó el tiempo
aquí a sus criados. Des-
cendientes del esclavo no
reposan en el seno
de dioses
afortunados. Tanto reina
en la bodega el ratón
como el azúcar robado.
Pero si tus ojos
son gentiles, verás
mariposas
cómo suben más
y más antes que el esfuerzo
reseque su esperanza
y caigan entre las moscas.

Al mirar un mapa
de las islas, ves
la lección de la historia:
si se astilla
la esperanza, si trozos
de vidrio yacen
al sol,
si sola reina la lujuria
en la noche, si no
se barre el polvo
de las casas,
si son los hombres
más ruidosos que el mar,
la soga jamás

* Los poemas (en versión bilingüe) han sido extraídos de *Los danzantes del tiempo. Antología poética* de Kamau Brathwaite. Selección, introducción y entrevista Christopher Winks; versión en español por Adriana González Mateos y Christopher Winks. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2009. Agradecemos a Kamau Brathwaite, Adriana González Mateos y Christopher Winks por permitirnos publicar aquí esta selección.

will never unravel
its knots, the branding
iron's travelling flame that teaches
us pain, will never be
extinguished. The islands' jewels:
Saba, Barbuda, dry flat-
tened Antigua, will remain rocks,
dots, in the sky-blue frame
of the map.

desatará
sus nudos, jamás
se extinguirá
el errante ardor del hierro
al marcarnos su lección
de dolor. Las joyas de las islas:
Saba, Barbuda, calcifi-
nada Antigua, serán perpetuas rocas,
puntos, en el marco azul cielo
del mapa.

Blues

for Billie Holiday

She's dark and her voice sings
of the dark river . her eyes
hold the soft fire that only the warm
night knows. her skin is musky and soft

she travels far back. ex-
plores ruins . touches on old immemorial
/legends
everyone but herself has forgotten . she
becomes warrior and queen and keeper of the
tribe. there is no fear
where she walks . although drums speak
to announce the imminent death of a tyrant
and although her song is sad . there is no
/sorrow where she sings

she walks in a world where the river whispers
/of certainties that only she
can acknowledge . the trees
touch confident and unassuming
she hopes that light will break in the clearing
/before her song ends...

Blues

para Billie Holiday

Oscura es y su voz canta
al río oscuro . mansa lumbre
guardan sus ojos y sólo la conoce
la noche tibia . suave piel de almizcle

viaja hacia atrás . ex-
plora ruinas . toca inmemoriales leyendas
sólo ella las recuerda . se
vuelve guerrera y reina y guardiana de la

tribu . no hay miedo
donde pisa . aunque anuncien los tambores
la muerte inmanente de un tirano
aunque sea triste su canto . no hay dolor
/donde canta

anda en un mundo donde murmura el río
/certezas y sólo ella
sabe reconocerlas . se tocan
confiados los árboles discretos
anhela que la luz irrumpa al claro antes que
/acabe su canto...

Clock

for Albert Ayler

At last that night the pounding
in his dark released a flower

electricity of nerve a blue
serrated fire the scent

blooming through years of glass
wounded him he

unfolded e.
rect a wrecked

Reloj

para Albert Ayler

Por fin esa noche el latido
en su negrura liberó una flor

electricidad del nervio un azul
fuego serrado el aroma

floreando a través de años glaciales
lo hirió él

desenvolvió e.
recto un ruinoso

calyx what disasters unhinged
from his glowing what

impinges of pain he
stood still still

unable to move his roots
moored in water mirrored

through mud anchored
him

cáliz qué desastres desquiciados
de su brillo qué

impactos de dolor se
paró aún aún

incapaz de moverse sus raíces
ancladas en agua reflejadas

en lodo lo retu-
vieron

un
til the

has
ta que el

clock

reloj

ground up
to tick

molió
el tic

the time
round.
ed the rook. skill

el tiempo
rode.
o la torre. Oficio

of the
horn

del
saxofón

in its cradle of alarms

en su cuna de alarmas

tell
ing what

contan
do cual

ever tale
was

quier cuen
to que

tocked

tocó

it threw rick.
ets into the

lanzó raqui.
tismo a la

blood. it flew
crick

sangre. voló
gri

ets into every quar. ter
tone

llos en cada cuar. to
de tono

&
quaver till an eye

&
trinó hasta que un ojo

O	se A
pened on the moon &	brió a la luna &
blue notes flick. ered flick.	azules notas osci. laron osci.
ered flick. ered from the three.	laron osci. laron de las tres.
corners of the womb	esquinas del útero
when the clicks	cuando se acabó
close	el clic cloc
the	el
clock	reloj
stopp.	paró.
& the rock of his skull fall down	& la roca de su cráneo cae

Prelude

Drum skin whip
lash, master sun's
cutting edge of
heat, taut
surfaces of things
I sing
I shout
I groan
I dream
about

Dust glass grit
the pebbles of the desert:
sands shift:
across the scorched
world water ceases
to flow.
The hot

Preludio

Piel de tambor latiga
zo, incisivo
calor del amo
sol, tensa
superficie de las cosas
Canto
Grito
Gruño
Sueño
con

Polvo vidrio arena
guijarros del desierto
mudan las arenas:
por el abrasado
mundo deja de fluir
el agua.
Se pudren

wheel'd caravan's
carcases
rot.
Camels wrecked
in their own
shit
resurrect butter-
flies that
dance in the noon
without hope
without hope
of a morning.

Soon
rock
elephant-
hided boulders
dragged in now
dry river
beds, death's
valleys.
Here clay
cool coal clings
to glass, creates
clinks, silica glitters,
children of stars.
Here cool
dew falls
in the evening
black
birds blink
on the tree
stump ravished
with fire
ruined with its
gold.

Build now
the new
villages, you
must mix spittle
with dirt, dung
to saliva and
sweat: round
mud walls will rise
in the dawn
walled cities
arise
from savanna and
rock river bed:
O Kano Bamako

los cadáveres
de la caravana
de ardientes ruedas.
Camellos hundidos
en su propia
mierda
reviven a las mari-
posas que
danzan al mediodía
sin esperanza
sin esperanza
de la mañana.

Pronto
rocas
pedruzcos
con pellejo de elefante
arrastradas por
ríos ahora
secos, valles
de la muerte.
Aquí barro
frío carbón aferra
el vidrio, crea
sonidos, brillos de sílice,
hijos de estrellas.
Aquí frío
rocío cae
al anochecer
negros
pájaros guiñan
en el árbol
tocón devastado
por el fuego
arruinado con su
oro.

Levanten ahora
las nuevas
aldeas, hay que
mezclar saliva
y polvo, estiércol
con saliva y
sudor: redondos
muros de adobe se elevarán
al alba
ciudades amuralladas
surgen
de la sabana y
el cauce pedregoso del río
O Kano Bamako

Gao

But populations of flies
arise from the cattle
towns: blood sucking

Try-

Panosoma. Milk
curdles in
udder in
nipple in
mouth. Flies
nibble and ulcer:
tight silver-
backed swarms bringing
silence, the slender
proboscis of rot.
In the hot
harmattan,

dead bodies settle
and quiver
given up to the blanket
that covers and warms
from the heat of the final
cold; until suddenly burst,
the buzzing black zones that were
silence, swirl through the
sunlight, the left fest-
ering flesh they had covered
runnelled and holed like dust
under raindrops, soil
under rain.

But no
rain comes
while the flesh
rots, while the flies
swarm. But across the
dried out gut of the river-
bed, look!
The trees are
cool, there
leaves are
green, there
burns the dream
of a fountain,
garden of odours.
soft alleyways.

Gao

Pero generaciones de moscas
surgen de los pueblos
de reses: *Try-*

Panosoma
chupador de sangre. Cujos
de leche en
ubres en
pezones en
bocas. Las moscas
chupan y ulceran:
tupidos enjambres
de espaldas plateadas traen
silencio, la esbelta
trompa de la putrefacción.
En el harmattan
ardiente,

se asientan y tiemblan
los cadáveres
abandonados a la cobija
que cubre y calienta
del calor del último
frío; hasta estallar de pronto,
zumbantes zonas negras que fueron
silencio, se arremolinan en el
sol, la supurante car-
ne abandonada que cubrían
horadada y acanalada como polvo
bajo la lluvia, tierra
bajo la lluvia.

Pero no viene
ninguna lluvia
mientras se pudre
la carne, mientras
se arremolinan
las moscas. Pero por las
secas tripas del cauce
del río, ¡miren!
Están frescos los
árboles, verdes
sus hojas,
arde ahí
el sueño de
la fuente,
jardín de aromas,
suaves callejones.

So build build
again the new
villages: you
must mix spittle
with dirt, dung
to saliva and
sweat, making
mortar. Leaf
work for the
roof and vine
tendrils.
But square frames
crack, wood
rots, smooth mortar
too remains mortal,
trapped in its own salt.
its unstable foundations of water.
So grant, God
that this house will stand
the four winds
the seasons' alterations
the explorations of the worm.

Grant, God,
a clear release from thieves,
from robbers and from those that plot
and poison while they dip
into our dish.
Grant, too, warm fires, good
wives and grateful children.

But the too warm fire flames.
Flames burn, scorch, crack,
consume the dry leaves of the hot
house. Flames trick the seasons,
worms, our neighbours' treacheries,
our bars, our bolts, our prayers,
our dogs, our God. Flame,
that red idol, is our power's
founder: flames fashion wood; with powder,
iron. Long iron
runs to swords,
to spears, to burnished points
that stall the wild, the eyes, the whinneyings.

Flame is our god, our last defence, our peril.

Flame burns the village down.

Así que construyan, de nuevo
construyan nuevas
aldeas: hay que
mezclar saliva
y polvo, estiércol
con saliva y
sudor, hacer
mortero. Tejabán
para el techo y
zarcillos
de vid.
Pero los marcos cuadrados
se cuartean, la madera
se pudre, el suave mortero
también es mortal,
atrapado en su sal,
sus inestables cimientos de agua.
Concede, Señor
que esta casa resista
los cuatro vientos
los cambios de las estaciones
las exploraciones del gusano.

Concede, Señor,
una franca liberación de los ladrones,
de bandidos y de aquellos que urden
y emponzoñan mientras prueban
nuestro plato.
Concede también cálidos fuegos, buenas
esposas e hijos agradecidos.

Pero llamea la flama demasiado cálida.
El fuego arde, abrasa, crepita,
consume las secas hojas de la casa
ardiente. El fuego engaña a las estaciones,
los gusanos, las traiciones de nuestros
/vecinos,
nuestras trancas, cerrojos y plegarias,
nuestros perros, nuestro Dios. El fuego
ese ídolo rojo, es el patrón
de nuestro poder: el fuego moldea la madera,
/con pólvora,
el hierro. El largo hierro
forja espadas,
lanzas, puntas bruñidas
que mantienen a raya lo salvaje, los ojos, los
/relinchos.
El fuego es nuestro dios, nuestra última
/defensa, nuestro riesgo.

El fuego calcina nuestra aldea.

New World A-Comin'

1

Helpless like this
 leader-
 less like this,
 heroless,
 we met you: lover,
 warrior, hater,
 coming through the files
 of the forest
 soft foot
 to soft soil
 of silence:
 we met in the soiled
 tunnel of leaves.

Click lock
 your fire-
 lock fore-
 arm fire-
 arm flashed
 fire and our firm
 fleshed, flame
 warm, fly
 bitten warriors
 fell.

How long
 how long
 O Lord
 O devil
 O fire
 O flame
 have we walked
 have we journeyed
 to this place
 to this meeting
 this shock
 and shame
 in the soiled
 silence.

How long have we
 travelled down
 valleys down
 slopes, silica
 glinted, stones,
 dry as water
 to this flash
 of flame in the forest.

Nuevo Mundo por venir

1

Así desvalido
 así
 sin guía,
 sin héroes,
 te encontramos: amante,
 guerrero, el que odia,
 llegando por las hileras
 del bosque
 pie suave
 al suave suelo
 del silencio:
 nos encontramos en el túnel
 sucio de hojas.

Artilla
 tu mos-
 quete apun
 ta sonó
 fuego y nuestros
 guerreros de firmes
 carnes, cálidos,
 picados por
 moscas
 cayeron.

Cuánto
 cuánto
 Oh Señor
 Oh demonio
 Oh fuego
 Oh flama
 hemos andado
 hemos viajado
 hasta aquí
 a este encuentro
 este susto
 y vergüenza
 en el sucio
 silencio.

Cuánto tiempo hemos
 viajado por
 cuestas
 jaspeadas
 de sílice, piedras
 secas como agua,
 a este centellear
 de flama en el bosque.

O who now will help
us, help-
less, horse-
less, leader-
less, no
hope, no
Hawkins, no
Cortez to come.
Prempeh imprisoned,
Tawiah dead,
Asanewa bridled
and hung.
O who now can help
us: Geronimo, Tackie,
Montezuma to come.

And the fire, our
fire, fashioning locks,
rocks darker than iron;
fire betrayed us once
in our village; now
in the forest, fire falls
us like birds, hot pods
in our belly. Fire
falls walls, fashions
these fire-
locks darker than iron,
and we filed down the path
linked in a new
clinked silence of iron.

2

It will be a long long time before we see
this land again, these trees
again, drifting inland with the sound
of surf, smoke rising

It will be a long long time before we see
these farms again, soft wet slow green
again: Aburi, Akwamu,
mist rising

Watch now these hard men, cold
clear eye'd like the water we ride,
skilful with sail and the rope and the tackle

Watch now these cold men, bold

Oh quién nos ayudará
ahora, des-
validos, sin
caballos, sin
guía, sin
esperanza, sin
Hawkins, sin
Cortés por venir.
Encarcelado Prempeh,
muerto Tawiah,
reprimido y colgado
Asentawa.
Oh quién nos ayudará
ahora: Jerónimo, Tackie,
Moctezuma por venir.

Y el fuego, nuestro
fuego, forjando candados,
rocas más negras que hierro;
el fuego nos traicionó ya
en nuestra aldea; ahora
en el bosque, el fuego nos
tira como pájaros; nos arden
vainas en el vientre. El fuego
tira muros, forja
estos candados fogosos
más negros que el hierro
y en fila recorrimos el sendero
eslabonados en un nuevo
silencio de sonoro hierro.

2

Pasaremos mucho mucho tiempo sin ver
otra vez esta tierra, estos árboles
de nuevo, vagando tierra adentro con el
/sonido
del rompiente, el humo subiendo

Pasaremos mucho mucho tiempo sin ver
otra vez estas granjas, suaves húmedas
/lentas verdes
de nuevo: Aburi, Akwamu,
niebla ascendiendo.

Ahora mira estos duros hombres, fríos
ojos claros como el agua que montamos
hábiles con la vela y la soga y los aparejos

Ahora mira estos fríos hombres, audaces

as the water banging the bow in a sudden wild
/tide,
indifferent, it seems, to the battle

of wind in the water;
for our blood, mixed
soon with their passion in sport,

in indifference, in anger,
will create new soils, new souls, new
ancestors; will flow like this tide fixed

to the star by which this ship floats
to new worlds, new waters, new
harbours, the pride of our ancestors mixed

with the wind and the water
the flesh and the flies, the whips and the fixed
fear of pain in this chained and welcoming
/port.

como el agua golpeando la proa en súbita
/ola feroz,
indiferentes, al parecer, a la batalla

del viento en el agua;
pues nuestra sangre, pronto
mezclada por capricho con su pasión,

por indiferencia, por furia,
creará nuevos suelos, nuevas almas, nuevos
ancestros; fluirá como esta marea fija

a la estrella que mantiene a flote la nave
a nuevos mundos, nuevas aguas, nuevos
puertos, el orgullo de nuestros ancestros
/mezclado

con el viento y el agua
la carne y las moscas, los látigos y el fijo
miedo al dolor en este encadenado puerto
/que nos recibe.

Jah

1

Nairobi's male elephants uncurl
their trumpets to heaven
Toot-Toot takes it up
in Havana
in Harlem

bridges of sound curve
through the pale rigging
of saxophone stops
the ship sails, slips on banana
peel water, eating the dark men.

Has the quick drummer nerves
after the stink Sabbath's unleavened
cries in the hot hull? From the top
of the music, slack Bwana
Columbus rides out of the jungle's den.

With my blue note, my cracked note, full
/flatten-
ed fifth, my ten bebop fingers, my black
/bottom'd strut, Panama
worksong, my cabin, my hut,
my new frigged-up soul and God's heaven,

Jah

1

Los elefantes machos de Nairobi tienden
al cielo sus trompetas
Toot-Toot hace eco
en La Habana
en Harlem

se curvan puentes de sonido
por el pálido aparejo
de las llaves del saxofón
navega el velero, resbala en la cáscara
de plátano del agua, devora a los morenos.

¿Se atreve el veloz percusionista
tras los gritos ácimos del Sabbath
fétido en el casco ardiente? De la cima
de la música, el vago Buana
Colón sale del antro de la selva.

heaven, gonna walk all over God's heaven...

I furl
away from the trumpet
my bridge stops in the New York air
elevator speeds me to angels
heaven sways in the reinforced girders;

God is glass with his type-
writer teeth, gospel
jumps and pings off the white
paper, higher and higher;

the eagle's crook neck,
the vulture's talons clutching tight
as a blind baby's fist, still knows
the beat of the root blood
up through the rocks, up through the torn

hummingbird trees, guitar strings, eyrie;
the buffaloes' boom through the dust plains,
the antelope's sniff at the water, eland's
/sudden hurl
through the hurdle of fire, runnels upwards to
/them
through the hoof of the world.

But here God looks out over the river
yellow mix of the neon lights
high up over the crouching cotton-wool green
and we float, high up over the sighs of the city,
like fish in a gold water world

we float round and round
in the bright bubbled bowl
without hope of the hook
of the fisherman's tugging-in root;

eyes without bait, snout
without words, teeth with nothing to kill,
skill of fin for a child's wonder,
pale scales for collectors to sell;

and God, big eyes bulging
his glass house aglobe
floating floating in heaven
without feet without wind

without wing without thunder

cielo, voy andando al santo cielo...

Me encojo
lejos de la trompeta
se corta mi puente en el aire de New York
el elevador me lanza hacia los ángeles
se mece el cielo en vigas reforzadas;

Dios es vidrio con dientes
de máquina de escribir, saltan
evangelios y rasgan el papel
blanco, más y más alto;

cuello curvo del águila,
espolones de buitre aferran
cual puño de bebé ciego, pero sabe
el ritmo de la sangre raíz
entre las rocas, entre los rotos

árboles colibrí, cuerdas de guitarra, aguilera;
pululan los búfalos en las llanuras
/polvorientas,
el antílope olisca el agua, súbito el alce
cruza la valla ígnea, fluye hacia ellos, hacia
/arriba,
por la pezuña del mundo.

Pero aquí Dios mira desde el río
mezcla amarilla de neones
muy arriba sobre el verde agazapado del
/algodón
y flotamos sobre los suspiros de la ciudad,
cual peces en un dorado mundo acuático

flotamos en vueltas y vueltas
en las burbujas brillantes de la pecera
sin esperanza del jalón de raíz
del anzuelo del pescador,

ojos sin carnada, hocico
sin palabras, dientes sin nada que matar,
hábiles aletas para encantar a un niño,
escamas pálidas que vendan los
/colecciónistas;

y Dios, grandes ojos saltones
su casa de cristal bombilla
flota flota en el cielo
sin pies y sin viento

sin alas sin trueno

no stone under him
no sound to carry earth up to his fathoms
no ground to keep him down near the gods

2

For the land has lost the memory of the most
/secret places.

We see the moon but cannot remember its
/meaning.
A dark skin is a chain but it cannot recall the
/name

of its tribe. There are no chiefs in the village.

The gods have been forgotten or hidden.
A prayer poured on the ground with water,
with rum, will not bid them come

back. Creation has burned to a spider.
It peeps over the hills with the sunrise
but prefers to spin webs in the trees.

The sea is a divider. It is not a life-giver,
Time's river. The islands are the humped

backs of mountains, green turtles

that cannot find their way. Volcanoes
are voiceless. They have shut their red eyes

to the weather. The sun that was once a doom
/of gold to the
Arawaks
is now a flat boom in the sky.

ni piedras debajo
ni sonido que eleve la tierra a sus
/cavilaciones
ni tierra que lo ancle junto a los dioses

2

Pues la tierra perdió el recuerdo de los
/lugares más secretos

Vemos la luna pero ya no recordamos su
/sentido.
Una piel negra es cadena pero no evoca el
/nombre

de su tribu. No hay jefes en la aldea.

Los dioses fueron olvidados o escondidos.
Una oración derramada con agua en la tierra,
con ron, no los convoca

ya. La creación reducida a una araña.
Al amanecer atisba sobre las colinas

pero prefiere tejer redes en los árboles.

El mar es un divisor. No es una dador de vida,
río del Tiempo. Las islas son encorvados

lomos de montañas, verdes tortugas

que no hallan su camino. Los volcanes
están mudos. Cerraron sus ojos enrojecidos

al clima. El sol que fue destino de oro para
los arahuacos
es ya un plano estallido en el cielo.

The Making of the Drum

1

The Skin

First the goat
must be killed
and the skin
stretched.

La construcción del tambor

1

La piel

Primero matar
al chivo y
restirar
la piel.

Bless you, four-footed animal, who eats rope,
skilled
upon rocks, horned with our sin;
stretch your skin, stretch

it tight on our hope;
we have killed
you to make a thin
voice that will reach

further than hope
further than heaven, that will
reach deep down to our gods where the thin
light cannot leak, where our stretched

hearts cannot leap. Cut the rope
of its throat. skilled
destroyer of goats; its sin,
spilled on the washed gravel, reaches

and spreads to devour us all. So the goat
must be killed
and its skin
stretched.

2

The Barrel of the Drum

For this we choose wood
of the *tweneduru* tree:
hard *duru* wood
with the hollow blood
that makes a womb.

Here in this silence
we hear the wounds
of the forest;
we hear the sounds
of the rivers;

vowels of reed-
lips, pebbles
of consonants,
underground dark
of the continent.

You dumb *adom* wood
will be bent,
will be solemnly bent, belly

Bendito seas, cuadrúpedo, que comes reatas,
experto
sobre las rocas, cornudo por nuestros
/pecados;
restira tu piel, restíra-

la, ciñela a nuestra esperanza;
te matamos
para crear una sutil
voz que alcance

más allá de la esperanza
más allá del cielo, que llegue
profundo a nuestros dioses donde no se filtra
la luz fina, donde nuestros corazones

se restiran y no alcanzan. Corta la reata
en su garganta. experto
matador de chivos; su pecado,
derramado en grava limpia, llega

y corre a devorarnos. Así se mata
al chivo
y su piel
se restira.

2

La caja del tambor

Para esto elegimos madera
del árbol de *tweneduru*:
dura madera de *duru*
con la hueca sangre
que hace una matriz.

Aquí en este silencio
oímos las heridas
del bosque;
oímos los sonidos
de los ríos;

vocales lengüeta
de junco, guijarros
consonantes,
oscuro subsuelo
del continente.

Muda madera de *adom*
te curvarás,
te curvarás solemne, vientre

rounded with fire, wounded with tools

that will shape you.
You will bleed,
cedar dark,
when we cut you;
speak, when we touch you.

3

The Two Curved Sticks of the Drummer

There is a quick stick grows in the forest, blossoms twice yearly without leaves; bare white branches crack like lightning in the harm-attan.

But no harm comes to those who live nearby. This tree, the elders say, will never die.

From this stripped tree snap quick sticks for the festival. Its wood, heat-hard as stone, is toneless as a bone.

4

Gourds and Rattles

Cal-abash trees' leaves

do not clash; bear a green gourd, burn copper in the light, crack open seeds that rattle.

Blind underground the rat's

redondeado al fuego, herido por útiles

para formarte.
Sangrarás,
oscuro cedro,
si te cortamos,
hablarás, si te tocamos.

3

Los dos bastones curvos del percusionista

Hay un palo veloz crece en el bosque, dos floraciones al año sin hojas; desnudas ramas blancas truenan como rayos en el harm-attan.

Pero no daña a quienes viven cerca. Este árbol, dicen los viejos, jamás muere.

De este árbol desnudo agarra bastones raudos para la fiesta. Su madera endurecida al fuego como piedra, es átona como los huesos.

4

Jicaras y maracas

Hojas del árbol de la calabaza

no chocan dan una jícara verde, queman cobre a la luz, se rajan sus semillas cascabelean.

Ciegos dientes de rata sie-

dark saw-teeth bleed
the wet root, snap
its slow long drag of time,
its grit, its flavour; turn
the ripe leaves sour. Clash
rattle, sing gourd; never leave
time's dancers weary like this tree
that makes and mocks our music.

5

The Gong-Gong

God is dumb
until the drum
speaks.

The drum
is dumb
until the gong-gong leads

it. Man made,
the gong-gong's
iron eyes

of music
walk us through the humble
dead to meet

the dumb
blind drum
where Odomankoma speaks:

rran subterráneos sangran la
raíz húmeda, arrancan su arras-
trarse por el tiempo, su
ánimo, su sabor; tornan
agrias hojas maduras. Tañan
maracas, jícaras; no agoten
a los danzantes del tiempo como al árbol
que hace y burla nuestra música.

5

El Gong-Gong

Dios es mudo
hasta que el tambor
habla.

El tambor
es mudo
hasta que el gong-gong lo

guía. Hechos a mano,
los ojos del gong-gong
de hierro

de música
nos guían por los humildes
muertos hasta hallar

al mudo
ciego tambor
donde habla Odomankoma:

Atumpan

*Kon kon kon kon
kun kun kun kun
Funtumi Akore
Tweneboa Akore
Tweneboa Kodia
Kodia Tweneduru*

*Odomankoma 'Kyerema se
Odomankoma 'Kyerema se
oko babi a
oka babi a
wa ma ne-ho mene so oo
wa ma ne-ho mene so oo*

akoko bon anopa

Atumpan

*Kon kon kon kon
kun kun kun kun
Funtumi Akore
Tweneboa Akore
Tweneboa Kodia
Kodia Tweneduru*

*Odomankoma 'Kyerema se
Odomankoma 'Kyerema se
oko babi a
oko babi a
wa ma ne-ho mene so oo
wa ma ne-ho mene so oo*

akoko bon anopa

*akoko tua bon
nhima hima hima
nhima hima hima...*

Funtumi Akore
Tweneboa Akore
Spirit of the Cedar
Spirit of the Cedar Tree
Tweneboa Kodia

Odomankoma 'Kyerema says
Odomankoma 'Kyerema says
The Great Drummer of Odomankoma says
The Great Drummer of Odomankoma says

that he has come from sleep
that he has come from sleep
and is arising
and is arising

like *akoko* the cock
like *akoko* the cock who clucks
who crows in the morning
who crows in the morning

we are addressing you
ye re kyere wo

we are addressing you
ye re kyere wo

listen
let us succeed

listen
may we succeed...

*akoko tua bon
nhima hima hima
nhima hima hima...*

Funtumi Akore
Tweneboa Akore
Espíritu del Cedro
Espíritu del Árbol de Cedro
Tweneboa Kodia

Dice Odomankoma 'Kyerema
Dice Odomankoma 'Kyerema
Dice el Gran Tambor de Odomankoma
Dice el Gran Tambor de Odomankoma

que despierta
que despierta
y se levanta
y se levanta

como *akoko* el gallo
como *akoko* el gallo que grazna
que canta en la mañana
que canta en la mañana

a ti te hablamos
ye re kyere wo

a ti te hablamos
ye re kyere wo

óyenos
danos el triunfo

óyenos
danos el triunfo...

Sunsum

So for my hacked
heart, veins' mem-
ories, I wear this

past I borrowed; his-
tory bleeds
behind my hollowed eyes;

on my wet back
tomorrow's sunlight dries;
welcome your brother now

Sunsum

Y por mi cercenado
corazón, por la memoria
de mis venas, me pongo

este ayer prestado: la
historia sangra de
mis cuencas vacías

sobre mi espalda mojada
se seca el sol de mañana
bienvenido hoy tu hermano

my trapped curled tongue
still cries. And I return,
walking these burnt-

out streets, brain limp-
ing pain, masked
in this wood, straw

and thorns, seek-
ing the dirt of the com-
pound where my mother

buried the thin breed-
ing worm that grew
from my heart

to her sorrow. Some-
where under gravel
that black chord of birth

still clings to the earth's
warmth of glints, jewels' pressures, spin-
ning songs of the spider:

Kwaku Ananse who gleams
in the darkness
and captures our underground fears.

But my spade's hope,
shattering stone,
receives dumbness back

for its echo.
Beginnings end here
in this ghetto.

Firm fingers of shadow un-
mask me; my navel
string screams.

Can you hear
can you hear me,
blood's tissue,

curving issue
of cheek, bone
wrapped with breath, eyes

I remember so well?
Why did our gold, the sun's,
sunsum, safe against termites, crack

grita aún mi torcida len-
gua entrampada. Y regreso,
cojeo estas calles

calcinadas, cerebro
flojo de dolor, oculto
en esta madera, paja

y púa, busco la
tierra del recinto
donde enterró mi madre

el flaco gusano cria-
dor que maduró
entre mi corazón

y su pena. Bajo la
grava en algún lado ese
negro cordón natal

aferra aún tibio brillo
terrenal, presión de joya
hilados cantos de araña;

Kwaku Ananse destella
en lo oscuro y atrapa
nuestros subterráneos miedos.

Pero mi pala anhelante
quebranta la piedra
y recibe el silencio

por su eco.
Aquí acaba el principio
aquí en este ghetto.

Me desenmascaran firmes
dedos de sombra; aúlla
el hilo umbilical.

¿Me oyes,
puedes oírme,
tejido sangriento

curva cuestión
de mejilla, de hueso
envuelto en aliento, ojos

que tan bien recuerdo?
¿Qué cuarteó al oro nuestro,
sunsum del sol, guarda contra

under the white gun
of plunder, bright bridge-
head of money, quick bullet's bribe?

Why did the god's
stool you gave us,
Anoyke,

not save us from pride,
foreign tribes' bibles,
the Christian god's hunger

eating the good of our tree;
flesh of my brothers' flesh
torn to feed ships,

profit's sea?
too proud?
too loud

in our white teeth
of praises?
too rich?

too external?
too ready
with old ceremonial?

The years remain
silent: the dust learns nothing
with listening;

feet return to the stone,
pain of pathway: home-
less departer who stumbles on dark.

No longer here the wood crack-
ing, blue cooking smoke snap-
ping my anger of roads, sweat-

ing thickets. My sisters sip silence.
Brothers no longer notice.
My stool, tilted sideways, for-

gets slowly the slow press-
ing shape of my presence:
the termites' dark teeth, three

hundred years working,
have patiently ruined my art.

termitas, ante el cañón del
saqueo blanco, cuña de dinero,
transa veloz de las balas?

¿Por qué el divino
escabel que nos diste,
Anoyke,

no nos salvó del orgullo,
biblias de tribus extranjeras,
el hambre del dios cristiano

royó el bien de nuestro árbol;
carne de la carne de mi hermano,
rota para engordar barcos,

mar de lucro?
¿mucho orgullo?
¿mucho ruido

en nuestros blancos dientes
elogiosos?
¿excesivo?

¿muy externo?
¿muy fácil
el ceremonial antiguo?

Siguen callados
los años: nada aprende el polvo
al escuchar;

vuelven los pies a la piedra,
duele el sendero: el desti-
rrado tropieza en lo oscuro.

No más aquí la madera cru-
jiente, azul humo de cocina es-
polea mi rabia de rutas, ma-

torrales sudorosos. Mis hermanas
bebén silencio. Los hermanos no
se fijan. Mi escabel, al sesgo, ol-

vida lento mi presencia lenta
cuya forma lo presiona:
negros dientes de termitas, al

cabo de trescientos años,
arruinaron pacientes mi poesía.

Poem for Esse

for Dofoë

Shape subtly through the wandering months. the moon appears tonight one more refashion & again renewed

an agony of clearest burning brightly bourne Mother. mild as this moon bend thy lips now to this child. thy daughter

that she here may receive the compassionate murmur of water its invincible serenity of silver. the disposition

of the lamb
And in the land of traitors & lechers where men's words may be prompted by /passion

or pride or the promise of riches. in the land of the trumpeting lion let her never be dumbfounded

Ananse

With a black snake unwinking eye thinking thinking through glass through quartz

quarries of stony water with a doll's liquid gaze, crystal his brain green, a green chrysalis storing leaves

memories trunk up in a dark antic he stumps up the stares of our windows he stares, stares he squats on the Tipps

of our language black burr of conundrums eye corner of ghosts, ancient histories

he spins drum-beats, silver skein webs of sound through the villages

Poema para Esse

para Dofoë

Por meses errantes toma forma sutilmente. la luna aparece esta noche una vez más reformada & renovada otra vez

una clara agonía de reluciente quemadura /nacida Madre. benigna como esta luna inclina ya tus labios a esta niña. tu hija

que aquí reciba el murmullo compasivo del agua su invencible serenidad de plata. la /disposición

del cordero
Y en tierra de traidores & libertinos donde las palabras de los hombres /obedecen la pasión

o el orgullo o la promesa de riquezas. en tierra donde brama el león haz que ella nunca se quede sin habla

Ananse

Con el ojo fijo de una víbora negra piensa piensa a través del vidrio a través del cuarzo

canteras de agua pedregosa con líquida mirada de muñeca, cristal su verde cerebro, una crisálida verde almacena hojas

recuerdos tronco arriba una oscura cabriola deja estupefactas las miradas de nuestras ventanas mira, mira se acuclilla en las puntas

de nuestro lenguaje negro zumbido de enigmas arrinconado ojo de fantasmas, antiguas historias

teje redobles de tambor, plateadas madejas redes de sonido por las aldeas

Tacky hear him
and Louverture
all the hungry
dumb-belly chieftains

who spit
their death into the ground:
Goave, Port-au-Prince, Half Moon Fort,
villages

dead lobster-pot crews
wire, red sea shells, coconut trees' hulls,
nodding skulls
black iron bells, clogged,
no glamour of noon on the man-

grove shore

Now the poor hang you up in the ceiling
their brooms cannot reach yr hush corner
and you sit w/ the dust, desert's rainfall of
soot
plotting a new fall from heaven

threading
threading
the moon
moonlight stories

yr full mouth agape
a black pot
grinning
grinning

round fire that boils in yr belly
waloba wood words
eyes, hreflies, sparks
crashing coals' waterfalls

grey ashes arouse
old men's ghosts
cinders
burnt memories' eyes alive in the hot hut

flesh
curling silver
revealing their shadows of meaning
as the god stares down

lo oyó Tacky
y Louverture
todos los hambrientos mudos capitanes

que escupieron
su muerte a la tierra:
Goave, Port-au-Prince, Half Moon Fort,
aldeas

difuntas tripulaciones alimentadas con nasa
alambre, rojas conchas marinas, cascós de
/cocoteros,
calaveras sonrientes
negras campanas de hierro, atascadas,
sin el embrujo del mediodía en la pla-

ya del manglarvêve

Ahora los pobres te cuelgan del techo
sus escobas no alcanzan tu rincón silencioso
y te sientas en el polvo, cascada de hollín
del desierto
tramando otra caída del cielo

tejiendo
tejiendo
la luna
cuentos a la luz de la luna

toda tu boca abierta
un caldero negro
sonriente
sonriente

arde fuego redondo en tu vientre
palabras de madera waloba
ojos, moscas, chispas
aplastando cascadas de carbón

grises cenizas excitan
los fantasmas de los viejos
tizones
ojos de recuerdos quemados vivos en la
/cabaña ardiente

carne
plata enroscada
revela matices de significado
y el dios mira hacia abajo

black beating heart of him breathing
breathing

consuming our wood
and the words of our houses

black iron-eye eater, the many-eye maker
creator
dry stony world-maker word-breaker
creator...

In the yard the dog bark at the stranger

late su negro corazón respira
respira

nos consume la madera
y las palabras de nuestras casas

devorador negro de ojos férreos, hacedor de
/muchos ojos
creador
seco pétreo hacedor de mundos rompedor
/de mundos
creador...

En el patio el perro ladra al intruso

Vèvè

1

But on the beach
the fisherman's net is completed;
the fine webs fell softly,

sand shifting under his walking;
the water is ready;
twined spray through the air

and the seine holds the sun
and the line in his hand
tightens steady.

The net drifted downward,
through tides and reversals
of shell-clinking water,

through time and the hopes
that were drowned in the deep
sleeping sound of the bay.

The fan sifted slowly
through cobwebs of light
catching softly the moons of his green
spreading opening day

2

And so the black eye travels to the brink of
/vision
but not yet;
hold back the fishnet's fling of morn-

Vèvè

1

Pero en la playa
está terminada la red del pescador;
cayeron suaves las finas mallas,

levanta arena bajo su paso;
el agua está lista;
se enrosca al aire el rocío

y la jábega alberga al sol
y la línea en su mano
se aprieta firme.

Se jaló hacia abajo la malla
a través de mareas y resacas
de agua y conchas tintineantes,

a través de tiempo y esperanzas
ahogados en hondo
sonido adormilado de la bahía.

Lento el abanico tamizó
por telarañas de luz
cazando apenas las lunas del creciente
verde día inaugural

2

Y así el ojo negro va a la orilla de la visión
pero todavía no;
no arrojes la malla matuti-

ing; unloose the sugarcane;
my spattered breast must undertake one
/more incision;
cut, carve, dissect
the merchant's pound of flesh, the soldier's
/pawn
of violence, the preacher's hymn of pain.

The black eye travels to the brink of vision:
look, the fields are wet,
the sea sits gentle on the dawn
of sand; but voices fill the green with
/hurricane.

And yet it is what happens
it is what happens
when they fall:

conquerors, helmets, plumes,
unloosened knots
of blood, dried river beds of iron,
rust;

it is the bird that sings,
the green that wavers, wavers, wins
the slave rebellion of the rot
of dust

that matters;
it is this that glitters
in the salt
lagoon,

that crusts the coral
with foundation stone,
that stirs the resurrection
out of Tacky's bones.

3

So on this ground,
write;
within the sound
of this white limestone vèvè,

talk
of the empty roads,
vessels of your head,
claypots, shards, ruins.
And on this sailing ground,
sprinkled with rum, bitten

na; suelta la caña de azúcar;
mi pecho salpicado debe sufrir otra incisión;
corta, trincha, disecta
la libra de carne del mercader, la prenda
/violenta
del soldado, el himno doloroso del
/predicador.

El ojo negro va a la orilla de la visión:
mira: están húmedos los campos,
el mar está en calma en la aurora
de arena; pero las voces llenan lo verde de
/ huracán.

Y es que eso sucede
eso es lo que sucede
cuando caen:

conquistadores, yelmos, plumas,
nudos intrincados
de sangre, secos cauces de hierro,
óxido;

es el ave que canta,
el verde que duda, duda, gana
la rebelión esclava del polvo
putrefacto

lo que importa;
esto es lo que brilla
en la laguna
de sal,

que da al coral una costra
de piedra fundadora,
que agita la resurrección
de los huesos de Tacky.

3

Así que en esta tierra,
escribe;
en el sonido
de este vèvè de blanca caliza,

habla
de las rutas vacías,
recipientes de tu cabeza,
vasijas, tepalcates, ruinas.
Y en esta tierra navegante
rociada con ron, mordida

with the tenor of your open wound,
walk

walk
the hooves will come, welcomed
by drumbeats, into your ridden head;
and the horse, cheval of the dead,
charade of *la mort*,

tongued with the wind
possession of the fire
possession of the dust
sundered from your bone
plundered from my breast

by ice, by chain, by sword, by the east wind,
surrenders up to you the graven Word
carved from Olodumare
from Ogun of Alare, from Ogun of Onire
from Shango broom of thunder and Damballa
/Grand Chemin.

For on this ground
trampled with the bull's swathe of whips
where the slave at the crossroads was a red
/anthill
eaten by moonbeams, by the holy ghosts
of his wounds

the Word becomes
again a god and walks among us;
look, here are his rags,
here is his crutch and his satchel
of dreams; here is his hoe and his rude
/implements

on this ground
on this broken ground.

con el tenor de tu herida abierta,
anda

anda
las pezuñas vendrán, bienvenidas
por tambores, a tu cabeza montada;
y el caballo, cheval de los muertos,
charada de *la mort*,

parlante con el viento
posesión del fuego
posesión del polvo
arrancado de tu hueso
saqueado de mi pecho

por hielo, por cadena, por espada, por el
/viento este,
se rinde a ti la Palabra esculpida
cincelada de Olodumare
de Ogún de Alare, de Ogún de Onire
de Changó escoba de trueno y Damballa
/Grand Chemin.

Pues en esta tierra
pisoteada por el toro vendado en latigazos
donde el esclavo en la encrucijada fue un
/hormiguero rojo
devorado por la luna, por los santos
/espectros
de sus heridas

la Palabra es
otra vez un dios y anda entre nosotros;
mira, aquí están sus andrajos,
aquí su muleta y su morral
de sueños; aquí su azadón y sus rudos
/implementos
en esta tierra
en esta quebrantada tierra.

Noom

for Forest Nzinga

When the sun shine on the polyps
 they become shells
 & before the fish have ripple scales over
 their spongy flesh

the skulls have become hills & the hills grow green
 as the grass take root & flourish

a ship came. seeking harbour. fleeing
 from torture & swords

& a sugarcane sprouted

it grew taller than the crab grass & the nettle
 it grew taller. & its owners shouted for their women
 to behold this sibilant miracle

they brought knives & cutlasses & bill hooks
 & baskets. hoping to reap rich harvest

but the sun was too hot & their waxen flesh
 melted like candles of fetish or faith
 w/in their wooden churches

they saw their profits recede like hope or mirage
 & they worried about their courage

& that the brown island might become a green desert
 of fields

some deserted the coral outrage
 & fled to more flattering glacial land. scapes

fishing in nova scotia. sharpshooting injuns
 along the navajo trail. refrigerating their meals

the ones who remain grow black in the face
 & their grey folded thoughts turn to africa

there are tribes there of scarecrows
 hunters of heads who eat humane bones

crink skull & cavicle

big buttock women who prefer to mate w/baboons
 orangoutangs who peel oranges
 like the well train chilldren in our zoos

they know maize. yes. & yam & cassava
 cd wheel aztecs of beads to cover their naked

Aciago mediodía

para Forest Nzinga

Cuando el sol brilla en los pólipos
 se vuelven conchas
 & antes que las escamas ondulen la carne
 esponjosa de los peces

las calaveras se vuelven colinas & las colinas reverdecen
 arraiga y florece la hierba

llegó un barco. buscando un puerto. huyendo
 de espadas y torturas

& germinó una caña de azúcar

creció más que el cañamazo & las ortigas
 creció más. & sus dueños llamaron a las mujeres
 a presenciar el milagro sibilante

trajeron machetes & hoces & cuchillos
 & canastas. esperanzas de rica cosecha

pero había demasiado sol & su piel de cera
 se fundió cual cirio del fetiche o la fe
 en sus iglesias de madera

vieron retroceder la ganancia cual esperanza o espejismo
 & temieron por su valentía

& que la morena isla fuera un desierto verde
 de plantíos

desertaron algunos del desatino coralífero
 & huyeron a tierra glacial más alentadora. escapes

pescar en nova scotia. cazar indios
 por el sendero navajo. refrigerar la comida

a los que se quedan se les ennegrece la cara
 & sus turbios pensamientos van al áfrica

hay allá tribus de espantapájaros
 cazadores de cabezas que comen huesos humanos

cruje calavera y clavícula

hembras nalgonas que cogen con los changos
 orangutanes que pelan naranjas
 como niños bien educados en el zoológico

conocen el maíz. sí. & el camote y la Yuca
 enredan aztecas de cuentas para cubrir sus desnudos

bongoes

are skillful w/muddum & clayfish.
they use wood well. pounding their grain

into their own fashion mortars
are mortal

& worship the devil
like henry viii. like leo x. like francis i. like

pope joan
of arc. gun baptists. like jesuit triggers. like

ni-
collo machiavelli. like the niggers

they are. they catch alligators to make tooth
charms against the spine-

ache. against spear thrust & man-
drake

but they dont know bulls barcelona or bullets
they cdnt claim comfort of clergy

fine

we'll let columbus deal w/this matter
he has three ships that will impart

them. the *nina*
will take six hundred soles from senegal

the *pintar* will take on five thousand. the boat-

swain will make them hold at the côte d'ivoire
& the gambia

& the admirals caravel flagship will sail on down the
coast. crossing the terrors

of equatorial miasma
until it reaches the tong of the congo

it will throttle its anchor down into the cold muddy
morn/ing waters of the man-

grove swamps & man-
acles & it will wait

sooner or later a man
w/a fan or a lion or loin cloth. bare-

bongós

son hábiles con fanlodo y fangosta
trabajan bien la madera. muelen su grano

en sus propios morteros elegantes
son mortales

& adoran al diablo
como enrique viii. como león x. como francisco i. como

el papa juana
de arco. rifle bautista. como gatillos jesuitas. como

ni-
colo maquiavelo. como negros

que son. cazan caimanes para hacer colmillos
amuletos contra el dolor

de espina. contra lanzazos & man-
drágora

pero no conocen los toros barcelona ni las balas
no reclaman consuelo clerical

bien

que se las averigüe colón con esto
tiene tres naves que les imparti-

rán. la *niña*
traerá seiscientas cabezas de senegal

la *pinta* traerá quinientas. el contra-

maestre los retendrá en la côte d'ivoire
& en gambia

& la carabela capitana del almirante navegará por la
costa. cruzará los terrores

del miasma ecuatorial
hasta llegar a la bemba del congo

lanzará el ancla a las aguas lodosas
frías del manglar matu-

tino pantano & grille-
te & aguardará

tarde o temprano un hombre
con un abanico o un león o un taparrabo. dez-

foot or in pal-
anquin will rise to the bait

mumbled by drummers & several fear-
ful attendants. do not run

abate them, w/bullet or bribe
better bribe if you cam

preserve the bullets for naygars
& bring back a hundred thousand

this isn't no joke
remember what happen to raleigh & jake?

•

above all. love

ignore their songs. their manimal membranes
resounding w/the sounds of their godderel
& dont try to learn their langridge. teach
them spanglish preach them rum

ignore too the customs of their courts
the loaves of their bread do not float
on the water. what you
poke you must eat. there-

fore. do not seduce the headmans wife
but his cook. what he loves
he will flart. look
to it. yr cock might depend up-

on it

& there are certain noblemen. their priests
you might call
them. who talk too much & mutter
& make zodiac

signs & have. you will find. a great deal of
in-
fluence among the warriors & older women
stick knives thru their tongues
& when the ship sails for the fair
winds of the azores
strangle them drunk & drunk them over-
board. the dolphins will weep

while the sharks rip their watery zongoes

calzo o en palan-
quín morderá el anzuelo

mascullado por tambores & un séquito
aterrado. no corran

abatirlos a balazos o soborno
mejor sobórnalos si puedes

guarda las balas para los negros
& regresa con cien mil

no es broma
¿recuerdas qué les pasó a raleigh y a jake?

•

sobre todo. amor

ignora sus cantos. sus membranas humimales
resonando con sus gruidos guturales
& no quieras aprender su parlenguaje. enséñales
les espánglish predícales el ron

también ignora las costumbres de sus cortes
sus hogazas de pan no flotan
en el agua. lo que
hurgas te lo comes. por lo

tanto. no seduzcas a la mujer del jefe
sino a su cocinero. lo que ama
es su pedo. míralo. te va la verga

en ello

& hay ciertos nobles. sus sacerdotes
puede decirse
que hablan demasiado & mascullan
& sacan signos

zodiacales & tienen. verás. gran
in-
fluencia entre ancianas y guerreros
se clavan puñales en la lengua
& cuando el barco navega en el buen
viento de las azores
estrangúlalos borrachos & tíralos por la
borda. llorarán los delfines

mientras los tiburones les arrancan los húmedos zongós

Argumentos

CRÍTICA DE LA RAZÓN CRÍTICA

Entrevista vía e-mail con Juan Duchesne Winter*

Teresa Basile**

Teresa Basile: Me interesaba dialogar sobre la crítica, algo así como una “crítica de la razón crítica”. Comenzaría con los inicios de la década de los 90, en los cuales es posible advertir ciertas intervenciones dentro del campo de la crítica literaria e intelectual en Puerto Rico. En especial, quería preguntarte sobre *Las tribulaciones de Juliá* (1992), una compilación a tu cargo que colecta trabajos de Áurea María Sotomayor, Rubén Ríos Ávila, Juan Gelpí y María Elena Rodríguez Castro, con un texto preliminar tuyo. Esta publicación parece constituir un toque de reunión para un grupo de críticos y ensayistas que se proponían revisar las tareas de la crítica –desmontar el nacionalismo puertorriqueño de tipo culturalista, populista y patriarcal– y explorar otros rumbos. Me gustaría que me hables de ese escenario.

Juan Duchesne Winter: La pregunta es larga y mi respuesta será larga. Tu pregunta alude directamente a los factores sociales y culturales que subyacen al imperativo revisionista que mencionas. Ese culturalismo, tan patriarcal como pudo serlo o dejar de serlo cualquier culturalismo burgués gestado en la década de 1940 y principios de los 50, pertenece a un contexto geopolítico excepcional en América Latina. Puerto Rico transita, en esos años de mitad de siglo, hacia un modelo colonial inédito. Antes de eso éramos una colonia más o menos convencional, bajo control administrativo directo, monocultivo agrícola intensivo, represión de casi toda manifestación de nacionalismo, en lo cultural y en lo político, incluyendo la represión del idioma castellano. Pero, tras varias rebeliones nacionalistas, y con los ajustes globales del capitalismo estadounidense, pasamos a ser una colonia

de nuevo tipo para la cual es difícil encontrar un término descriptivo. Se le podría llamar colonia *fordista* o *novopactista* (en la medida en que se vincula a ese estilo de acumulación y al Nuevo Pacto del presidente Roosevelt en los EEUU). Se redistribuye gran parte de la tierra, se expande el sistema educativo, se abandona la agricultura por la manufactura, las masas acceden al consumo, se instaura un amplio sistema de ayudas sociales respaldado por el tesoro federal. Complementa el efecto paliativo de estas medidas, el estímulo de la emigración en masa a los EEUU, que expulsa a una población considerada como sobrante. Se gesta así la mayor clase media que haya existido en cualquier nación caribeña o centroamericana, a cuyo imaginario se incorporan amplios sectores obreros y campesinos vía la “magia” del consumo. El crecimiento urbano arropa las áreas rurales hasta el punto que tenemos un país donde la ciudad rodea al campo. Según algunos, Puerto Rico es una ciudad-isla, una megápolis insular. Las empresas norteamericanas hallaron un paraíso fiscal y salarios por debajo del mínimo federal, así como una masa ávida de consumir y con medios para hacerlo. La élite puertorriqueña accedió a una cómoda posición de mediación política con el poder federal, amparada en un autogobierno local tipo anglosajón que brinda a sus gerentes casi todas las gratificaciones de la pulsión de poder. El populismo de esas décadas es de raíz rooseveltiana y novopactista. No tiene mucho que ver con el populismo latinoamericano. Hay que decir que todos estos reacomodos reprimieron y cooptaron varias resistencias políticas y sociales, y significaron no pocas acciones punitivas de corte macartista contra disidencias aisladas, pero elocuentes.

* Juan Duchesne Winter es autor de *Política de la caricia* (1996), *Ciudadano insano* (2001), *Fugas incomunistas* (2006), *Equilibrio encimita del infierno: la utopía del trance en Andrés Caicedo* (2007), *Gotcha* (relatos - 2008), *Del príncipe moderno al señor barroco: la república de la amistad en Paraíso*, de José Lezama Lima (2008), entre otros libros. Actualmente es profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Pittsburgh. Dirige la *Revista Iberoamericana*, con sede en dicha institución y es Director de Publicaciones del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (III). Pertece a la mesa editorial de la revista de crítica y creación *Hotel Abismo*.

** Teresa Basile ha compilado *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Editorial Beatriz Viterbo, 2009. Es Doctora en Literatura Latinoamericana; Profesora de literatura latinoamericana en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina); e investigadora del Centro de Teoría y Crítica Literaria de dicha universidad. Sus investigaciones se centran en ciertos cambios acaecidos en la literatura latinoamericana en las últimas décadas.

Ahora bien: ¿Cuál es el papel del nacionalismo culturalista en este ajuste recolonizador? Es su expresión simbólica. Y de hecho, ha tenido una vida más larga que el modelo socioeconómico al que responde, el cual se sumió en una crisis prolongada desde finales de 1970. El nacionalismo culturalista persiguió trasladar la cuestión nacional al plano estrictamente cultural, a cambio de obviar las contradicciones sociales y políticas de la colonialidad. Ese traslado fue gradual y resolvió para muchos la cuestión nacional, especialmente para la gran clase media y para el proletariado que asumió su imaginario. Pero tardó en resolverla a los ojos de sectores importantes de lo que se conformó como una contra-élite contestataria e independentista, a la que han pertenecido los más brillantes artistas y escritores puertorriqueños de la segunda mitad del siglo veinte.

Los reclamos de identidad nacional del culturalismo de impronta rooseveltiana, gestado por el Partido Popular Democrático (PPD), se subordinaban a un proyecto socio-liberal de modernización ciudadana, por lo que rechazaban los contenidos más radicales de una contra-élite que abrevaba en las ideas de Pedro Albizu Campos, Frantz Fanon, y la izquierda latinoamericana. Pero hacia fines de la década del 80, acuciada por la crisis del modelo económico, y la consiguiente erosión de su hegemonía política, la élite afín al PPD comienza a captar a la contra-élite irredentista que hacía reclamos anticoloniales de fondo y postulaba la independencia política. A ello se suma el poderoso discurso multiculturalista exportado por las universidades norteamericanas, del cual se apropiaron los vástagos de esta contra-élite, es decir, nuestra generación. El resultado es el neonacionalismo, una especie de *aggiornamento* neoliberal y posmoderno del viejo culturalismo. A ese neonacionalismo, de populista le queda muy poco, sólo cierto “plebeyismo” *chic* basado en la masificación global de la cultura *pop*, i.e., el paradigma del rap, el reguetón y demás.

Para cortar aquí este cuento largo, nuestro libro sobre la obra de Edgardo Rodríguez Juliá expresa gran inconformidad con ese nuevo consenso. Leímos la brillante obra de Rodríguez Juliá a contrapelo de ese consenso. Y en todo caso, si asumimos el diagnóstico de la posmodernidad, fue en cuanto diagnóstico, pero no necesariamente como programa. Rubén Ríos, Juan Gelpí, Malena Rodríguez, Aurea María Sotomayor y yo estábamos leyendo a un Rodríguez Juliá cuyo barroquismo narrativo y estilístico erosionaba muchas premisas del sujeto nacional o simplemente las exponía ante la lectura crítica.

Sus personajes no vivían una épica frustrada e irredenta como la de tantos personajes de nuestra literatura, sino un carnaval del deseo y del extravío, así como una panoplia de complicidades inconfesables con la historia de su propia colonialidad. Su lenguaje literario trascendía la mentalidad de salvar la lengua y se lanzaba a su reinvención, en lo que coincidía con otros poetas y narradores como Luis Rafael Sánchez, Ana Lydia Vega, Joserramón Meléndez, Vanessa Droz y Áurea María Sotomayor.

TB: ¿El neoliberalismo tuvo sus efectos...?

JDW: Algo que sí hace que la experiencia puertorriqueña en el ámbito cultural haya sido diferente de la del resto de América Latina es el efecto amortiguador que tuvo el complicado sistema de prestaciones sociales federales sobre las sacudidas económicas. La primera fase de los programas neoliberales se implementó sin que los trabajadores de la cultura las sintiéramos demasiado. Fue una fase preparatoria, amortiguada también por la economía en alza de los años de Clinton. Tampoco la sintieron demasiado otros sectores cobijados por la cantidad de transferencias federales que continuó llegando a la isla como mero trámite de un complicado sistema de asistencia estadounidense, para el cual una población isleña de cuatro millones es una gota en un océano.

Es ahora que, como efecto retardado, empiezan a sentirse los cortes drásticos en presupuestos sociales y culturales y los despidos masivos en todos los sectores de la economía. Desde principios de 2009, se ha instaurado un gobierno anexionista que aplica el programa neoliberal de *línea dura* del partido republicano en momentos en que el presidente Obama ensaya salidas más flexibles ante la crisis global. Aquí se clausura todo tipo de institución cultural. Se pretende desmantelar la Universidad pública, que junto a una serie de entidades públicas, es el gran mecenas de la cultura puertorriqueña insular por el mero hecho de que emplea a cientos de artistas e intelectuales en una economía caribeña que de otro modo no podría sostener tal nivel de productividad cultural. En tiempos de crisis económica los cantos de la identidad son menos seductores, parecen menos urgentes. Es posible que el discurso culturalista e identitario de la élite neonacionalista agote su capacidad de interpellación si se extiende esta crisis. Es posible que lo sustituya un discurso “neosocialista” con un nuevo sentido de urgencia. Podría constituir un avance con respecto a las inconsideraciones del neonacionalismo.

TB: Las publicaciones de algunas revistas como *Nómada*, *Posdata* y luego *Bordes* y más tarde *Hotel Abismo* ¿también fueron parte de la movida que se inició en los 90? ¿Qué significaron? ¿Quienes participaron? ¿Cuáles fueron sus trazados?

JDW: Si te refieres a la década de 1990, creo que estas revistas intentaron asumir, desde el contexto puertorriqueño, el *chance* que abría el debate de la posmodernidad, marcando unas posturas independientes con respecto a la avalancha multiculturalista, y “posmodernista” que venía de las universidades y los medios estadounidenses. Por eso dichas revistas para nada son legibles bajo los códigos del debate norteamericano. Se proponían refundar la crítica cultural de la izquierda, algo que no se puede decir del multiculturalismo posmoderno estadounidense, muy plegado al reajuste neoliberal. Comenzó *Postdata*, a principios de 1991, con una atrevida desconstrucción del nacionalismo y de la universidad. La iniciamos Carlos Gil, Irma Rivera Nieves, Áurea María Sotomayor y yo. Los mayores ataques contra estas revistas vinieron de la élite neonacionalista que había negociado los contenidos radicales del anticolonialismo sesentista y setentista por un nacionalismo blando de afirmación étnica, muy derivado del multiculturalismo estadounidense, a cambio de regentear o aspirar a regentear los aparatos culturales del estado colonial. La gran ironía es que esta izquierda neonacionalista post-1990 se ajusta al modelo multicultural y neoliberal estadounidense con posturas que encarnaron el *élan* posmoderno sin necesidad de teorizarlo. Pero ella repudiaba con vehemencia nuestro intento de asumir una práctica teórica independiente y de replantear el discurso posmoderno desde una perspectiva distinta a la dominante. Se impuso una fobia tal contra la teoría que recuerdo cómo, en la facultad, el mero hecho de andar con más de dos libros bastaba para catalogar a cualquier estudiante como “discípulo peligroso de los posmodernos”. Las palabras “teoría”, “intelectual”, “posmoderno” y “enemigo de la nación” se convirtieron en sinónimos. Claro, tal fobia respondía a que un esfuerzo serio por pensar la cultura y la política exponía muchas vacuidades del neonacionalismo colonial. Como residuo de ese momento, queda un mural en la entrada del museo de la Universidad de Puerto Rico que advierte a la juventud contra la influencia de los “viejos teóricos”. Es una cita del Che Guevara colocada, literalmente, fuera de contexto.

Mencionas a *Hotel Abismo*, pero este proyecto rebasa aquel momento. Ahora, a

fines del primer decenio del 2000, lo que se plantea, a mi juicio, es cómo la nueva crisis global del capitalismo expone el horizonte angosto del culturalismo y aun, en cierta medida, de la crítica al mismo, y relanza la lucha de clases, pero como lucha por el fin de las clases sociales, y a favor de la sustitución del mercado capitalista del trabajo por la producción social, más allá de la mera propiedad pública o estatal. Es un paradigma alterno muy amplio y embrionario que no se deja articular todavía en propuestas culturales. Por lo que es difícil ver cómo se expresaría en el plano simbólico.

TB: ¿Cómo interviene el revisionismo historiográfico de Puerto Rico?, que también parece acompañar estos cambios y giros en los intereses del campo intelectual y de investigación académica.

JDW: El revisionismo historiográfico sigue su propio ciclo temporal, si bien sus principales momentos se relacionan con el debate cultural al que aludimos. El gran logro duradero del revisionismo historiográfico ha sido colocar en el escenario un amplio elenco de actores sociales que rebasan a los usuales protagonistas del conflicto colonial, así como exponer otras secuencias socio-políticas que rebasan el imaginario burgués de los próceres, de la modernidad y del llamado proceso “civilizador”. Por cuenta propia, dicho revisionismo ha expuesto procesos históricos que nos invitan a mirarlos según las propuestas de la microfísica del poder y de la biopolítica, por ejemplo. Dos nombres destacan: Fernando Picó y Ángel Quintero.

TB: ¿Cómo pensás las estrategias de la crítica latinoamericana en la geopolítica cultural de la globalización? Hay algo que caracteriza y singulariza tu mirada crítica: esa línea de fuga aplicada a la literatura puertorriqueña y a la latinoamericana, como por ejemplo cuando colocás en diálogo *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez con la novela V de Thomas Pynchon. No se trata de ver influencias, fuentes, genealogías, descendencias, no tiene nada que ver con esa mirada que suele incluir un gesto de dependencia cultural aún cuando se busque marcar los corrimientos, las diferencias, las inversiones del texto “central”. Por el contrario, ese trato de igual a igual entre dos textos, esa rotación, ese diálogo parece remitir a la idea de una literatura mundial, un escenario estupendo para repensar las políticas de la crítica en América Latina, una propuesta que suscita y dispara ideas de apertura. Aunque no dejan de aparecer otros fantasmas cuando pensamos en lo difícil que

le resulta a la literatura de América Latina ingresar en un diálogo con las literaturas del “centro” que no la vuelva exótica –quizás fue Borges uno de los pocos que lo logró.

JDW: Has dicho muy bien: “trato de igual a igual entre dos textos”. He pretendido suspender las jerarquías genealógicas y dependentistas, que en muchos casos se amparan en cierto esteticismo eurocéntrico no confesado. Me propongo colocar los textos en un plano horizontal de inmanencia para implicar una contrahistoria de la literatura, que desde adentro descomponga el estatuto mismo de lo “literario”. Hice algo parecido en el ensayo “Idiota escritor”. No hace mucho escribí otro texto que lee a Roberto Arlt con Blanchot y Bataille sin mayores consideraciones de antecedencia o influencia. Además, se puede ir más allá del diálogo, la palabra “diálogo” tiene un retintín liberal. Como tú implicas, hay de todos modos cierta tentativa de control del “subalterno” en el requisito del diálogo con la producción euronorteamericana dominante. ¿Qué tal si no se quiere dialogar del todo, sino sólo escuchar ciertas voces? Se puede producir un mono-diálogo canibalizante, selectivo, por ejemplo.

TB: A propósito de los vínculos entre crítica y política, quería pedirte tu opinión en torno a la crítica sobre América Latina y sus modos de articularse en las universidades norteamericanas en las cuales además hay muchos latinoamericanos trabajando...

JDW: La novela del guatemalteco Ronald Flores, *El informante nativo*, es providencial al respecto. Pone sobre el tapete un rol que no desconocemos, pero siempre olvidamos. El rol estructural reservado a los críticos latinoamericanos en EEUU es el de ser informantes nativos y servir de intermediarios para proporcionar más informantes nativos. Es un papel estructuralmente asignado, apuntalado por las buenas voluntades. La paradoja es que para cumplir con tal rol el informante debe *desnativizarse* o simular que se *desnativiza*, es decir, que se asimila al paradigma de “civilización” y de modernidad dominante. Pues de lo contrario, no manejaría los códigos que le permitirían informar debidamente, en otras palabras: no podría “dialogar” con el “amo”. No por nada, el narrador de la novela de Flores es un profesor llamado Lázaro Tormes. Eso lo dice todo. El docente latinoamericano en EEUU medra, ya sea asimilándose o simulando que se asimila. Pero ahí todavía no comienza la política. La política comienza cuando se producen

“informaciones” que rebasan la misión del informante nativo y se interpela a destinatarios o se emiten voces y mensajes no incluidos en el libreto del “diálogo entre civilizaciones”.

TB: ¿A qué otros desafíos se enfrenta la crítica latinoamericana hoy? Además, claro, estaría también el desafío respecto a la presencia de las literaturas latinoamericanas escritas en Estados Unidos... y el cimbronazo en la categoría de “literatura nacional”, provocado tanto por las actuales desterritorializaciones de los mapas de América Latina a causa de las diásporas, como por las literaturas –los territorios– virtuales que se construyen en el ciberespacio.

JDW: La crítica latinoamericana tiene el desafío de sobrevivir como práctica realmente crítica, que exceda el comentario bien-pensante del “paper” hipercorrecto. Para ello debe producir un discurso excesivo, que excede la academia formal y busque lazos con la comunidad latinoamericana en ambos lados de la frontera norte-sur. Ello supone crear medios de comunicación transacadémicos que involucren a la comunidad, en sintonía con sus deseos y reclamos, y que también desafíen el sentido común de esa comunidad. La crítica debe también crear una zona de encuentro horizontal entre la comunidad hispanoparlante y la comunidad no hispanoparlante, manejando todo tipo de bilingüismo en distintos registros (lengua oral, escrita, letrada, no letrada) con las lenguas indígenas, el inglés, el francés y el portugués, en el norte y en el sur. Más que un diálogo (en el sentido de intercambio bilateral: el latinoamericano vs. el Otro) se debe buscar un vocero multiplicado.

Parte de lo anterior es liberar al corpus de estudio de las agendas del mercado mediático. En no pocos casos, los emporios mediáticos están imponiendo cuáles son los textos del currículo académico. Destacan los emporios españoles. Muchos críticos y académicos presumen que sólo los autores y obras de gran visibilidad mediática deben considerarse como temas apropiados de investigación y de enseñanza. Ese *top-list* de obras más mercadeables impone también lecturas y enfoques que armonizan con las fórmulas exitosas. Impera, por supuesto, el rasero de la banalidad. En consecuencia, la ideología dominante estructura las prioridades de la crítica. En el caso de los países pequeños del Caribe y Centroamérica, el efecto de distorsión se multiplica. La gestión crítica, docente e investigativa, en fin, debe proceder a contramarcha de ese fenómeno.

TB: La tradición crítica latinoamericana ha tenido diversos registros discursivos, no hay duda, algunos más cercanos a las lenguas de la sociología y otros, a las gramáticas literarias. Contamos también con nuestros “raros” y no me refiero a Darío, sino a las críticas que se disparan fuertemente de las huellas acostumbradas, tanto en las instituciones académicas como en las críticas de escritores: así la “poscrítica” de Margarita Mateo, o *La expresión americana de Lezama Lima*, también Borges con sus ficciones críticas como “Examen de la obra de Herbert Quain”, y esa rareza de Julio Ramos en *Por si nos da el tiempo. Fugas incomunistas*, que publicaste en el 2005, hilvana una serie de ensayos que culminan en un “Ensayo de evasión” escrito desde la ficción, desde cierta matriz del ensayo filosófico de ficción fantástica en la huella borgeana aunque “con una deriva ciberpunk”, me pareció. La pregunta es ¿por qué el salto a la ficción?

JDW: La ficción es un exceso, en ese contexto, que empuja los límites de “lo apropiado”. Si te fijas, en *Fugas incomunistas* eliminé todas las referencias bibliográficas formales, algo imperdonable para muchos académicos. Creo que son gestos que politizan el discurso académico en la medida en que ponen el énfasis en el acto de decir algo, eliminando las apoyaturas formales que colocan la validación institucional por encima del acto mismo de decir y pensar, con el temor (típico de la institución académica) de que el decir se convierta, precisamente, en una acción. Los textos que citas, constituyen, en ese sentido, *pasajes al acto* del decir crítico. *Por si nos da el tiempo*, de Julio Ramos, interpela un ensayo contenido en *Ciudadano insano* que pretende descubrir a la autora ciberpunk jamaico-argentina Dora Ricardo, presunta descendiente del economista David Ricardo, tan comentado por Carlos Marx. De hecho, Julio Ramos entrevista en su libro a Dora Ricardo, quien cuestiona algunas afirmaciones hechas en mi libro. Hace poco recibí correspondencia para Dora Ricardo de parte de alguien que no pudo dar con su paradero. Era un libro que le querían regalar a Dora, sin percatarse de que ella es una ficción de la crítica.

Esta entrevista de Teresa Basile a Juan Duchesne Winter explora las revisiones del trabajo de la crítica literaria latinoamericana en las últimas décadas focalizando en el contexto particular de Puerto Rico.

Palabras clave: ensayo puertorriqueño – crítica literaria – latinoamericanismo – nacionalismo cultural – los 90

TB: El año pasado publicaste un libro sobre Lezama Lima y quería preguntarte el por qué de tu interés en Lezama, un escritor que parece condensar la atención de varios en los últimos años. Roberto González Echevarría dijo que, si en los años setenta y ochenta se interesó por la obra de Alejo Carpentier, en cambio ahora prefiere la de Lezama Lima, una elección que comparte con varios escritores cubanos de las últimas generaciones.

JDW: Quise leer a Lezama como teórico político, y con ello, plantear la ficción como productora de teorías, de lo que podríamos llamar “teorías deseantes”. Es algo que abordo en mi libro *Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas*, que espero se publique pronto. En *Paradiso*, Lezama crea la teoría de una “retaguardia literaria” que sirve de contrapeso y complemento a la “vanguardia política”. La “teoría deseante” construye un objeto del deseo, en lugar de un objeto del conocimiento. Lezama teoriza una fábula anti-epistemológica, que sin embargo no deja de ser un procedimiento de consecución de verdades, fundadas en el equilibrio precario entre conocimiento y desconocimiento. Lezama Lima es un gran teórico. Fue más lejos que Georges Bataille en la tarea de crear un sistema del no-saber, es decir, en acceder a una sabiduría *acósmica*, pues emprendió algo que no estuvo al alcance de Bataille: transubstanciar el cosmos en imagen.

TB: ¿Qué tenés entre manos?

JDW: Tengo entre manos publicar un libro que acabo de concluir: *La guerrilla narrada: sujeto, acción, acontecimiento*. Ahí indago toda una serie de narraciones redactadas por actores de la guerrilla latinoamericana. Concentro en los casos de Guatemala y Argentina, por considerarlos muy cercanos al guevarismo y además, leo los *Pasajes cubanos* y los *Pasajes del Congo* de Ernesto Che Guevara. Ya completada esa asignación pendiente, comienzo a trabajar en otro libro sobre la literatura caribeña de este primer decenio 2000-2009.

This interview with Juan Duchesne Winter by Teresa Basile explores the revisions of Latin American literary criticism in the last decades, focusing on the Puerto Rican context.

Key words: Puerto Rican essay – literary criticism – Latinamericanism – cultural nationalism – the '90s

SOR JUANA, LA IRREDUCTIBLE

Dardo Scavino*

Emil Volek dio a la prensa, hace once años ya, un artículo mordaz y lapidario acerca de los paradigmas críticos que quisieron adueñarse de la monja novohispana.¹ Sobresalían tres, a su juicio: el católico, el moderno, el feminista. Y cualquiera puede reconocer, bajo estas etiquetas, los nombres de Méndez Plancarte, Octavio Paz y Margo Glantz. Pero no es la jocosa “anatomía” de estos paradigmas críticos lo que aquí nos interesa. Es la conclusión de Emil Volek. Todos estos críticos sucumbieron a la irresistible seducción de la poeta, nos cuenta este profesor, y él mismo recordaba cómo, en su juventud praguense, lo “cautivaron los fantasmas fugitivos” de un célebre soneto: “Detente sombra de mi bien esquivo” (323). “Las páginas impresas de Sor Juana no sólo absorben sino que atrapan” (323), comentaba. Y el asunto es saber por qué, por qué una poeta del siglo XVII sigue teniendo para nosotros un indefinible atractivo.

Sucede que “su vida y su obra”, explica el crítico checo, “no encajan” en ninguno de los paradigmas que pretenden capturarla:

Siempre algo sobra y algo falta. Tal vez tengamos que aceptarla tal como es, como un fenómeno extraordinario que no se deja “domesticar” y que se nos escapa ni bien intentamos abrazar la figura que hemos soñado de ella. En este sentido estaría acompañada tal vez por Kafka, Pessoa, Vallejo o Borges, los grandes escritores contemporáneos que tampoco son reductibles a los esquemas corrientes de la crítica. (339)

¿Por qué nos atrapa entonces Sor Juana? Porque no podemos atraparla. Si pudiéramos hacerlo, si lográsemos reducirla “a los esquemas corrientes de la crítica”, dejaría de atraernos. Sólo porque nos resulta imposible re-ducirla a estos esquemas, nos se-duce; sólo porque no llegamos a aprehenderla, nos prenda; sólo porque no podemos capturarla, nos cautiva. Somos prisioneros de una fugitiva, nos está diciendo Volek. O convictos de una evadida. El amor de los críticos por Sor Juana no va a hallar correspondencia porque esa dama desdeñosa, esa religiosa esquiva, no va a dignarse a responder jamás nuestros ruegos. Aceptarla “tal como es” no significa otra cosa: cualquier intento de explicar “cómo es” esta poeta va a terminar, inexorablemente, en fracaso. Y Sor Juana, la verdadera Sor Juana, la única, la irrepetible, la irresistible Juana de Asbaje, coincide con ese fatal fracaso de sus diversos exégetas.

Pero la propia monja no planteaba algo distinto a propósito de algunos poetas u oradores de su tiempo, como en ese soneto dedicado a un tal Mansilla cuyos cuartetos decían:

Docto Mansilla, no para estudiarte
ponderaciones buscaré del arte
retórica, que fuera limitarte
querer entre sus cláusulas ceñirte.

Sólo en mi intento, cuando llego a oírté,
alabarte con sólo no alabarte;
pues quien mejor llegare a ponderarte
será el que no intentare definirte. (201, 1-8)²

* Nació en Buenos Aires en 1964. Estudió Letras y Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, donde ejerció la docencia hasta 1993. Desde entonces reside en Burdeos, Francia. Publicó: *Barcos sobre la pampa. Las formas de la guerra en Sarmiento* (1993), *La filosofía actual* (1999), *La era de la desolación* (1999), *Saer y los nombres* (2004) y *El señor, el amante y el poeta. Notas sobre la perennidad de la metafísica* (2009). Además, dos libros en colaboración con Miguel Benasayag: *Le pari amoureux* (1995) y *Pour une nouvelle radicalité* (1997). Actualmente enseña literatura latinoamericana en la Universidad de Versalles.

¹ Emil Volek, “Las tretas de los signos: teoría y crítica de Sor Juana” en: *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, México, UNAM, 1998, pp. 321-340.

² Como se ha vuelto habitual en los estudios sorjuianinos, y para facilitar la lectura, ponemos entre paréntesis los números de poemas y de versos correspondientes a la edición de Adolfo Méndez Plancarte y Alberto Salceda: *Sor Juana Inés de la Cruz, Obras completas I, II, III y IV*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

Algo semejante le explicaba en unas décimas a otro orador cuya identidad ignoramos:

Un Mar sois, que al contemplarlo
sin poder comprenderlo,
todos se admirán de verlo,
mas nadie puede sondarlo;
sólo, al llegar a admirarlo,
de su gran capacidad
se infiere su inmensidad:
porque si en lo que se mira,
con la superficie admira,
¿qué hará la profundidad? (106, 11-20)

E incluso le escribe a otro poeta novohispano, Ambrosio Solís Aguirre:

Si a tu Musa levantada,
¡oh Solís!, alabar quiero,
del aplauso lo grosero
es ofensa disfrazada.
Ninguna hay proporcionada
a estilo tan singular;
ninguna puede alcanzar;
pero, pues ninguna alcanza,
sirva sólo de alabanza
el no poderte alabar. (110, 1-10)

Cuando Volek sostiene entonces que Sor Juana, al igual que Vallejo, Borges o Pessoa, “no son reductibles a los esquemas corrientes de la crítica”, cuando los califica incluso de “grandes” –no porque este adjetivo los defina sino porque ninguno logra ceñirlos–, ¿no está siguiendo las huellas de la propia mexicana? ¿no nos está sugiriendo que alguien sólo llegaría a ponderarla si no intentase definirla? Ella misma solía recurrir a los adjetivos *inmenso*, *infinito*, *inabarcable* o *incomprehensible*, para aludir a lo sublime o a lo inclasificable (lo infinito, explica en su *Neptuno alegórico*, es aquello que no puede “estrecharse a la figura y término de cantidad limitada” [400, 16]). Y este excedente irreducible también suscitaba en sus poemas el deseo del amante, esto es: de quien fracasa a la hora de abrazar, o abarcar, ese objeto inasible. Así la monja había escrito en una endecha a su amada María Luisa:

Porque es tu hermosura
tan inaccesible,
que quien más la alaba
menos la define;
tu ingenio y tus gracias,
tan imperceptibles,
que no le da alcance
la pluma más lince.
Y así, mi intención
no es de referirte
lo que nadie entiende
y todos repiten,
porque todos cantan
tus prendas sublimes,
y cuán grandes sean
nadie las concibe. (74, 40-56)

No es casual, en este aspecto, que Sor Juana haya elegido para su dama un *senhal* muy extendido en el siglo XVII: Lysi. *Lysis* significaba en griego absoluto, absuelto o suelto, nombres que la tradición empleó para aludir a aquello que no podía definirse, convertirse en *sujeto* de una *cláusula*, *comprehenderse* o *concebirse*. *Ab-soluto* e *in-finito* son, en sus versos, sinónimos de *fugitivo* o *evasivo* (toda una serie de poemas de la monja novohispana aluden incluso a eso que ningún *vaso* contiene³). La monja solía

³ Esta etimología explica en buena medida el título de un ensayo consagrado a los poemas eróticos de la monja: Sergio Fernández, *La copa derramada. Alrededor de los Sonetos de Amor y de discreción de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, UNAM, 1985.

jugar, precisamente, con la etimología del sustantivo *concepto* o del verbo *concebir: capio, ceipi, ceptum*, significaba asir, atrapar, aprehender o sujetar, y por eso en esta misma endecha declara que la belleza de Lysi es im-per-ceptible: no estaba sugiriendo así que la virreina era irremediablemente fea, ni mucho menos, sino que su beldad no podía definirse, aprehenderse o comprenderse, lo que la volvía sublime pero también misteriosa (cuando Volek considera que “la vida y la obra” de Sor Juana “no encajan” en ninguno de los paradigmas críticos, está evocando la misma etimología: *caja* proviene de *capsa*, sustantivo derivado de *capio* o *captio*). El concebido, el percibido, en la obra de Sor Juana, no sería tanto el objeto como el sujeto del deseo, esto es: el cautivado, el subyugado, el prendado o, sencillamente, el sujeto.

Tanto Sor Juana como Volek son muy claros al respecto: ¿qué es el objeto entendido como causa del deseo? El fracaso del sujeto. El objeto, para ella, es todo lo contrario del “ser-a-la-mano” de Heidegger. El objeto es aquello que no puede asirse o prenderse. El sujeto, en cambio, no cesa de verse prendado o cautivado por ese mismo objeto fugitivo. Como el motor inmóvil de Aristóteles –que nos mueve hacia sí, nos se-duce o nos ad-trae con su inmovilidad desdeñosa–, el objeto no precisa ser activo para ejercer su poder sobre el sujeto. Lo fundamental, para Sor Juana, era el objeto seductor y no el sujeto productor. Y en este aspecto no puede considerarse una escritora moderna, al menos tal como Octavio Paz entendía esta noción:⁴ para ella, el señor o la señora no podrían ser nunca sujetos sino, en cada oportunidad, objetos.

Pero Volek, al fin y al cabo, y tal vez a su pesar, ¿no la sigue en este punto? ¿No nos está hablando de una mujer –de una mujer-objeto, incluso– que nadie puede sujetar y que en este aspecto sería absolutamente libre? Tal vez Volek hubiese debido mitigar su crítica del paradigma católico ya que, al fin de cuentas, él también la está absolviendo, convirtiéndola en una excepción –*ex capio*, otra vez– o en una salvedad. Y tendría que haber sido igualmente menos sarcástico con el paradigma feminista ya que él mismo reconoce, en su conclusión, que ella nunca se dejó “domesticar” (hubiese sido preferible, a lo sumo, señalar la coincidencia de ambos paradigmas en este punto).

En su magistral *Primero sueño*, la monja contaba la historia del estrepitoso fracaso de la amante y la poeta a la hora de “comprehender” (216, 769) ese absoluto. Y Sor Juana compara muy a menudo este fracaso con los reveses de Faetón y de Ícaro (a este último “la pluma” tampoco logra elevarlo hasta la causa del deseo). Los ejemplos son innumerables. Baste con recordar un poema en que la causa del deseo –belleza, bien, goce supremo– aparece como aquello que excede siempre las definiciones, los conceptos o las cláusulas, con ese “sirte de imposible”, como lo llamaba en *Primero sueño*:

¿Cuándo de tu apacible
rostro veré el semblante afable,
y aquel Bien indecible
a toda pluma humana inexplicable,
que mal se ceñirá a lo definido
lo que no cabe en todo lo sentido? (211, 79-84)

O unas décimas dedicadas, una vez más, a Lysi:

pues tu beldad increíble,
como excede lo posible
no la alcanza el pensamiento. (103, 8-10)

Sor Juana se inscribía así en esa larga tradición que convertía a la causa del deseo en un *no sé qué* (*nescio quid*, escribían los romanos, *no say de cui*, traducían los poetas provenzales). Quizás ese *no sé qué* se remonte al célebre *agalma* del *Banquete* a partir del cual Lacan elaboraría su teoría del *objeto a*: el misterioso tesoro que Sócrates ocultaba en su interior y que despertaba, a pesar de la proverbial fealdad del filósofo, el deseo de Alcibiades.⁵ Este objeto inasible, en todo caso, explicaría por qué podemos enamorarnos de personas cuyas cualidades visibles no merecen aplaudirse:

Yo no puedo tenerte ni dejarte,
ni sé por qué, al dejarte o al tenerte,

⁴ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Círculo de lectores / Fondo de Cultura Económica, 1994.

⁵ Jacques Lacan, “Agalma” en: *Le Transfert*, París, Seuil, 1991, pp. 163-178.

se encuentra un no sé qué para quererte
y muchos sí sé qué para olvidarte. (176, 1-4)

Sor Juana, se habrá notado, ya está planteando lo mismo que Volek: yo no puedo tenerte (la causa del deseo no cesa de burlar los brazos y las cláusulas) y no puedo dejarte (hay algo en ti que, como diría Emil Volek, “no sólo absorbe sino que también atrapa”). En resumidas cuentas: soy la prisionera de un fugitivo. Esta causa del deseo sería entonces aquel “bien esquivo” que en el soneto que cautivó al crítico checo no cesaba de “burlar el lazo estrecho” de los brazos de la monja –de sus cláusulas también–, como si se le escapase apenas trataba de abrazar su figura imaginaria. Al igual que los paradigmas críticos actuales, la poeta se contentaba finalmente con aprehender o aprisionar una sombra: “Poco importa burlar brazos y pecho / si te labra prisión mi fantasía” (165, 13-14). El propio Volek citaba incluso aquellos versos que Sor Juana les dirigió a sus admiradores europeos:

Y diversa de mí misma
entre vuestras plumas ando,
no como soy, sino como
quisisteis imaginarlo. (51, 17-20)

¿Qué les está diciendo Sor Juana a sus admiradores? “Soy eso que vuestras plumas no logran nunca aprehender; soy precisamente eso que no podéis imaginar.”

Tanto ella como Volek no cesan de establecer un paralelo entre la relación sexual y la relación crítica. O tal vez deberíamos decir, a la manera de Lacan: entre la no-relación sexual y la no-relación crítica, porque, como se habrá notado, en ninguno de los dos casos llega a haber correspondencia. A la manera de Pigmalión, o a lo mejor de Narciso, los amantes y los críticos sólo logran aprehender un objeto labrado por sus propias fantasías. Y por eso la religiosa les escribía a sus admiradores ultramarinos:

La imagen de vuestra idea
es la que habéis alabado;
y siendo vuestra, es bien digna
de vuestros mismos aplausos.

Celebrad ese, de vuestra
propia aprehensión, simulacro,
para que en vosotros mismos
se vuelva a quedar el lauro. (51, 113-120)

Los católicos, los modernos y las feministas seguirían incurriendo, según Volek, en esta manía solitaria: se contentan con la figura de la monja que sus fantasías forjaron (ésta podría ser una interpretación, en todo caso, de las habituales metamorfosis de las fugitivas ovidianas, entre las cuales la monja prefirió a la inconstante Asteria).

No deja de resultar curioso, aun así, que Volek se ponga a repetir a Sor Juana en el preciso momento de anunciar que ella es irrepetible. Justo cuando el checo nos explica que nadie sabría decir lo que decía Sor Juana, nos está diciendo lo mismo que decía ella. Justo cuando nos asegura que nadie tiene la clave del misterio sorjuanino, nos la está ofreciendo. O si se prefiere: justo cuando Emil Volek sostiene que nadie puede poseerla, está siendo poseído por ella, como si la poeta se hubiese puesto a hablar a través de él o se hubiese convertido en su Musa. ¿Y Volek no hacía alusión a esto cuando afirmaba que la monja lo había “cautivado” o “atrapado”? Amar, a lo mejor, no significa otra cosa: repetir el discurso del Otro. Si hay un misterio en este discurso, se debe a que no puede convertirse en su propio objeto (o, como diríamos hoy, en su propio meta-discurso). Y Sor Juana lo sabía. Basta con recordar cómo concluía su soneto sobre aquel orador de su tiempo, Mansilla:

Aún en tu mismo juicio tú no cabes;
ni de tu ingenio las riquezas raras
pudiera, del discurso con los graves
reflejos, conocer si lo intentaras:
porque si tú supieras lo que sabes,
mucho de lo que sabes ignoraras. (201, 9-14)

¿Qué significa no caber en su propio discurso? Si Mansilla hubiese escrito acerca de sí mismo, habría seguido siendo “diverso de sí mismo” en su propia pluma, como le habría ocurrido a Sor Juana, desde luego, si hubiese tratado de comprenderse a sí misma. La alteridad radical, lo único que verdaderamente escapa a nuestro discurso, es nuestro propio discurso. El inconsciente no significa otra cosa, al fin y al cabo. Y por eso la no-correspondencia amorosa coincide con la escisión del sujeto. El amor no sería la identificación narcisista con la imagen del otro sino con su mirada: la Sor Juana que no cesa de escapársele a Volek, como acabamos de ver, es su propia perspectiva. Sor Juana, la irreductible, no es sino su propia ceguera amorosa: la suya y la nuestra.

TRABAJO CRÍTICO Y METÁFORAS BARROCAS

Emil Volek*

Obedezco el mandato de mi caro amigo Enrique Foffani para formular una breve respuesta al ensayo de Dardo Scavino. En realidad respondo mal porque uno no puede responder bien si los dardos críticos parecen bastante acertados. La respuesta corta, entonces, podría ser: pues, sí. Sor Juana absorbe y atrapa. Y también se nos escapa. No cabe ninguna duda de eso. Y, además, está consciente de ello y lo festeja, coqueta, en el “Prólogo al lector” y lo pondrá con un extrañamiento más sincero en su último romance, inconcluso, que la muerte tuvo a bien terminar por ella. Por la lucidez de sus postulados, estos dos poemas podrían figurar como tempranos manifiestos de la “estética de la recepción” y de la crítica orientada hacia el lector.

Pero esta respuesta corta no corta bien la tela y merece unos tijeretazos de apostillas aclaratorias. Porque leer en los dos trabajos –en el comentado mío y en el de Scavino– afirmar unánimemente que “Sor Juana absorbe y atrapa a los lectores, pero se escapa a los moldes críticos o a los críticos a secas”, sólo aparenta decir lo mismo: como en un espejo, la imagen que se ve parece ser la misma, pero lo es puntualmente al revés. Esta sutil diferencia en la coincidencia puede llevar a implicaciones y hasta fines diferentes.

En el citado trabajo mío, que estoy forzado a releer con cierto rubor, parte del supuesto que se ha convertido en un lugar común, a saber, que “el no acertar totalmente –ya sabemos que no hay lecturas absolutas– es el destino de toda crítica” (Volek 1998: 324). Pero más bien que motivo metafísico de resignación romántica, y ahora también posmoderna, este punto de partida, libremente asumido, es para mí una invitación a leer más rigurosamente, más cuidadosamente, tanto la obra sorjuanina como su vida, ambas multiplicadas y transformadas en los espejos de la crítica sorjuanista. La jerónima es uno de aquellos escritores cuya obra es inseparable de su vida. Por ejemplo, la *Carta atenagórica* es tanto un manifiesto intelectual como la clave del destino humano de su autora. Y más: según se ha interpretado su vida, se ha organizado, se ha valorado y se ha leído –o hasta no leído– su obra. Planteo entonces que, en la crítica sorjuanista, se han establecido tres principales metarrelatos –tres paradigmas ideológicos totalizadores– montados en torno a la historia de su vida: el relato del catolicismo militante, el relato modernizador y el relato feminista. En realidad, el adjetivo ‘militante’ debería calificar a todos ellos en tanto “modelos ideales” (por eso, por ser éstos *constructos*, herramientas hermenéuticas –en el sentido de mi *Metaestructuralismo*–, alinearlos con nombres concretos no es completamente justo; por ejemplo, para señalar el desajuste más notorio, el “relato feminista militar” apunta más bien al feminismo académico anglosajón). En la práctica crítica, estos “modelos ideales” fuerzan –con más o menos violencia procustiana– su *mythos* sobre la vida y la obra de la poetisa. El protestar que ella no encaja en ninguno de ellos entonces no significa para mí que no podamos entender nada de su vida, que se nos escapa inexorablemente; todo lo contrario, invita a hacer un esfuerzo más cuidadoso por re-construir el camino de su vida tal como ella lo ha recorrido, según, entre y en contra de los metarrelatos propuestos. En este sentido hay mucho que hacer: desde restablecer los textos en su propia textualidad, contextualidad e intertextualidad, cualidades problemáticas ya en las ediciones originales y destruidas invariablemente por las ediciones modernas, hasta releerlos en su coherencia interna y en una nueva cohabitación con la vida de la poetisa, cohabitación desprovista

* Docente en Arizona State University. Entre sus publicaciones se encuentran: *Metaestructuralismo. Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales*. Fundamentos, Madrid, 1985; *Cuatro claves para la modernidad: análisis semiótico de textos hispánicos: Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante*. Gredos, 1984; *Antología del formalismo ruso*. Introducción, notas y bibliografía de E. Volek, Fundamentos, Madrid, 1995.

de las promiscuas imposiciones habituales, más atenta a lo que dicen los textos y los documentos. Obviamente, no puede ser sino una labor tentativa. ¿Podremos fijar con absoluta certeza todos los pasos de su vida? ¿Llegaremos a un entendimiento absoluto, fijo, de su rica obra? Absolutamente, no. (Dejo a un lado el hecho de que la perspectiva "absoluta" misma es un sinsentido tal como el *an sich* kantiano.) ¿Se nos escapa Sor Juana, o nos aproximamos más fielmente a ella? Se nos escapa sólo si adoptamos la consabida postura metafísica: o el absoluto o nada.

Si Sor Juana nos cautiva, es por la riqueza de su obra que no agota ninguna lectura. A diferencia de Scavino, diría que Sor Juana nos cautiva precisamente por lo que entendemos de su vida y de la obra, y aún por lo que entendemos que no entendemos. En principio, esta dialéctica de entender y de entender que se toca el límite del entendimiento como parte de los valores literarios, comunicativos de la obra, no es privativa de Sor Juana: es parte de nuestro comercio humano (aunque no necesariamente *humanista*) con todo texto, caracterizado por una infinita semántica rizomática, y que está subrayada –“puesta al desnudo”, como decía Shklovski en ese primer “destape” erótico y antilogocéntrico de la teoría– en los textos complejos. Scavino repite el gesto de Jan Mukarovský cuando éste, en un borrador visionario hasta tocar el absurdo (“La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte”, de 1943), declara de paso que lo más valioso en una obra es lo que en ella no entendemos (luego reacciona y se desdice).

La actitud de cautela crítica tampoco coincide con el festejo eufórico de resignación retórica en unos versos de Sor Juana que Scavino escoge bien pero cita de memoria. El fervor de la admiración y el vuelo de la exageración se juntan en el panegírico que celebra a cierto ilustre jesuita, “no para aplaudirte / ponderaciones buscaré del arte / retórica…”, para precisamente ensalzar su juicio e ingenio con un exquisito ejemplo de la retórica barroca. El orador es tan grande que no entra en sí mismo, ni en las ornadas cláusulas de sus discursos. Si las palabras son insuficientes, entonces dice más el silencio, el no decir, el no definir. El gesto aduladorio muy barroco crea un efecto hiperbólico de extrañamiento ante un sublime indecible. Pero nadie habría tomado estos halagos al pie de la letra. Este será un modelo retórico repetido luego con motivo de otros sujetos dignos y no tan dignos, y que Scavino saca acertadamente de los homenajes repartidos generosamente por la jerónima. Tenemos delante otra coincidencia en la forma pero no en su intención. En el mejor de los casos, la retórica nos devuelve, otra vez, a la metafísica.

Cada lectura bien planteada nos revela otro aspecto, nos ofrece otra perspectiva, nos da otra imagen de la obra estudiada. Podríamos pensar que, a pesar de todo, ésta se nos escapa en alguna dimensión última; pero también, que cada trabajo bien hecho enriquece la visión real de aquella obra. Si vale la pena, por lo que entendemos y por lo que entendemos que no entendemos, quedamos sus cautivos.

En esta querella, Dardo Scavino y Emil Volek debaten en torno a las lecturas críticas y los paradigmas teóricos desde los cuales se ha leído y conviene leerse la obra de Sor Juana Inés de la Cruz.

Palabras clave: Sor Juana Inés de la Cruz – poesía latinoamericana – crítica latinoamericana – literatura colonial

In this polemic, Dardo Scavino and Emil Volek debate on the critical approaches and theoretical paradigms from which the work by Sor Juana Inés de la Cruz has been, and should be, read. Key words: Sor Juana Inés de la Cruz – Latin American poetry – Latin American criticism – Colonial literature

Querellas

FRANCOFONÍA/LITERATURA MUNDO: NUEVAS PERSPECTIVAS PARA LA LITERATURA CARIBEÑA EN LENGUA FRANCESA

Francisco Aiello*

PRESENTACIÓN

El 16 de marzo de 2007, el diario francés *Le Monde* publicó un manifiesto firmado por 44 escritores de expresión francesa provenientes de diversos puntos del planeta, quienes propugnan el destierro del término “francofonía” a favor de una “literatura-mundo” en francés. El principal estímulo, que resulta el punto de partida del manifiesto, es el gran número de premios literarios franceses recientemente otorgados a escritores de otras nacionalidades. El premio Goncourt y el de la Academia Francesa fueron para *Les Bienveillantes* del americano Jonathan Littell; la franco-canadiense Nancy Huston recibió el premio Femina por *Lignes de Faille*; el Renaudot se le otorgó al escritor congolés Alain Mabanckou por su novela *Mémoires de porc-épic*; y *Contours du jour qui vient*, de la autora de Camerún Léonora Miano, fue galardonada con el Goncourt des lycéens.

El 20 de marzo, fecha en que se celebra en todo el mundo el Día Internacional de la Francofonía, publicó su respuesta en el mismo medio Abdou Diouf, Secretario General de la Organización Internacional de la Francofonía (OIF). Esta organización existe desde 1998, aunque los primeros intentos de formación se remontan a 1970, cuando se creó la Agencia de Cooperación Cultural y Técnica, gracias a una cumbre que reunió a 21 estados y gobiernos que comparten la lengua francesa en Niamey (Capital de Níger). Actualmente la OIF está integrada por 68 estados: 55 miembros y 13 observadores.

Ofrecemos aquí nuestra traducción tanto del manifiesto “Pour une littérature-monde en français” como de la carta abierta que firmó Abdou Diouf. Complementariamente, presentamos una nota acerca del volumen colectivo *Pour une littérature-monde* dirigido por los escritores franceses Michel Le Bris y Jean Rouaud en el que participan autores, de muy variadas procedencias, que escriben en francés, aunque nuestra lectura sólo recorre los ensayos de escritores antillanos de acuerdo con nuestras coordenadas geo-culturales.

Francisco Aiello

MANIFIESTO: POR UNA LITERATURA-MUNDO EN FRANCÉS

Más tarde, se dirá tal vez que fue un momento histórico: el Goncourt, el Grand Prix du roman de l'Académie française, el Renaudot, el Femina, el Goncourt des lycéens, otorgados este otoño a escritores de fuera de Francia. ¿Simple azar de un comienzo de año editorial que concentra por excepción los talentos venidos desde la “periferia”, simple desvío vagabundo previo a que el río regrese a su lecho? Nosotros pensamos, por el contrario: una revolución copernicana. Copernicana porque revela lo que el centro sabía antes de admitirlo: el centro, ese punto desde el cual se suponía que irradiaba una literatura franco-francesa, ya no es el centro. El centro hasta ahora, aunque cada vez menos, había sido esta capacidad de absorción que obligaba a los autores venidos de afuera a despojarse de su bagaje antes de fundirse en el crisol de la lengua y de su historia nacional: el centro, nos dicen los premios de otoño, está desde ahora en todas partes, en los cuatro rincones del mundo. Fin de la francofonía. Y nacimiento de una literatura-mundo en francés.

El mundo regresa. Y es la mejor de las noticias. ¿No habrá sido durante mucho tiempo el gran ausente de la literatura francesa? El mundo, el sujeto, el sentido, la historia, el “referente”: durante décadas, fueron puestos “entre paréntesis” por los maestros-pensadores, inventores de una literatura sin otro objeto que ella misma, que hacía, como se decía entonces, “su propia crítica en el movimiento mismo de la enunciación”. La novela era un asunto demasiado serio para confiarlo a los meros novelistas, culpables de un “uso ingenuo de la lengua”, a

* Francisco Aiello es Profesor y Licenciado en Letras, títulos que obtuvo en la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde actualmente lleva adelante sus estudios doctorales en el marco de una beca de postgrado del Conicet, bajo la dirección de la Dra. Aymará de Llano. Su proyecto aborda la narrativa contemporánea del Caribe de expresión francesa.

quienes se les pedía doctamente que se reciclaran en lingüistas. Como estos textos ya no remitían desde entonces más que a otros textos en juego de combinaciones sin fin, podía llegar el tiempo en que el autor mismo de hecho se viera evacuado, y con él la idea misma de creación, para ceder todo el lugar a los comentadores, a los exégetas. En lugar de frotarse con el mundo para captar su respiración y las energías vitales, la novela en suma solamente debía observarse escribir.

Que los escritores hayan podido sobrevivir en semejante atmósfera intelectual es de una naturaleza que nos vuelve optimistas sobre las capacidades de resistencia de la novela a todo lo que pretende negarla o someterla...

Este deseo nuevo de reencontrar las vías del mundo, este regreso a las potencias de incandescencia de la literatura, esta urgencia sentida de una “literatura-mundo”, podemos fecharlos: son concomitantes del derrumbamiento de las grandes ideologías bajo las duras sentencias de los golpes precisamente... del sujeto, del sentido, de la Historia, regresando a la escena del mundo: de la efervescencia de los movimientos antitotalitarios, al Oeste como al Este, que pronto derrumbarían el muro de Berlín.

Un regreso, hay que reconocerlo, por vías oblicuas, de senderos vagabundos que al mismo tiempo, hay que decirlo, ¡cuán fuertemente prohibidos estaban! Como si, ya rotas las cadenas, hiciera falta que cada uno volviera a aprender a caminar. Primero con ganas de probar el polvo de las rutas, el escalofrío del afuera, al cruce de miradas con desconocidos. Los relatos de estos sorprendentes viajeros, aparecidos a mediados de los años 70, habrían sido los suntuosos retratos de entrada del mundo en la ficción. Otros, preocupados por decir el mundo donde vivían, como antaño Raymond Chandler o Dashiell Hammett habían dicho la ciudad americana, se volcaban, siguiendo a Jean-Patrick Manchette, hacia la novela negra. Otros más recurrián al pastiche de la novela popular, de la novela policial, de la novela de aventuras, modo hábil o prudente de reencontrar el relato jugando con astucia con “lo prohibido de la novela”. Otros más, contadores de historias, apostaban a la historieta, en compañía de Hugo Pratt, de Moebius y de algunos otros. Y las miradas se volvían nuevamente hacia las literaturas “francófonas”, particularmente caribeñas, como si, lejos de los modelos franceses escleróticos, se afirmara allí, heredera de Saint-John Perse y de Césaire, una efervescencia novelesca y poética cuyo secreto parecía haberse perdido en otras partes. Y esto sucedía, a pesar de la estrechez en la mirada de un medio literario que sólo reconocía escuchar algunos pigmentos nuevos, palabras antiguas o *créoles*, tan pintorescas, ¿no?, propias a reavivar una bazofia vuelta demasiado desabrida. 1976-1977: las vías retorcidas de un regreso a la ficción.

Al mismo tiempo, un viento nuevo se alzaba más allá de la Mancha, que imponía la evidencia de una literatura nueva en lengua inglesa, singularmente accordada al mundo naciente. En una Inglaterra entregada a la tercera generación de novelas woolfianas –es decir, que el aire que circulaba allí era impalpable–, jóvenes transgresores se volvían hacia el vasto mundo, para respirar un poco más en grande. Bruce Chatwin partía a la Patagonia y su relato tomaba los aires de manifiesto para una generación de *travel writers*. (“Aplico a lo real las técnicas de narración de la novela, para restituir la dimensión novelesca de lo real”). Después se afirmaban, en un impresionante desorden, novelas ruidosas, coloridas, mestizadas, que decían, con una fuerza rara y palabras nuevas, el rumor de esas metrópolis exponenciales donde se tropezaban, se removían, se mezclaban las culturas de todos los continentes. En el corazón de esta efervescencia, Kazuo Ishiguro, Ben Okri, Hanif Kureishi, Michael Ondaatje y Salman Rushdie. Éste exploraba con agudeza el surgimiento de lo que él llamaba “los hombres traducidos”: aquéllos, nacidos en Inglaterra, ya no vivían en la nostalgia de un país de origen perdido para siempre, pero sintiéndose entre dos mundos, en una posición ambigua, intentaban como fuera hacer de este telescopaje el esbozo de un mundo nuevo. Y se trataba de la primera vez que una generación de escritores surgidos de la inmigración, en lugar de aferrarse a una cultura de adopción, buscaban hacer obra a partir de la constatación de su identidad plural, en el territorio ambiguo y movedizo de esta fricción. En esto, subrayaba Carlos Fuentes, ellos eran menos los productos de la descolonización que los anunciantes del siglo XXI.

¿Cuántos escritores de lengua francesa, capturados ellos también entre dos o varias culturas, se han interrogado entonces sobre esta extraña disparidad que los relegaba a los márgenes, ellos “francófonos”, variante exótica apenas tolerada, mientras que los hijos del ex-imperio británico tomaban, con toda legitimidad, posesión de las letras inglesas? ¿Hacía falta dar por adquirida alguna degeneración congénita de los herederos del imperio colonial francés en comparación con aquellos del imperio británico? ¿O bien reconocer que el problema concernía al medio literario mismo, a su extraña arte poética que se tuerce como un derviche girador sobre sí mismo, y a esta visión de una francofonía sobre la cual una Francia madre de las artes, de las armas y de las leyes continuaba dispensando sus luces, como benefactora universal, preocupada por aportar la civilización a los pueblos que vivían en las tinieblas? Los

escritores antillanos, haitianos, africanos que se consolidaban entonces no tenían nada que envidiar a sus homólogos de lengua inglesa, ni el concepto de “*créolisation*” que entonces los reunía, y a través del cual ellos afirmaban su singularidad, pues había que estar decididamente sordo o ciego, no buscar en otros el eco de uno mismo, para no comprender que ya se trataba nada menos que de una autonomización de la lengua.

Seamos claros: la emergencia de una literatura-mundo en lengua francesa conscientemente afirmada, abierta hacia el mundo, transnacional, firma el acta de deceso de la francofonía. Nadie habla el francófono, ni escribe en francófono. La francofonía resulta luz de una estrella muerta. ¿Cómo podría el mundo sentirse concernido por la lengua de un país virtual? Ahora bien, es el mundo quien ha sido invitado al banquete de los premios de otoño. Por eso comprendemos que los tiempos están preparados para esta revolución.

Podría haber llegado más temprano. ¿Cómo se ha podido ignorar durante décadas a un Nicolas Bouvier y su tan bien denominado Uso del mundo? Porque el mundo, entonces, se encontraba prohibido para una estadía. ¿Cómo ha sido posible no reconocer en Réjean Ducharme a uno de los grandes autores contemporáneos, cuyo *L'Hiver de force*, desde 1970, impulsado por una extraordinaria respiración poética, penetraba todo lo que se ha podido escribir desde entonces sobre la sociedad de consumo y las tonterías libertarias? Porque se miraba entonces de muy alto la “Belle Province”, no se esperaba de ella más que su acento sabroso y las palabras guardadas en los perfumes de la vieja Francia. Y se podría agregar a los escritores africanos, o antillanos, retenidos paralelamente en los márgenes: ¿cómo sorprenderse cuando el concepto de *créolisation* se encuentra reducido a su contrario, confundido con un slogan de United Colors of Benetton? ¿Cómo sorprenderse si alguien se obstina en postular un vínculo carnal exclusivo entre la nación y la lengua que expresaba su genio singular, pues en rigor la idea de “francofonía” se da entonces como el último avatar del colonialismo? Lo que ratifican estos premios de otoño es la constante inversa: que el pacto colonial se encuentra fracturado, que la lengua expandida se vuelve asunto de todos, y que, aferrándose a ella firmemente, se terminarán los tiempos del desprecio y de la suficiencia. Fin de la “francofonía” y nacimiento de una literatura-mundo en francés: ésa es la apuesta, por poco que los escritores se apropien de ella.

Literatura-mundo porque, evidentemente, múltiples y diversas son hoy las literaturas de lengua francesa del mundo, las cuales conforman un vasto conjunto cuyas ramificaciones enlazan varios continentes. Pero literatura-mundo, también, porque en todas partes ellas nos dicen el mundo que emerge delante de nosotros y haciendo esto reencuentran tras décadas de “prohibición de ficción” lo que desde siempre ha sido el asunto de los artistas, los novelistas, los creadores: la tarea de dar voz y rostro a lo desconocido del mundo y a lo desconocido de nosotros. En fin, si percibimos en todas partes esta efervescencia creativa, es que algo incluso en Francia se ha puesto en movimiento, donde la joven generación, despojada de la era de la sospecha, se apropia sin complejo de los ingredientes de la ficción para abrir nuevas vías novelescas. De manera que el tiempo nos parece vuelto de un renacimiento, de un diálogo en un vasto conjunto polifónico, sin preocupación de no se sabe qué combate por o contra la preeminencia de tal o cual lengua de cualquier “imperialismo cultural”. El centro relegado al medio de otros centros consiste en la formación de una constelación a la que asistimos, donde la lengua liberada de su pacto exclusivo con la nación, libre en lo sucesivo de todo poder más que aquel de la poesía y del imaginario, no tendrá más fronteras que las del espíritu.

Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Edouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, JMG Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Wilfried N'Sondé, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sijie, Brina Svit, Lyonel Trouillot, Anne Vallaeys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Abdourahman A. Waberí.

LA FRANCOFONÍA, UNA REALIDAD OLVIDADA

A la cabeza de la organización de la francofonía desde hace cuatro años, nunca alcanzo a explicarme, ni a explicar a los francófonos militantes que viven en otras orillas, el desamor de los franceses por la francofonía. ¿Desamor, desinterés, desconocimiento? Es cierto que los medios franceses, legítimamente preocupados por las crisis que sacuden al mundo y por la política europea, no encuentran sino poco lugar para dedicarle, si no es cada dos años, en ocasión de la cumbre de jefes de estado y de gobierno, y aún así...

La francofonía no recoge, por otro lado, los favores del mundo académico o de la investigación universitaria, ¡pues sólo ha sido objeto de veinticinco artículos de política internacional en el espacio de treinta y seis años y de dos tesis de ciencias políticas desde 2001! Desinterés evidente, y como consecuencia, desconocimiento real.

No logro entender que los universitarios, los investigadores, los estudiantes en ciencias políticas o en relaciones internacionales no experimenten la necesidad o la curiosidad de inclinarse sobre esta organización que ya cuenta sesenta y ocho Estados y gobiernos repartidos en todos los continentes. No logro entender que, evocando las crisis y los conflictos que golpean al África, se omita mencionar la parte determinante que toma la francofonía en esfuerzos de paz y de reconstrucción en esta región y en otras. No logro entender que, evocando la batalla que se libró en la UNESCO en torno de la Convención sobre la diversidad cultural, se omitta señalar el rol decisivo de la francofonía en este brazo de acero.

Hay que ver en estas omisiones el hecho de que se continua –singularmente entre las élites intelectuales– percibiéndola a través del prisma de ideas tan falsas como recibidas: un combate superado por la defensa de la lengua francesa, ¡contra el inglés! ¡Un avatar del colonialismo! Estas fórmulas perentorias son más graves de lo que parece y la honestidad intelectual querría que se intente conocer antes de juzgar y de condenar.

Una nueva guerra de los Cien Años

No me permito creer que aquellos cuya profesión es la de pensar y de crear quieran reducir el combate de la francofonía por el respeto y la promoción de la diversidad de lenguas y de culturas en una nueva guerra de los Cien Años. No se trata de luchar por o en contra de la preeminencia de tal o cual lengua. Se trata de hacer de modo tal que la vida del hombre bajo el efecto de una estandarización no se transforme en un desierto de redundancias y monotonía, o que las identidades culturales no se vuelvan “mortales”. Se trata de construir una comunidad mundial, donde la búsqueda de convergencias, de alianzas, de interacciones entre los aires de civilización la llevará sobre las voluntades hegemónicas. Esta resolución, los francófonos la reivindican con orgullo.

En fin, lamento que estas ideas salpiquen su desprecio –sin quererlo sin duda– a todos esos países que no se vinculan en nada al pasado colonial de Francia y que han elegido adherir a la francofonía. La lengua francesa no les pertenece solamente a los franceses, les pertenece a todas aquellas y a todos aquellos que han elegido aprenderla, utilizarla, fecundar los acentos de sus culturas, de sus imaginarios, de sus talentos. Y los francófonos de otras comarcas esperan de los franceses que abran con más amplitud sus manuales escolares, sus colecciones, sus medios al talento de estos escritores, de estos cantantes, de estos cineastas, de estos artistas que han hecho la elección de crear en francés.

Ustedes comprenderán, entonces, que aplauda abiertamente cuando leo, en “Le Monde des livres” (del 16 de marzo), el brillante homenaje de cuarenta y cuatro escritores a la “literatura-mundo” en francés. Nosotros compartimos la misma notable y estimulante constatación, a saber que “diversas son hoy las literaturas de lengua francesa”. Es claro, también, que compartimos el mismo objetivo, aquel “de un diálogo en vasto conjunto polifónico”. Pero ustedes me permitirán hacerles observar irrespetuosamente, señoras y señores escritores que contribuyen en este manifiesto, con toda la autoridad que su talento le confiere a su palabra, a mantener el más grave de los contrasentidos acerca de la francofonía, confundiendo francocentrismo y francofonía, confundiendo excepción cultural y diversidad cultural. Sobre todo deploro que hayan elegido posicionarse en sepultureros de la francofonía, no sobre la base de argumentos fundados, lo que habría tenido el mérito de abrir un debate, sino volviendo a dar vigor a lugares comunes que tiene la vida dura.

Los franceses no saben suficientemente todavía lo que ellos pueden ofrecer a la francofonía y sobre todo lo que ella puede ofrecerles. Espero que llegue pronto el día en que sea sencillo para un francés presentarse diciendo normando, francés, europeo y francófono, ¡sin temer aparecer “réac” o anticuado!

Abdou Diouf

MIRADAS DESDE EL CARIBE SOBRE LA LITERATURA EN FRANCÉS.

Francisco Aiello

El volumen *Pour une littérature-monde* está conformado por ensayos de 27 escritores de diversos puntos del planeta que se expresan en francés, quienes se reunieron (editorialmente) con el propósito de cuestionar la centralidad de Francia rechazando la noción de “francofonía”.¹ La propuesta de esta nota consiste en recuperar las ideas de los escritores caribeños que participan en esta obra, aún no traducida al español, para que sean consideradas en una posible discusión sobre la literatura producida en la región.

Si bien la noción de literatura-mundo funciona como punto de partida en estos ensayos, cabe destacar que no presentan una posición unificada, dado que cada escritor plantea su perspectiva a partir de contextos sociales, políticos y económicos disímiles. Así, la condición de “caribeño” podría ponerse en duda en el caso de Fabienne Kanor y de Dany Laferrière. La primera es una escritora de origen martiniqueño nacida en Francia, por lo que –según ella misma explica– no se ha enfrentado al conflicto entre el francés y el *créole*. Laferrière, en cambio, nació en Haití en 1953 y vivió allí hasta 1976, cuando se trasladó a la provincia de Québec, donde comenzó su carrera como novelista. Sin embargo, sostendemos la pertinencia de incluirlos en la serie de literatura caribeña de expresión francesa, aunque estos diferentes contextos de producción deben ser tenidos en cuenta a fin de advertir la particularidad de sus respectivas propuestas estéticas.

En oposición a ellos, la cuestión de la lengua *créole* en tensión permanente con el francés es abordada por los demás escritores: Maryse Condé, Édouard Glissant, Lyonel Trouillot y Gary Victor. Por su lado, estos dos últimos –ambos nacidos y residentes en Haití– presentan varios puntos en común, los cuales se vinculan directamente con las condiciones socio-económicas en que llevan adelante su tarea literaria. Ponen especial énfasis en el problema de las asimetrías que trasuntan los distintos países donde se habla francés. Asimismo, coinciden en la necesidad de superar el enfrentamiento entre lo universal y lo local, en miras de un nuevo reconocimiento de la literatura de Haití.

Estos puntos se verán desarrollados cuando nos detengamos en cada ensayo. Emprendemos entonces el recorrido propuesto

a través de los trabajos de los seis escritores, recuperando aquellas ideas que pueden aportar una perspectiva valiosa para la consideración de estas literaturas en el vasto conjunto de literaturas latinoamericanas.

El ensayo de Maryse Condé, “*Liaison dangereuse*” (“Relación peligrosa”), comienza recordando su provocativa frase expresada por primera vez en un reportaje concedido al diario francés *Le Monde*. Escribe Condé: “Me gusta repetir que no escribo ni en francés ni en *créole*, sino en Maryse Condé” (205). Enseguida reconoce que no ha sido suficientemente clara sobre esta declaración y, entonces, propone una reflexión histórica y autobiográfica que pone en primer plano la tensión entre ambas lenguas.

En primer lugar, destaca que la literatura francófona del Caribe emergió después de un largo silencio. Los nativos estaban obligados a expresarse de acuerdo con modelos extranjeros, los cuales estaban representados por viajeros y misioneros, cuyos textos eran los únicos que cobraban peso. Ante este panorama, Condé concede al movimiento de la *Négritude* –aunque con ciertos reparos– el comienzo de exploración y reapropiación del ser antillano.

Para reforzar lo expuesto, la escritora sostiene que los antillanos nunca dejaron de perder su lengua. La reunión de esclavos africanos que hablaban distintas lenguas implicó para ellos el encierro en el silencio. El *créole* les permitió la comunicación, aunque esta lengua fue excluida por la escuela republicana a fines del siglo XIX. Por este motivo, la escritora exhibe admiración por los esclavos, quienes fueron capaces de forjar una religión, una música y una lengua “que va a vehiculizar una rica literatura oral, siempre viva” (206).

Tras unos años en África, donde inicia su carrera literaria con *Heremakhonon* (1976), regresa a la Guadalupe, que ofrece una imagen sumamente diferente de la que conservaba la memoria de Condé, a causa de la modernización. Poco después de su arribo, la escritora acudió a una radio independentista –para informar sobre la visita de una escritora afro-americana–, donde optó por hablar francés en lugar de lo que ella considera un mal *créole*. Esta elección despertó un fuerte rechazo entre la audiencia,

¹ Todas las citas de este trabajo fueron extraídas de: Le Bris, Michel y Rouad, Jean (eds.) (2007). *Pour une littérature-monde*. París: Gallimard. Indicamos entre paréntesis las páginas de donde fueron extraídas las citas, cuya traducción al español es nuestra.

lo cual lleva a una observación: "La guerra entre el *créole* y el francés no estaba terminada, yo lo comprendía." (212)

Condé hace alusión a *Éloge de la créolité*, conferencia pronunciada en 1989 por los escritores de Martinica Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, la cual la obligó a pensar acerca de su relación con el francés. Al respecto, sostiene que se trata de una herencia familiar, una imposición de padres convencidos de que ofrecían el mejor capital simbólico para la existencia. El francés viene acompañado de un sentimiento de culpa, que no fue superado hasta la aparición de *Victoire, les saveurs et les mots*. Agrega Condé: "No obstante, esos días en que hice las paces con el francés fueron felices ya que inventarié un tesoro que, sin saberlo, poseía" (213).

Otro motivo por el que Condé ha sido criticada es su residencia en Estados Unidos para enseñar literatura en la universidad de Berkeley. Ella aduce que, al momento de recibir la propuesta, se encontraba en dificultades materiales por falta de empleo y escasos derechos de autor. Además, la narradora señala que habitar ese país –donde vive mucha gente que critica el sistema– no significa estar de acuerdo con el capitalismo. En la universidad estadounidense, Condé advierte la vitalidad de las literaturas contemporáneas escritas en francés en distintos continentes. Pero también observó el recelo que despierta la lengua: "El francés que era mío erigía una barrera casi inquebrantable entre los americanos y yo, incluso los afro-americanos, que yo llamé al principio 'hermanos y hermanas'. Ellos no me consideraban una de los suyos" (214). Así, sentencia que la raza es un significante que no significa nada, salvo que se apoye en una religión, una historia y una lengua. Estas reflexiones son las que permiten a Maryse Condé retomar la frase del principio para precisar que escribir en Maryse Condé supone el deseo de conservar el tesoro de la lengua francesa para ella misma, sin compartirlo y sin tener en cuenta el uso que hayan hecho o vayan a hacer de esa lengua otros escritores.

Pasando a la entrevista con Édouard Glissant, ésta abre con una consideración acerca del vínculo entre poesía y política. Plantea que el objeto de la poesía es el mundo: en su devenir, en sus efectos, en sus aspectos oscuros, en sus formas deseadas de ingreso a él. En estrecha relación, señala que para él la referencia más elevada de la política ha sido también el mundo, entendido como lugar de encuentro, de choque de culturas, de humanidades, siendo el colonialismo el encuentro fundamental. Si bien

los problemas políticos deben ser resueltos en cada espacio concreto, es necesario contar con una concepción más amplia que permita las relaciones de los distintos pueblos en una "totalidad-mundo". En esta forma de observar lo particular y lo general encuentra Glissant la relación fundamental entre poesía y política. Concluye: "dicho de otra manera, no hay poesía que no sea política y no existe poesía política en sí" (78).

A partir de esta idea central en su concepción de la poesía, Glissant establece tres dimensiones que son importantes en ella: el paisaje, el tiempo y el lenguaje. Respecto del primero, pone el acento sobre el vínculo entre colonizados y colonizadores, en tanto las restricciones a la libertad pueden instalar barreras (la desposesión y la explotación) ante el paisaje, las cuales dan lugar a una relación limitada. De allí que liberar la relación con el paisaje mediante el acto poético es hacer una obra de liberación. La dimensión del tiempo, por su lado, es abordada desde la perspectiva de la memoria histórica de la que se priva al colonizado. Finalmente, la tercera dimensión es la del lenguaje, lo cual se asocia con la formación de los lenguajes *créoles*. Glissant subraya la dificultad que supuso la comprensión de estos lenguajes, cuyo interés principal reside en su condición de "lenguajes de lenguajes" y no de lenguajes originales.

Las reflexiones de Glissant avanzan en torno de un modo de concebir al poeta de acuerdo con su perspectiva sobre la poesía. En primer lugar, partiendo de la constatación de que la función dominante no es asignada a una lengua (el francés es dominado respecto del inglés en Canadá y dominante respecto del *créole* en Martinica), sostiene que el rol del poeta es "preservar la agitación y el ardor de las lenguas" (82), lo cual contribuye a evitar su transformación en código como le ocurrirá al anglo-americano si se vuelve la lengua universal. En segundo lugar, sostiene que el poeta "posee una clarividencia, ya que es el único que revincula en profundidad poesía y política" (84). Agrega una observación: existen los poetas militantes que copian el mundo, mientras que lo fundamental en el arte es el momento en que se abandona lo literal y "se intenta ver lo que está en el fondo, aquello que sólo el poeta pueda ver". Claro que esta idea del poeta –según Glissant se apresura a aclarar– no se limita a quienes escriben poemas, sino que apunta a aquellos que advierten el verdadero vínculo entre poética y política.

Por su lado, la colaboración del haitiano Dany Laferrière se titula "Je voyage en français" ("Viajo en francés"). El ensayo está

construido a partir del montaje de escenas –podríamos decir postales– que transcurren en ciudades sumamente diferentes, mediante las cuales construye su imagen de escritor internacional, aunque la imagen más significativa que brinda de él mismo es especialmente la de escritor profesional: “Por el hecho de haber escrito algunas novelas, hace casi veinte años que viajo gratis. Mis gastos son pagos y al final me agradecen por haber ido. Es todo con lo que siempre soñé” (100).

Una de las escenas transcurre en Dublín donde, por intermedio de un profesor de literatura quebequense, conoce a un grupo de estudiantes que se ocupan de un grupo de escritores de Canadá entre quienes está incluido el propio Laferrière. El texto no brinda ningún comentario sobre esta cuestión, aunque plantea sin duda el problema de las literaturas nacionales y la complejidad crítica que supone decidir la inserción de un escritor migrante en una o en otra.

Esta posición privilegiada en el campo cultural y en el mercado explica las breves observaciones con que abre el texto. Allí asegura que, tras haber comentado sobre el hecho de que el francés no es su lengua materna, encuentra en esa postura un sesgo bastante teórico y hasta ridículo. Reconoce que el francés se ha infiltrado en sus neuronas, lo cual no habría sido aceptado anteriormente por temor a descubrir en sí mismo al colonizado, aunque ahora prefiera pensar en el colonizado como “aquel que no se ve ni se escucha. Se alimenta de mentiras. Su vida es una ficción” (87). Así llega a esta posición conciliadora con la lengua francesa.

Es interesante observar que la ciudad de Nueva York es el espacio donde transcurren dos escenas presentadas contiguamente, aunque ella no aparece en el encabezado de ninguna. Prefiere, en cambio, titularlas “Manhattan” y “Brooklyn”, de acuerdo con su postura que rehúye a la uniformidad de la cultura. La primera le sirve para insistir en su condición de escritor reconocido internacionalmente. Un llamado telefónico lo sorprende en una tarea privada:

Es una lectora de Manhattan que me invita a compartir sus pastas frescas. He aquí una buena razón para escribir libros. Se puede comer gratis en todas partes del mundo, al menos en los países donde uno está traducido (91).

En cambio, la segunda aborda, desde una anécdota personal, la cuestión de la diáspora, precisando que para los caribeños Brooklyn es la forma de designar a Nueva York. Explica que una buena parte de los ingresos de los

haitianos en esa ciudad está destinada a ayudar económicamente a los familiares residentes en las Antillas. Para cerrar esta escena, comenta la lectura de unos versos de Léon Laleau (escritor haitiano, 1892-1979) que abordan el conflicto de expresar con palabras francesas el corazón de Senegal. Concluye Laferrière: “Las palabras no son más de Francia que de Haití. Y el corazón no tiene un lugar de origen” (92).

Lyonel Trouillot (nacido en 1956) es un escritor haitiano que reside en la isla, lo cual supone una posición completamente diferente respecto de aquella desde donde escribe Dany Laferrière. Esto incide claramente en sus reflexiones que elabora en el trabajo “Langues, voyages et archipels” (“Lenguas, viajes y archipiélagos”).

En primer lugar, caracteriza los primeros pasos de la literatura haitiana como un vano intento de igualar modelos franceses para poder ocupar un lugar en la biblioteca colonial, bajo la tutela de colonos que impartían una lección clara: la literatura tenía una lengua y un centro. De esto se desprendía una división tajante: la literatura humano o franco-francesa que hablaba de lo universal y la franco-haitiana que hablaba de lo local. Para refutar esta postura, Trouillot señala que fue necesaria la denuncia del racismo y la condescendencia, lo que llevó a aceptar que no existe un referente más universal que otro.

Según el escritor, la lengua francesa está viva actualmente en tanto herramienta de uso de muchos escritores no franceses. Para ampliar esta sentencia, Trouillot parte de una valoración rotunda sobre la colonia de Francia: “la colonización fue un crimen y los crímenes no tienen un costado bueno” (199). Sin duda esta postura entra en abierta polémica con el actual presidente francés Nicolás Sarkozy, quien presentara como Ministro del Interior un decreto para que la colonización ingresara a los contenidos escolares en su “papel positivo” (ver *Katatay N° 3/4*). Además de su rasgo criminal, la colonia implica un conjunto de cambios profundos en muchos pueblos, entre los que se encuentran los elementos culturales, siendo la lengua francesa uno de ellos. Todos estos elementos culturales “forman parte del patrimonio de las víctimas y no tienen valor propio” (199). En cambio, su valor depende del uso que se haga de ellos: puede haber un uso negativo del francés (como ocurre entre la élite litoraleña y el capital económico, que han perpetuado el crimen) o bien un uso positivo (puesto que la lengua puede traer la reivindicación y la revuelta del mundo).

A continuación, Trouillot señala que la lengua francesa es utilizada por millones de

personas en todo el mundo, aunque no viven las mismas edades históricas. Describe las asimetrías entre distintos países donde se habla francés. Por eso, concluye: "Una escritura-mundo en francés son las literaturas que expresan estas múltiples edades históricas" (201). Insistiendo en la perspectiva periférica, subraya la imposibilidad de hablar del mundo actual, por lo que postula la idea de literaturas-mundos, en plural, en tanto "la actualidad del mundo no es la misma en todas partes" (201).

Para terminar, Trouillot vuelca su atención al plano de la recepción, puesto que cree que la noción de literatura-mundo concierne más a los lectores francófonos que a los escritores. Propone la conformación de una vasta biblioteca de literatura escrita en francés donde puedan consultarse las obras de escritores de todo el mundo. Una biblioteca así resultaría para el lector francófono un medio de acceso a los problemas, pero también a la felicidad de pueblos completamente diversos.

También Gary Victor es haitiano y vive en su país: nació en 1958 en Puerto Príncipe, donde trabaja como periodista en el diario *Le Matin*. Comienza su colaboración en el volumen estableciendo una postura: para él la literatura no tiene nacionalidad. En cambio asegura conocer escritores que escriben a partir de lo que han vivido o sobre aquello que ni siquiera son capaces de definir.

De acuerdo con Victor, este predominio de lo creativo por sobre los encasillamientos se fractura a causa de disputas en el campo intelectual: "Las cosas han comenzado a cambiar cuando ciertos escritores dejaron de considerarse ante todo creadores para dedicarse a construir espacios de poder" (315). Frente a los dogmas y a las reglas que forjan estos espacios de poder, se advierten dos posiciones entre los escritores: por un lado, quienes se suman para compartir una parcela del espacio de poder y, por el otro, aquellos que se mantienen al margen con un proyecto creador personal. Según Victor, felizmente además de escritores y críticos, existen los lectores. Si bien algunos de ellos permiten que su gusto sea regido por los dogmas, también están los que se guían por su propia sensibilidad para acercarse a la literatura. Por supuesto que, como lector, Victor se ubica en el segundo grupo, ofreciendo algunos ejemplos de escritores de distintas procedencias (geográficas y temporales) importantes para él, entre quienes incluye a escritores hispanoamericanos: Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier.

Respecto del concepto de literatura-mundo, declara que le parece importante. Su

argumentación es construida desde su situación periférica, ya que denuncia la asimetría respecto de los países centrales (Francia) que controlan y a cuya mirada viven sujetos muchos escritores de expresión francesa que necesitan su aprobación. En este sentido, Brasil es exaltado como ejemplo de superación de su antigua fuerza colonial.

Por lo tanto, Victor propone la inversión de la mirada para poder escapar a las exigencias de un horizonte de expectativas que la literatura de Haití debería satisfacer. De esta manera, polemiza con quienes objetaron a escritores como Louis-Philippe Dalembert o Dany Laferrière por el hecho de no situar sus historias en Haití. Para concluir, retoma la cuestión –también tratada por Trouillot– del conflicto entre lo local y lo universal, indicando cuál es el camino para el escritor: "El trabajo del creador es, entonces, doble. Resulta depositario de la memoria de su lugar, testigo de su mirada, testigo de su carne, testigo de su alma. Por otra parte, está fuertemente obligado a superar su lugar en su búsqueda obligada de lo humano, de la universalidad" (320).

Por último, llegamos a la colaboración de Fabienne Kanor, quien nació en Orléans (Francia), aunque de origen martiniqueño. Ha vivido en Senegal y actualmente reside en Martinica. Si bien su ensayo es narrativo y argumentativo, está dividido en dos partes que la autora denomina "actos", los cuales presentan dos momentos de su autobiografía intelectual.

En primer lugar destaca el papel decisivo que tuvo en su vida la lectura de la novela de Patrick Chamoiseau *Solibo Magnifique*, la cual supuso su entrada a la literatura producida en las Antillas. En segundo lugar, se detiene en el problema de la distribución de los escritores extranjeros de expresión francesa. Recuerda las dificultades que debía sortear en 1993 (en Francia) para encontrar en las librerías las obras de los escritores que no residían en el país.

Pasando al segundo acto, la narradora avanza hasta 2004 cuando su primera novela (*D'eaux douces*) ya ha sido publicada. Irónicamente describe el modo en que la crítica se apresura en clasificarla dentro de la serie de escritores de ultramar: "Heredera de Césaire. Nieta de Glissant. Pariente –pobre– de la pareja Confiant y Chamoiseau" (239). Sin negar su admiración por éstos y otros nombres destacados, Kanor señala una distinción fundamental: nacida en Orléans, en una familia donde el *créole* no estaba permitido, para ella nunca existió la disyuntiva entre dos lenguas.

Nuevamente exhibe su discrepancia con cierta crítica que observa en ella un cambio

de tono tras su instalación en Martinica, donde supuestamente se ha bañado en la *négritude*. En respuesta, propone despojarse de cualquier adjetivo para ser una autora a secas. Y en este sentido prefiere aproximarse a Maryse Condé, con quien comparte la idea de despojarse de carátulas. Por eso sueña con “una lengua sin origen ni etiqueta que no sería más que la del autor” (241).

Más allá de las coincidencias y divergencias que plantean las perspectivas de estos escritores, el debate planteado cobra un especial interés para quienes abogamos por la inclusión de la literatura caribeña de expresión francesa en el conjunto de literaturas latinoamericanas. Esta postura no goza de un consenso generalizado. Sin duda la barrera lingüística supone un fuerte obstáculo para su incorporación en programas o proyectos de investigación universitarios de literatura latinoamericana. También hay que tener en cuenta que la dependencia política de Guadalupe y Martinica con respecto de Francia (cuentan con el estatuto de Departamentos de Ultramar) ha incidido, de un modo prejuicioso, en la consideración de sus pro-

ducciones literarias como aferradas a la metrópolis.

No obstante, esta noción de literatura-mundo, que rechaza la conformación de un conjunto denominado francofonía, alienta el estudio de las distintas literaturas que hacen uso del francés poniendo el acento sobre las particularidades que adquieren en cada una de las regiones donde se producen. Así, puede abrirse un nuevo camino de investigación que se separa de la tendencia de estudiar a escritores del Caribe, de África, de Québec, del Océano Índico y de Asia como una única serie, la de la literatura francófona. La fractura en esa entidad a favor del examen de las distintas formas y conflictos que emergen en cada región cultural, colabora en el desmembramiento de las literaturas caribeñas de la francofonía para reconsiderarlas como parte de América Latina. El trabajo crítico podrá, en parte, apuntar a establecer de qué modo cada escritor resuelve y elabora las tensiones entre la lengua francesa y la lengua *créole*, la relación con Francia, con las literaturas del Caribe en otras lenguas y de América Latina en general.

Se ofrecen dos traducciones: la primera, del manifiesto firmado por 44 escritores de expresión francesa residentes en diversos puntos del planeta, quienes se proponen discutir la noción de “francofonía” para sustituirla por la de “literatura-mundo”; la segunda, de la carta abierta del Secretario General de la Organización Internacional de la Francofonía en respuesta al manifiesto. También se presenta una nota de lectura que recupera los ensayos de escritores caribeños que participaron en el volumen *Pour une littérature-monde*.

Palabras clave: Francofonía – literatura-mundo – Caribe – Manifiesto/polémica.

Two translations are offered: first, that of the “Manifesto” signed by 44 writers of French expression residing in various locations around the world who aim at discussing the notion of “francophonie” in order to replace it by that of “world-literature”; second, that of the open letter written by the General Secretary of the International Organization of the Francophonie as a response to the Manifesto. A review article is also presented which centers on those essays written by Caribbean writers participating in the volume *Pour une littérature-monde*.

Key words: Francophonie – world-literature – Caribbean – Manifesto/ polemic.

Traslaciones**DESCIFRAR EL FUTURO**

Brian Holmes *

Nos encontramos en el umbral de un cambio social, habiendo fracasado el modelo económico responsable del derretimiento glaciar y de empujarnos a un estado de guerra devastadora. La paradoja estriba en que parecen ser pocas las personas deseosas de experimentar un cambio en sus vidas y de contribuir a una transformación histórica que esté a la altura de la que nos hacen soñar el arte y la filosofía, el tipo de transformación que deseamos intensamente frente a la violencia que reina en el mundo. A diferencia de lo que sucedió en la Argentina del cambio de siglo, los bancos, ahora, no han echado el cierre ni siquiera temporal; tampoco la clase media se ha arrojado a las calles para plantarse, codo con codo, al lado de los trabajadores y los excluidos. Y aun si esto sucediera, no es seguro que fuera suficiente.

Son difíciles de olvidar las imágenes de la policía en formación infinita custodiando las boutiques de Buenos Aires, mientras las marchas sumaban miles de insurrectos. Tan difícil como resulta olvidar el testimonio de uno de los *enragés* de Mayo del 68 en París, a quien el azar me llevó a conocer, explicando su sorpresa —y su desilusión irreversible— cuando agosto llegó y los radicales que habían paralizado la ciudad se *fueron de vacaciones*. Estas dos imágenes emblemáticas —la del poder de hacer cumplir, a pesar de todo, un estado de cosas asfixiante y la del vacío que se agranda succionándolo todo— pueden servir de preludio a mi investigación, que intenta responder a una pregunta tridimensional: ¿qué es lo que provoca un corte, una *ruptura* en sociedades como las nuestras?, ¿de qué manera una momentánea desviación de la norma se convierte en una alternativa duradera?, y si tal alternativa existe de verdad, ¿con qué oportunidades cuenta en la crisis presente?

Esta pregunta interroga acerca de las metamorfosis que las subjetividades experimentan cuando atraviesan procesos de resistencia colectiva. Pero también inquierte sobre la manera en que tales cambios acaban por diluirse en la evolución de la sociedad en el curso del tiempo. Finalmente, plantea cuál es el horizonte de posibilidad de estas mutaciones, qué es lo que hacen posible en el futuro.

Sombras eléctricas

La izquierda coincide en reconocer que la última ruptura histórica fue provocada por el movimiento del 68, que tuvo lugar no sólo en el opulento Norte sino también en el Sur, donde se alcanzó el punto culminante de las luchas por las independencias nacionales. Pero aceptar que hubo otra ruptura histórica en 1989 suele hacerse si acaso a regañadientes, pues la izquierda considera que la caída del Muro y el colapso de los régimes socialistas consistieron en una implosión inevitable, y no fueron el resultado de la voluntad de una sociedad. En cualquier caso, existe un problema con la concepción misma de “ruptura histórica” que proviene de la dialéctica marxista, pues forma parte de un esquema teleológico de la historia entendida como una lucha entre clases sociales autoconscientes, impulsada por un proletariado conocedor de sus propias fuerzas y de su papel transformador. Y sin embargo, como recuerdan los más agudos observadores de los años sesenta, los episodios culminantes de la liberación del Tercer Mundo provocaron también la disolución de esa noción comunista de acción colectiva que había definido a la izquierda desde 1917.

Chris Marker, en su film *Sans soleil* (1982), ofreció una reflexión sobre el reflujo de la “gran ola” del colectivismo del siglo XX; particularmente en la escena filmada en 1980 en Guinea-Bissau que muestra al entonces presidente Luís Cabral condecorando a un militar por sus hazañas revolucionarias. Amílcar, el medio hermano de Luís, había liderado con éxito la guerra de guerrillas contra los portugueses; eso es lo que la ceremonia conmemoraba. Pero las

* Brian Holmes es crítico de arte, teórico cultural y activista. Durante los últimos años, su trabajo se ha desarrollado en acompañamiento de experiencias de articulación entre el arte, la política y el activismo propias del movimiento global, y ocasionalmente colaborando con colectivos como Ne pas plier, Bureau d’Études y 16 Beaver. Mantiene regularmente su blog *Continental Drift (The Other Side of Neoliberal Globalization)* (<http://brianholmes.wordpress.com>) y ha publicado tres libros: *Hieroglyphs of the Future. Art and Politics for a Networked Era* (Arkzin/WHW, Zagreb, 2003), *Unleashing the Collective Phantoms: Essays in Reverse Imagineering* (AK Press/Autonomedia, 2007) y *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society* (WHW/Vanabbe Museum, Eind

lágrimas del soldado al recibir los honores “no expresaban la emoción del antiguo guerrillero, sino el orgullo herido del héroe, que no se sentía distinguido por encima de los otros”. Un año más tarde, este soldado se convertiría en el autor de un golpe militar. El deseo de ser singular es el gusano en la fruta del colectivismo. El comentario del narrador en *voice-over* continúa: “Y detrás de cada rostro, una memoria. Y donde nos quieren hacer creer que se ha formado una memoria colectiva, hay mil memorias humanas que pasean su herida personal por la gran herida de la historia”.

El film se abre camino a través de la espiral de una sociedad mundial emergente, desde Europa hasta África, Asia y Norteamérica, y el recorrido tiene su origen en *esta ruptura* que la izquierda histórica interpreta como un fracaso de la dinámica misma de la historia. Marker insiste en este punto, citando al poeta portugués Miguel Torga cuando habla de la revolución contra la dictadura de Salazar: „Cada protagonista de este encuentro no se representa sino a sí mismo; en vez de una modificación del panorama social, lo que busca es simplemente, en el acto revolucionario, la sublimación de su propia imagen“. Pero a continuación la escena se desplaza hacia las fascinantes imágenes producidas por el sintetizador de Hayao Yameneko, sombras eléctricas que vuelven a reproducir las luchas de los años sesenta y setenta (las primeras que se nos muestran son las grandes protestas en Japón contra la construcción del aeropuerto de Narita). La facticidad del registro fílmico (lo que André Bazin denominó “la ontología de la imagen fotográfica”) se ve difuminada en miles de coloridos puntos vibrátiles que hacen que las imágenes parezcan sombras de fantasmas. Para Yameneko, el ámbito de lo electrónico es un espacio de libertad. En una frase agridulce que devela la clave de su pensamiento, el narrador deduce cuáles serían las consecuencias culturales derivadas de la capacidad de producir este tipo de autoimágenes sublimadas: “Observo sus máquinas. Pienso en un mundo donde cada memoria pueda crear su propia leyenda”.

Veinte años antes, el *pop art* había monumentalizado las imágenes del periodismo y de los cómics, dejando a las colectividades industrializadas de la cultura fordista de postguerra expuestas frente a sus propias raíces afectivas. Eso es exactamente lo que Marker vuelve a hacer en *Sans soleil*: muestra a las multitudes japonesas en marcha bajo la presencia típica de gigantescas vallas publicitarias. Pero lo que comprendió cuando arrancaba la década de 1980, por mediación de su joven intercesor Hayao Yameneko, es que las futuras historias de la subjetividad serían miniaturizadas en espejos electrónicos personales, como esas gafas de sol que nos tiñen el mundo y hacen de cada individuo un enigma para los demás. ¿Existe una política del sueño urbano mediatizado cuya partitura el narrador de *Sans soleil* afirma haber descifrado mientras viajaba en el tren subterráneo de Tokio?

Desde esa década en adelante, los sociólogos postmodernos repiten lo contrario. Afirman que la nuestra es la era de la vida líquida, del amor líquido, del miedo líquido, del tiempo líquido.¹ Sumergidos en el cambio tecnocientífico, dicen, nuestras reacciones ante los acontecimientos no logran nunca adquirir la consistencia de una política viable o de principios éticos compartibles. Y en algo no se equivocan: cualquier alternativa a la norma postmoderna tiene que habérselas con el caótico flujo de cambio; pero también con la regularidad de sus crisis sistémicas.



Chris Marker/Hayao Yameneko, *Sans soleil* (1982)

“El 99, nuestro 68”

La noción comunista de colectividad es una larga sombra que se proyecta sobre quienes se adhieren al credo, pero también sobre quienes lo rechazan. Cuando, quienes estamos a la izquierda, nos ponemos a “pensar en serio”, nos aferramos siempre a las categorías clásicas

¹ Véanse, al respecto, los trabajos de Zygmunt Bauman, especialmente el primero: *La modernidad líquida* (2003).

de colectividad y clase, a pesar de que dichas ideas no tienen anclaje alguno en la conciencia común. Mantenemos la expectativa de que, en situación de crisis, los individuos producidos por el neoliberalismo, con sus intereses y fantasías privados, van a encontrar o adoptar automáticamente una identidad colectiva que por sí sola les dotará del poder de actuar políticamente. Deberíamos haber comprendido, hace décadas, que quienes pueden provocar cambios en la subjetividad política no son los sujetos que se encuentran sometidos bajo la manipulación masiva de las conciencias, sino los movimientos sociales, que son únicos e irrepetibles en cada momento histórico. Y también que en esta era de la sobrecodificación incesante sólo los grupos experimentales y las redes bien urdidas pueden, si actúan con determinación, prolongar esas transformaciones en alternativas duraderas.

Si adoptamos esta perspectiva descubrimos que son muchas las rupturas que acaecen en la sociedad contemporánea: no pueden reducirse a 1968 o 1989. El año que importa es el año en que cambió tu vida, el año en que te sumergiste en la multitud descubriendo un nuevo lenguaje y una nueva variedad de gestos, un modo de razonar y de actuar sumado a nuevas formas de placer y de sexualidad, una manera nueva de estar entre amigos, de trabajar y de colaborar. Pero también puede ser el año —un año que quizás se repita varias veces a lo largo de una vida— en el que descubres sistemas, inmensas fuerzas implacables y mortíferas que operan apoyándose en fundamentos instrumentales, jurídicos y soberanos; sistemas que aplastan a otras personas diferentes de ti y que amenazan lo que parece ser una existencia cada vez más precaria. Repentinamente quieres romper con ese nexo de fuerzas. Surgir de la multitud heterotópica y compacta que conforman los manifestantes para tratar de comunicar lo que has comprendido: pero te rodea una vasta panoplia de aseveraciones, de interpretaciones, de llamadas a la acción, incluso de estilos de vida. He ahí el estado de confusión en el que nace una subjetividad política.

El 99 fue nuestro 68. Lo leí, como un eco de mis propios pensamientos, en el weblog de alguien para mí desconocido.² El 18 de junio de ese año, Reclaim the Streets lanzó el primer “carnaval contra el capital”, antes de las protestas de Seattle, en noviembre y diciembre de 1999. Pero el año podría haber sido también 1997, cuando el “encuentro” zapatista tuvo lugar en España; o 1998, cuando sucedieron los primeros “días de acción global” contra la OMC. Una vez más, se estaban abriendo líneas de comunicación y de colaboración que rompián el aislamiento entre los bastiones militarizados de la sociedad de consumo en el Norte y los modos otros de vivir y de luchar en América Latina, África, India o incluso China: se rediseñó el mapa del mundo, de una manera semejante a como el mapa bipolar de la Guerra Fría se vio transformado a principios de los años cincuenta con la invención de un “Tercer Mundo”. Sin embargo, para esta nueva generación política, el trazado —más bien la interconexión— de los continentes era diferente. Porque el mapa del mundo estaba ahora revestido de una malla microscópica: si las luchas que se sostén en la distancia también importaban *aquí*, donde tú vives, era porque tus luchas estaban íntimamente conectadas a las remotas comunidades constituidas por colaboradores y compañeras, por persuasivas voces amigas.

Las experimentaciones con la política de redes no fueron una mera moda ni una nueva forma de entretenimiento. Garantizaron un acceso al mundo, al pensamiento íntimo de los extraños, a debates y diálogos sobre los temas de mayor importancia, a las multitudes en las calles y, sobre todo, a nuevas capacidades de agencia y de intervención política. Volvieron a despertar un sentimiento de generosidad y una economía del don a escala tanto de masas como molecular. Fue a través de movimientos sociales ignorados por los expertos y los sociólogos de renombre, pero que en realidad eran inmensos, como una generación política adquirió la capacidad de comprender la manera en que estaba sucediendo una reorganización geográfica del capitalismo sin precedentes. La propensión de sus ciclos a la crisis y a provocar salvajes arrebatos de violencia y barbarie, era algo que estaba a punto de mostrarse con toda su fuerza una vez más.

Esta historia vivida desde hace poco estuvo imbuida de un espíritu constructivista e incluso literalmente productivista, como si nuestra época diera la réplica a los experimentos de las vanguardias soviéticas. Pero los nuevos intentos de transformar el funcionamiento del sistema productivo ocurren en el contexto del giro lingüístico de la economía, y, por tanto, requieren ser discutidos no sólo en términos de herramientas y rutinas laborales, sino sobre todo en términos de comunicación y códigos.³ La aparición de Internet como una esfera pública transnacional, a mediados de la década de 1990, implicó literalmente una *descodificación* del

² Karl Palmás, „99, our 68“, http://www.isk-gbg.org/99our68/?page_id=37.

³ Remito a mi intervención en el seminario *Los nuevos productivismos*, que tuvo lugar en el MACBA de Barcelona en marzo de 2009.

(http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=25605).

conocimiento especializado gubernamental, militar y corporativo. Las cajas negras de la tecnología de la Guerra Fría se fueron abriendo gradualmente y los sistemas operativos de la comunicación planetaria se revelaron a las masas profanas.

Los *hackers* extienden cada vez más el proceso de descodificación de todo aparato o sistema que las corporaciones o los gobiernos cierran a la intervención externa, y al mismo tiempo diseminan la noción de cultura abierta. El proyecto Linux, basado en el sistema operativo Unix de dominio público, puso un palo en las ruedas del plan de expansión empresarial global, aplicando un ejercicio de ingeniería inversa a un chip de Intel que había sido diseñado para operar sólo con el código de Microsoft. Poco después, muchos servidores web funcionaban ya con software libre. A medida que los formatos abiertos de herramientas de comunicación estuvieron más disponibles a nivel mundial, se desarrollaron nuevos tipos de asociaciones basadas en el trabajo voluntario y de organizaciones independientes que hacían uso de dichos formatos y herramientas. Se *recodificaron* los modos de control jerárquico, las formas permitidas de conectividad, los límites estructurales y las opciones por defecto en el dominio de las máquinas y, más en general, en todas las dimensiones de la nueva sociedad transnacional, que entonces estaba en plena expansión. La explosión de Internet ocurrió al mismo tiempo que se producía una apertura repentina de las fronteras y una democratización en la estela de 1989. Descodificar y recodificar se convirtieron en tareas fundamentales para el cambio social: los individuos, los grupos y las organizaciones pugnaban por comenzar de nuevo, teniendo en sus manos nuevas herramientas y albergando la esperanza de poder liberarse, por fin, de todas las reglas arbitrarias.

Desde el año 2000, cuando se desinfló el *boom* puntocom y las maquinarias de creación de tendencias de las naciones superdesarrolladas pusieron fin a su período de experimentación, a lo que hemos asistido —y lo que hemos experimentado como una presión intensa sobre nuestro sistema nervioso— es al intento de volver al orden, es decir, a una campaña planetaria de *sobrecodificación*, según el nombre que Deleuze y Guattari le dieron en *Mil mesetas*. Esta noción, que Guattari y Deleuze desarrollaban a partir de una crítica del estructuralismo lingüístico, describe el análisis de la conducta humana, la constitución de modelos abstractos concebidos para canalizarla y la imposición de esos modelos sobre poblaciones enteras mediante aparatos técnicos, rutinas de interacción, equipamientos colectivos y ambientes fabricados.

En textos anteriores he relatado en detalle tanto la historia del concepto “sobrecodificación” como su pertinencia en la situación actual.⁴ Pero para intuir qué significa la sobrecodificación basta con fijarse en la explosión de las plataformas que en la web 2.0 están destinadas a inducir y vigilar el comportamiento cotidiano, en combinación con la hiperindividualización de los patrones de comportamiento laboral, la seducción para el consumo y la constitución de identidades fácilmente rastreables, las políticas de seguridad aplicadas al espacio público y los aspectos más siniestros de los programas militares contemporáneos, incluyendo los programas de seguridad nacional. La sociedad dirigida en la que vivimos consiste en una nueva *estrategia de contención* que intenta sobrescribir y codificar el enjambramiento de deseos de emancipación que siempre se despliega en las democracias capitalistas. La ambigüedad fundamental de esta existencia urdida en red saltó a plena luz después de 2001, cuando una multiplicidad de procesos de sobrecodificación empezó a solidificarse en un nuevo imperio. He ahí a lo que tiene que enfrentarse la generación actual: a las estructuras afectivas y simbólicas profundas de los aparatos de captura más poderosos. Es decir, tiene que hacerlo si quiere dotarse de consistencia sostenida en el tiempo y encontrar sus propias respuestas al presente.

Territorio y experimento

Me di cuenta de lo que estaba haciendo cuando un amigo me dijo: “Se trata de un territorio”. Se refería a mis imágenes y crónicas de las calles tomadas por las insurrecciones globales. La experiencia que en ellas se adquirió en construir bases móviles, consteladas de performances estéticas, estructuradas por discursos “contra-consenso” y multiplicadas por la proliferación de agenciamientos sociales, ha conducido posteriormente a otros territorios donde la problemática sigue siendo la misma: cómo una muchedumbre se configura bajo un horizonte nuevo. Lo hermoso es que la apertura de un horizonte no te impida ver y sentir el lugar donde estás. No es por casualidad que la cartografía de las potencias se convirtiera en una de las expresiones emblemáticas de esta cultura rizomática.

⁴ Véanse los ensayos recogidos en la última sección („Dark Crystals“) de mi libro *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society* (2009). Están disponibles, como la mayor parte de mi producción teórica, en mi blog <http://brianholmes.wordpress.com/>

En lo que a mí respecta, la culminación de la estética del mapeo llegó con la recuperación del proyecto más singular de Félix Guattari (2000), las *cartografías esquizoanalíticas*. Los cuatro campos de experiencia que Guattari propuso no mapean espacios, sino que intentan diagramar el solapamiento de ritmos, panoramas, ideas y trayectorias corporizadas que permiten a una subjetividad configurarse en un lugar singular, el territorio. Sin embargo, el ritmo mismo que te hace tocar tierra tiende también a disolver ese lugar único para pasar a fundamentar otros ámbitos, otras actividades posibles que pueden a su vez devenir lugares, siempre por debajo de lo virtualmente posible. Construir ese tipo de “lugares” móviles y explorar sus horizontes de posibilidad se convierte en la más interesante y urgente de las tareas. Ello requiere invocar metáforas, analizar realidades, forjar dispositivos y puntos de entrada, desatar un proyecto experimental en el seno de la sociedad con todas las energías y capacidades de quienes lo componen. La “deriva continental” en la que algunos hemos estado implicados durante ya varios años necesita sus propios vehículos, una multiplicidad de ojos, lenguas y oídos. Requiere intensidad en sus escenarios, encuentros, expresiones. También sus propios medios de diseminación y archivado, sus protocolos y sueños emblemáticos, junto con unos pocos buzones de correo y direcciones.⁵ De nuevo, “se trata de un territorio”.

Los artistas-activistas, lean o no a Guattari, han llevado esta creatividad social y maquínica por los caminos más diversos. Proyectos como Makrolab o Hackitectura ofrecen ejemplos explícitos, plenos, con sus propios modelos y prototipos, sus metanarrativas. Pero también me vienen a la mente los núcleos de actividad política y estética marginales que se han multiplicado a lo largo y ancho del mundo, desde los foros sociales hasta las células anarquistas más salvajes, los centros vecinales, las cooperativas de artistas, los grupos editoriales y los proyectos de investigación, todos los intentos disidentes de transformar la ley o la psique o los entornos de vida. No se trata de indicios de una sociedad futura sino de *experimentos territoriales*, alerta tanto frente a lo que se mueve en los horizontes circundantes como a las dinámicas internas de sus propias tareas, sus metáforas en evolución, sus localizaciones físicas y sus conexiones discursivas con lo posible y lo real. Lo que hace unos pocos años parecía una retirada de los movimientos globales, se ha revelado como una profundización de la experimentación, en el espacio que se abrió cuando los hilos rojos del viejo internacionalismo volvieron a ser trenzados para urdir nuevas relaciones en la distancia y en la proximidad. Tomando en préstamo una frase del sociólogo uruguayo Raúl Zibechi (2003), se podría decir que, en muchos lugares y en diferentes niveles de la sociedad, el desarrollo actual de proyectos alternativos parece atravesar una fase de latencia y de crecimiento interior.

No es ocioso hacer referencia al trabajo de Zibechi sobre los movimientos sociales autónomos de Argentina de la segunda mitad de los años noventa, a pesar de las enormes diferencias que existen entre el contexto que analiza y cualquier otra situación de las que se dan en el hemisferio norte. Después de un período de tremendo expansionismo económico que se alimentó de las energías vitales de grandes masas de población —y que provocó el correspondiente abuso de los conceptos de “biopoder” y “biopolítica” por parte de la izquierda autónoma—, la ciudadanía de los países del Norte asiste ahora al desgaste generalizado de la clase media, tal y como había sucedido previamente en América Latina en varias oleadas sucesivas desde el comienzo del período neoliberal en la década de 1970. La “precariedad” o “precarización”, cuando es capaz de hacer temblar la estabilidad institucional y de socavar los procesos dominantes de sobrecodificación, puede también hacer posible que las críticas se perciban socialmente como algo válido, y, sobre todo, que las alternativas cobren sentido. Un país europeo, Grecia, ha visto incluso movimientos de base surgir y extenderse voraces como el fuego, encabezados por insurrectos resueltos. Pero no podemos esperar que las fuerzas sociales sean así de sólidas por doquier; y el ejemplo argentino enseña que no podemos tener la certeza de que los bloqueos en las calles y la detención de una ciudad durante uno o dos meses vayan a cambiar el orden mundial. Si el movimiento de crecimiento interior resulta vital en este momento, es porque necesitamos con urgencia conocer el suelo que pisamos, con sus grietas, sus secretos enterrados, sus aguas estancadas y sus callejones sin salida. Es una cuestión puramente práctica. La experiencia límite de la marginalidad política consiste en mirar a la multitud en torno a ti y sentir que no tienes ni la más remota idea de cómo se va a comportar si la situación empeorase.

Entre esfinges

El problema de las sociedades sobrecodificadas es que no te dejan enfrentarte a solas con tus propias preguntas. El marco de la respuesta que puedas dar está siempre prefigurado;

⁵ Visítese <http://www.16beavergroup.org/drift> y http://www.heavydutypress.com/books/farms_pdf/.

pero lo que se te impone no son exactamente los contenidos de la respuesta, sino más bien sus parámetros abstractos. Tanto en el arte como en la política, las discusiones serias siempre se retrotraen a los años sesenta y setenta: quizás debamos reconsiderar nuestras cronologías. Puede que sean las preguntas del presente, incluso las del futuro, las que resaltan, retrospectivamente, la importancia de los pensamientos del pasado. Sea como fuere, quiero finalizar con una historia inconclusa que tomo prestada de un videasta contemporáneo, porque me sirve para explorar las escalas de la existencia en un territorio, el norteamericano, al que he venido regresando, poco a poco, durante los últimos años.

Brian Springer es conocido en los círculos mediactivistas por una gran obra: el documental pirata *Spin* (1995). Lo que Springer hizo fue comprar una antena parabólica y un descodificador que le permitían grabar las transmisiones del emergente sector empresarial de la televisión por satélite. A comienzos de la década de 1990, los principales canales de noticias adoptaron un modo de producción en red: enviaban a través del espectro de microondas la señal sin codificar de entrevistas en vivo e informes de sus corresponsales, que se editaban después cuando eran recibidas en estudios situados a larga distancia. El consumidor medio de televisión permanecía enganchado a los canales ignorando la existencia de estas frecuencias de emisiones sin cortes, pero Springer, con su equipo, fue capaz de capturar más de 500 horas de noticias en bruto, llenas de gestos cándidos en las sesiones de maquillaje y durante los cortes publicitarios, así como declaraciones impactantes realizadas sin intención de que el público las oyera. El decoro del comportamiento en la televisión —es decir, el sobrecódigo de la política espectacular— se veía hecho añicos por parte de sus principales exponentes, facilitando que un mediactivista pudiera construir, sin mucho presupuesto, un impresionante documental sobre la campaña Clinton-Bush de 1992, literalmente observada más bien *entre* que *tras* las cámaras. Junto con *Videogramme einer Revolution* (1992) de Harun Farocki y Andrej Ujica, *Spin* se convirtió en la piedra de toque para una generación cuya práctica de los *tactical media* buscaba abrir el sistema de emisiones, tanto para exponer las manipulaciones oficiales como para desarrollar nuevas formas de expresión informadas.⁶

Hagamos un *fast-forward* hasta 2007, el año infame en el que el sobredimensionado mercado inmobiliario estadounidense empezó a desplomarse. Springer realiza otra película semi-autobiográfica, bien diferente a la anterior, titulada *The Disappointment: Or, the Force of Credulity*.⁷ El film toma su nombre de la primera ópera de baladas escrita en Estados Unidos en 1767, que consistía en una sátira sobre una doble locura colonial: la búsqueda de tesoros y el espiritismo. Pero la versión de 2007 comienza con un primer plano de una extraña escultura sincrética: una “criatura” que es a la vez insecto, reptil, anfibio y mamífero. Una voz femenina vacilante, con acento británico, claramente sintetizada por ordenador, lee el contenido de una base de datos sobre este misterioso artefacto pétreo. Un cambio repentino a primera persona nos hace escuchar la voz electrónica de la criatura explicando: “He estado perdida durante mucho tiempo...”.

La criatura híbrida, narradora de su propia leyenda, nos presenta a la familia Springer: la madre, Doris; el padre, C.W.; y los dos hijos, Larry y Brian. Su historia consiste en la búsqueda del oro y del diario íntimo de un explorador español, supuestamente enterrados en las cuevas calizas que hay bajo una granja de Missouri. Pero tenemos otro personaje principal: Kate Austin, amiga de Emma Goldman y olvidada heroína del anarquismo estadounidense, que vivió en esa misma granja a finales del siglo XIX. Sus papeles personales desaparecieron tras su muerte, creando un aura de incertidumbre alrededor de este raro personaje, una anarquista rural. Una imagen satelital de los campos de Missouri se transforma en un mapa del tesoro. Un punto rojo, que señala la situación de la granja de Austin, se conecta con otros tres: la cueva caliza, un misterioso jeroglífico tallado en una roca y el lugar donde fue encontrada la criatura híbrida en la década de 1880, antes de que los arqueólogos dictaminaran que se trataba de una falsificación, por lo cual “la perdieron las instituciones de la historia”. Con ello, se ponen sobre el tapete todos los elementos necesarios tanto para sumergirse en una historia muy personal como para poder excavar en el inconsciente nacional.

De entre las reflexiones de Emma Goldman acerca de la disposición que los patriotas muestran a lanzar bombas desde máquinas volantes, y el recuerdo de las lágrimas de Ben Franklin porque la locura de los buscadores de tesoros podría arruinar la incipiente economía del país, lo que surge poco a poco es el relato de un hombre común, C.W. Springer, que salió de Estados Unidos para tomar parte en una de las guerras más olvidadas, el “conflicto coreano”. Su trabajo consistía en avanzar más allá de las líneas del frente, para indicar la dirección de

⁶ *Spin* está distribuido a través del sitio web Illegal Art: <http://www.illegal-art.org/video/index.html>.

⁷ *The Disappointment* está distribuida por Video Data Bank, <http://vdb.org/>.

los bombardeos extensivos de napalm que asesinaron a cientos de miles de personas, convirtiendo en ceniza violeta una parte importante del país. A su regreso, no pudo hablar durante semanas; pero lentamente volvió a la vida y, según nos cuenta la distante, casi incrédula voz electrónica de la narradora, “ascendió a la clase media y se compró una casa en el este de Kansas”. Años después, enseñó a la familia Springer cómo visualizar fantasmas, mirando fijamente una imagen y cerrando bruscamente los ojos. A comienzos de los años setenta, descubrieron que el efecto de luminiscencia más fuerte era el que emanaba de los presentadores de televisión que informaban sobre Vietnam... Pero, más tarde, los rumores sobre un tesoro enterrado llevaron a C.W. y su familia a Church Hollow en Missouri, el lugar donde se situaba la granja de Austin. Los recuerdos traumáticos de Corea se desvanecieron en la búsqueda en apariencia interminable del oro enterrado.

La película alcanza su enigmático epicentro con las reconstrucciones de las sesiones de escritura automática de Doris, la madre de Springer. Ella sufre una misteriosa herida en la mano, antes de sentir que lo que puede y tiene que hacer es reproducir el diario de un sacerdote español, en posesión del oro de un antiguo imperio, que fue asesinado por los indios en la cueva. Springer describe este diario “canalizado” (¿el equivalente espiritista de las falaces promesas de las campañas?) como “una elaboración del momento reprimido en que su marido experimentó la barbarie bélica”. El diario se convierte en un plan de búsqueda interminable y fútil en la cueva, cada vez más peligrosa, y que el film parece tratar de exorcizar a varios niveles. Pero lo que nunca sale a la luz son los escritos desaparecidos de Kate Austin, que se convierten así en el signo de otro futuro posible al margen de la pesadilla de la expropiación familiar y de la guerra imperial, pesadilla de la que millones de estadounidenses ingenuos, presas de la incredulidad, pugnan ahora por despertar.

En 1995, *Spin* señalaba hacia una apertura en el cambio tecnológico y en los modos de organización, en un momento en el que la lucha por el control de los mercados globalizados dejó agujeros abiertos en todos los sistemas de seguridad. De inmediato, activistas disimulados como los Yes Men lograron ocupar esos huecos, buscándole las vueltas a los sucesos mundiales, capacitados con un conocimiento de los procesos complejos de las conexiones de redes que los poderes empresariales todavía no controlaban del todo. En 2007, cuando esa apertura ya se había cerrado, el mismo cineasta que escudriñaba las estrellas bajó la vista para escrutar la malla de falsas ilusiones sobre la que pisamos, en el mismo momento en que el ejército buscaba asegurarse una fuente de riquezas prehistóricas bajo la arena del desierto y la crisis de los créditos hipotecarios hacía volar en pedazos el sueño americano por antonomasia, el de tener un hogar propio.

Para definir los “aparatos de captura”, *Mil mesetas* explora dos ideas opuestas: el concepto legal de *mutuum*, el medio de intercambio, que comprende el tipo de contrato libremente acordado y libremente rescindido; y el concepto jerárquico de *nexum*, el lazo, el nudo, el vínculo social de obediencia y sumisión. Este último constituye el dominio simbólico del “temido emperador mágico” que aparece bajo muchas otras formas en los estudios de Georges Dumézil sobre la mitología indoeuropea. Durante la última década, hemos asistido al regreso aleccionador de esta figura imperial en Estados Unidos; es por eso que parece erróneo suponer que el flujo del intercambio mutuo sin fronteras representa la superación definitiva de la antigua afirmación territorial del poder soberano, puesto que ambos conceptos no son sino los polos opuestos de una misma relación económica, tal y como aclara Dumézil (1988: 99): “El *mutuum* es, literalmente, (*aes*) *mutuum*, ‘el dinero que se toma prestado’, y también ‘pedir prestado’. *Nexum* es el estado del *nexus*, del deudor insolvente que ha sido, de manera muy literal, sometido y subyugado por parte del acreedor”.



Chris Marker, *Sans soleil* (1982)

El film de Springer explora los mismos temas, pero en las formas materiales y corporales. El intento de liberarse del trabajo asalariado (ya sea encontrando un tesoro enterrado, participando en el mercado inmobiliario o invirtiendo en bolsa) desvela un panorama aún más sombrío de antiguas deudas, en el que resulta indisoluble la doble sensación de acudir al reclamo de una promesa y de caer en una trampa. Encontramos aquí algunas claves que resultan vitales para un activismo cultural que tendrá que saber manejar no sólo las tecnologías de comunicación avanzadas, sino también las motivaciones humanas más sombrías, y elaborar la arqueología de un orden económico que amenaza con desplomarse en la miríada de agujeros, túneles ciegos y arquitecturas del fraude que lo fundamentan. *The Disappointment* da con una vena oculta, que late con una vida sepultada, y que sólo se podrá encontrar si se excava bien profundo, asumiendo el riesgo.

En sus *Cartografías esquizoanalíticas*, Guattari afirma que un territorio conlleva su propia apertura a la desterritorialización, pero también el riesgo de devenir en “agujero negro”: la pérdida del afuera, la incapacidad de pensar, de sentir, de no ver nada que no sea el entorno cercano, tan próximo que se confunde con tu propia piel. Los grupos que trabajan experimentalmente a un nivel territorial, aferrados a la estética de la vida cotidiana, tratan de abrir un horizonte después de haber reconocido y explorado las fosas comunes donde los lenguajes del poder arraigan generación tras generación. Los vínculos que conectaban, en las democracias industrializadas, la producción de masas fordista, el deseo consumista y la guerra distante, sustentada a su vez por el racismo colonial, constituyen aún los cimientos de las políticas simbólicas de nuestra era, sobrecodificadas por un *nexus* financiero no por sofisticado menos violento. Cuando se lo somete a presión, todo país se vuelve un enigma que pide a gritos ser descifrado. Ser capaces de crear un territorio móvil en este nivel de parálisis social supone poder abrir una brecha en el decorado psíquico, señalar a la multitud insegura una salida en el momento de mayor tensión.

Para Springer, el anarquismo feminista de la amiga desconocida de Emma Goldman, en pleno Medio Oeste, representa un diagrama de posibilidades aún no realizadas, un rizoma libre. Siguiendo esos senderos imaginados por el deseo, la narradora, una esfinge local de voz electrónica congelada, podría emerger de nuevo a plena luz del día para hablar con otros.

Traducción de Paula Aguilar y Marcelo Expósito

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt (2003). *La modernidad líquida*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Dumézil, Georges (1988). *Mitra-Varuna: An Essay on Two Indo-European Representations of Sovereignty*. Nueva York, Zone Books.
- Guattari, Félix (2000). *Cartografías esquizoanalíticas*. Buenos Aires, Manantial.
- Holmes, Brian (2009). *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society*, Eindhoven, Van Abbemuseum y Zagreb, WHW.
- Palmás, Karl. “99, our 68”, http://www.isk-gbg.org/99our68/?page_id=37/
- Zibechi, Raúl (2003). *Genealogía de la revuelta. Argentina, una sociedad en movimiento*. La Plata, Letra Libre.

Brian Holmes, en “Descifrar el futuro” postula la existencia de múltiples rupturas históricas en la sociedad contemporánea (1968, 1989, 1999 y 2000). A partir del análisis de los films *Sans soleil* de Chris Marker (1982), el documental *Spin* (1995) y el film *The Disappointment: Or, the Force of Credulity* (2007) de Brian Springer, reflexiona acerca de los cambios de subjetividad, los espacios de resistencia y colectividad posibles en el marco de una emergencia de nuevos mecanismos de control.

Palabras claves: ruptura – subjetividad – colectividad – sobrecodificación – rizoma

Brian Holmes in “Descifrar el futuro” considers the existence of various historical breaks in contemporary society (1968, 1989, 1999 and 2000). With the analysis of the film *Sans soleil* by Chris Marker (1982), the documentary *Spin* (1995) and the film *The Disappointment: Or, the Force of Credulity* (2007) by Brian Springer, Holmes reflects on the changes in subjectivity, the potential spaces of resistance and collectivity in the context of the emergence of new mechanisms of control.

Key words: break – subjectivity – collectivity – overcodification – rizome

Traslaciones**PAISAJE IMPERIAL***

W. J. T. Mitchell**

Tesis sobre el paisaje

1. El paisaje no es un género de arte, sino un medio.
2. El paisaje es un medio de intercambio entre lo humano y lo natural, el yo y lo otro. Como tal, es similar al dinero: bueno para nada en sí mismo, pero expresivo de una reserva de valor potencialmente ilimitada.
3. Como el dinero, el paisaje es un jeroglífico social que oculta la base real de su valor. Lo hace naturalizando sus convenciones y convencionalizando su naturaleza.
4. El paisaje es una escena natural mediada por la cultura. Es tanto un espacio presentado como representado, tanto un significante como un significado, tanto un marco como lo que éste contiene, tanto un lugar real como su simulacro, tanto un envoltorio como la mercancía dentro del mismo.
5. El paisaje es un medio que se halla en todas las culturas.
6. El paisaje es una formación histórica particular asociada con el imperialismo europeo.
7. Las tesis 5 y 6 no son contradictorias entre sí.
8. El paisaje es un medio agotado, no más viable como modo de expresión artística. Como la vida, el paisaje es aburrido; no debemos decir eso.
9. El paisaje al que nos referimos en la tesis 8 es el mismo que el de la tesis 6.

Estamos rodeados de cosas que no hemos hecho y que poseen una vida y una estructura diferente a la nuestra: árboles, flores, hierbas, ríos, colinas, nubes. Por centurias nos han inspirado con curiosidad y asombro. Han sido objetos de deleite. Los hemos recreado en nuestra imaginación para reflejar nuestros estados de ánimo. Y hemos llegado a pensarlos como una contribución a una idea a la que hemos llamado naturaleza. La pintura de paisaje marca las etapas en nuestra concepción de la naturaleza. Su emergencia y desarrollo desde la Edad Media es parte de un ciclo en el cual el espíritu humano ha intentado una vez más crear una armonía con su medio ambiente.

-Kenneth Clark, *Landscape into Art* (1949)

Hemos recorrido un largo camino desde la inocencia de las cláusulas con que Kenneth Clark abría su *Landscape into Art*. Más notablemente, quizás, el “nosotros” para quien habla Clark con tanta seguridad ya no puede expresarse sin comillas. ¿Quién es ese “nosotros” que se define por su diferencia de los “árboles, flores, hierbas, ríos, colinas, nubes” y luego borra esta diferencia recreándola como un reflejo de sus propios estados de ánimo e ideas? ¿La historia y la naturaleza de quién está “marcada” en las “etapas” de la pintura de paisaje? ¿Qué disrupción requería un arte que restaurara el “espíritu humano” a una “armonía con su medio ambiente”?

La crítica reciente de la estética del paisaje –un campo que va mucho más allá de la historia de la pintura para incluir la poesía, la ficción, la literatura de viaje y la jardinería paisajística– puede ser mayormente entendida como una articulación de una pérdida de inocencia que

* Este texto es el primer capítulo del libro *Landscape and Power* (Chicago/London, University of Chicago Press, 1992) editado por W. J. T. Mitchell. La traducción fue realizada en base a la segunda edición (2002, pp. 5-34). Agradecemos al autor y a University of Chicago Press por el permiso concedido.

** W. J. T. Mitchell es profesor de Literatura y de Historia del Arte en la Universidad de Chicago y editor de *Critical Inquiry*, revista trimestral dedicada a la teoría crítica en el área de las ciencias humanas y de las artes. Su trabajo se centra en las relaciones entre representaciones verbales y visuales en el contexto de problemáticas sociales y políticas entre los siglos XVIII y XX. Recibió numerosos galardones, como la beca Guggenheim y el Premio Morey en Historia del arte otorgado por el College Art Association of America. Entre sus publicaciones, se destacan: *What Do Pictures Want?* (2005); *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon* (1998); *Picture Theory* (1994); *Art and the Public Sphere* (1993); *Landscape and Power* (1992); *Iconology* (1987); *The Language of Images* (1980); *On Narrative* (1981); *The Politics of Interpretation* (1984).

transforma todas las aserciones de Clark en preguntas atormentadoras y respuestas aún más inquietantes. "Nosotros" ahora sabemos que no existe un "nosotros" simple y no problemático, correspondiente a un espíritu humano universal en busca de armonía, ni siquiera una "emergencia" y "desarrollo" europeo desde la Edad Media. Lo que ahora sabemos es lo que críticos como John Barrell nos han mostrado, que hay un "lado oscuro del paisaje" y que ese lado oscuro no es meramente mítico, no es meramente una característica de los impulsos instintivos y regresivos asociados con la "naturaleza" no humana, sino una oscuridad moral, ideológica y política que se recubre precisamente con el tipo de idealismo inocente expresado por Clark.¹ Las discusiones contemporáneas sobre el paisaje puede que sean contenciosas y polémicas, como lo sugieren la reciente controversia en torno a la exhibición de la Galería Tate y la monografía sobre los trabajos de Richard Wilson.² Tales discusiones puede que coloquen la idealización estética del paisaje junto con consideraciones materiales y económicas "vulgares", como hacen John Barrell y Ann Bermingham cuando sitúan el movimiento del paisaje inglés en el contexto del cercamiento de campos comunes y la desposesión del campesinado inglés.³

En principio, también podría decir que estoy mayormente de acuerdo con esta lectura escéptica, más oscura, de la estética del paisaje y que este ensayo es un intento de contribuir aún más al desarrollo de esa lectura. Nuestra concepción del arte "alto" puede, en general, beneficiarse considerablemente de una perspectiva crítica que trabaje a través de lo que Philip Fisher ha llamado los "hechos duros" inscriptos en escenarios idealizados.⁴ Sin embargo, mi objetivo en este ensayo no es primeramente contribuir a la serie de hechos duros sobre el paisaje, sino observar más agudamente el marco en el que dichos hechos sobre el paisaje se constituyen –en particular, el modo en que la naturaleza, la historia y el carácter estético o semiótico del paisaje es construido en sus interpretaciones tanto idealistas como escépticas.

Como suele ocurrir, existe un gran consenso en estas construcciones, un acuerdo implícito sobre al menos tres "hechos" básicos acerca del paisaje: 1) que éste es, en su forma "pura", un fenómeno europeo, occidental y moderno; 2) que emerge en el siglo diecisiete y alcanza su punto más alto en el siglo diecinueve; 3) que se constituye original y centralmente como un género de pintura asociado con un nuevo modo de ver. Estos supuestos son generalmente aceptados por todas las partes en las discusiones contemporáneas sobre el paisaje inglés y, en la medida en que proveen una gramática común y una forma narrativa a la crítica, fomentan una especie de simetría especular entre la crítica escéptica y la estética idealista a la que aquella se opone. El párrafo de apertura de Clark, por ejemplo, puede leerse como *todavía verdadero* sólo si sus términos claves son interpretados en un sentido irónico: la "estructura diferente" de la naturaleza es leída como un síntoma de alineación de la tierra; la proyección "reflexiva" e imaginaria de estados de ánimo sobre el paisaje es leída como el trabajo inconsciente [*dreamwork*] de la ideología; la "emergencia y desarrollo" del paisaje es leído como un síntoma de la emergencia y del desarrollo del capitalismo; la "armonía" buscada en el paisaje es leída como una compensación y sustracción de la violencia real allí perpetrada.

El acuerdo sobre estos tres "hechos" básicos –a los que llamaremos "occidental-idad" del paisaje, su modernidad, y su esencia visual/pictórica– bien podría ser un signo sólo de lo bien fundados que están. Si críticos de inspiraciones radicalmente diferentes dan por sentados estos puntos aunque diferenciándose principalmente en los modos de explicarlos, significa que hay una gran presunción sobre su verdad. La modernidad de la pintura paisajística europea, por ejemplo, es una de las primeras lecciones que los historiadores del paisaje dan a sus alumnos. El clásico ensayo de Ernst Gombrich "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape" (1953), con su relato de la emergencia "revolucionaria" de un nuevo género llamado paisaje en la pintura europea del siglo dieciséis, es aún el punto básico de referencia para los abordajes de este tópico en la historia del arte.⁵

¹ John Barrell, *The Dark Side of the Landscape* (Cambridge, 1980). Ver también *Reading Landscape: Country-City-Capital*, ed. Simon Pugh (Manchester, 1990). La lectura psicoanalítica del paisaje como símbolo "regresivo" ha sido bien desarrollada por Ronald Paulson en *Literary Landscape: Turner and Constable* (New Haven, 1982).

² Richard Wilson: *The Landscape of Reaction* (London, Tate Gallery, 1982). Para una discusión sobre esta controversia, véase John Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt* (New Haven, 1986), 340.

³ Ann Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860* (Berkeley, Calif., 1986). [Mitchell hace referencia al proceso agrícola y económico conocido en Inglaterra como el cercado de los campos comunes (*Enclosure of common fields*) que transformó la propiedad común de la tierra (utilizada por el campesinado inglés para sembradíos o ganado de pastoreo) en un movimiento de continua parcelación de los terrenos a favor de los terratenientes y propietarios (N. del T.).]

⁴ Fisher habla de "escenarios privilegiados" en la historia americana tales como la tierra salvaje [*wilderness*], la granja y la ciudad, en conjunción con los indios, la esclavitud y el mercado. Ver su *Hard Facts: Setting and Form in the American Novel* (New York, 1985).

⁵ El ensayo de Gombrich está reeditado en *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance* (Chicago, 1966), 107-21. [Existe versión en español: *Norma y forma*, Alianza, Madrid, 1984. (N. del T.)]. Para una crítica del argumento de Gombrich, ver mi ensayo

Kenneth Clark expresa la lección en su forma más general: “La gente que no se ha detenido a pensar en la cuestión, puede asumir que la apreciación de la belleza natural y la pintura de paisaje es una parte normal y duradera de nuestra actividad espiritual. Pero lo cierto es que en los tiempos en que el espíritu humano parece haberse encendido más intensamente la pintura de paisaje por sí misma no existió y era impensable.”⁶ Los historiadores del arte marxistas replican esta “verdad” en el campo más restringido de la estética del paisaje inglés, sustituyendo la “actividad espiritual” de Clark por la noción de ideología. Así Ann Bermingham propone “que hay una ideología del paisaje y que en los siglos dieciocho y diecinueve una visión clasista del paisaje comprendía una serie de valores social y, finalmente, económicamente determinados a los cuales la imagen pictórica otorgaba expresión cultural”.⁷ Ni Bermingham ni Barrel afirman explícitamente una singularidad histórico-universal como lo hace Clark; confinan su atención de modo bastante restringido a la tradición del paisaje inglés, y a movimientos incluso más específicos dentro de ella. Pero ante la ausencia de una perspectiva más amplia, o de un cuestionamiento a las afirmaciones más generales de Clark, el supuesto básico de una singularidad histórica queda en su lugar, sujeto solamente a diferencias de interpretación.

Algo similar podría decirse sobre la constitución visual/pictórica del paisaje como objeto estético. Bermingham considera el paisaje como una “visión clasista” ideológica a la cual la “imagen pictórica” otorga “expresión cultural”. Clark sostiene que “la apreciación de la belleza natural y de la pintura de paisaje es” (el énfasis es mío) un fenómeno históricamente único. Ambos escritores eliden la distinción entre ver y pintar, percepción y representación – Bermingham tratando la pintura como la “expresión” de una “mirada”, Clark mediante el verbo singular “es” que colapsa la apreciación de la naturaleza en su representación por la pintura. Clark continúa reforzando la ecuación de la pintura con la vista al aprobar lo afirmado por Ruskin en *Modern Painters*, que “la humanidad adquirió un nuevo sentido” junto con la invención de la pintura paisajística. No sólo la pintura paisajística, sino la *percepción* del paisaje es “inventada” en un momento de la historia; la única cuestión es saber si dicha invención posee una base espiritual o material.⁸

Existen dos problemas con estos supuestos fundamentales sobre la estética del paisaje: primero, que son muy cuestionables; segundo, que casi nunca son cuestionados, y la ambigüedad misma de la palabra “paisaje” como la denotación de un lugar o una pintura genera este fracaso de hacer preguntas. Pero opacar la distinción entre la visión y la representación del paisaje parece, en principio, profundamente problemático. ¿Debemos realmente creer, como sostiene Clark, que “la apreciación de la belleza natural” comienza sólo con la invención de la pintura de paisaje? Ciertamente el testimonio de poetas desde Hesíodo a Dante, pasando por Homero, sugiere que los seres humanos no adquirieron, como pensaba Ruskin, “un nuevo sentido” en algún momento después de la Edad Media que los hizo “completamente diferentes de todas las grandes razas que han existido antes”.⁹ Incluso la afirmación más restringida de que la *pintura paisajística* (como distinta de la *percepción*) tiene una identidad singularmente occidental y moderna parece cargada de problemas. La afirmación histórica de que el paisaje es un desarrollo “post-medieval” se opone a la evidencia (presentada pero explicada como meramente “decorativa” y “digresiva” en el texto de Clark) de que pintores romanos y helenísticos “desarrollaron una escuela de pintura paisajística”.¹⁰ Y la afirmación de carácter geográfico que supone que el paisaje es un arte singularmente occidental europeo se cae a pedazos ante la riqueza abrumadora, la complejidad y la antigüedad de la pintura paisajística china.¹¹ La tradición china tiene una doble importancia en este contexto.

⁶“Nature for Sale: Gombrich and the Rise of Landscape”, en *The Consumption of Culture in the Early Modern Period*, ed. Ann Bermingham and John Brewer (London, de próxima aparición).

⁷ Kenneth Clark, *Landscape into Art* (primera publicación de 1949, reproducido en: Boston, MA: Beacon Press, 1963), viii. Cf. el artículo “Landscape Painting” en *The Oxford Companion to Art*: “Hasta hace bastante poco tiempo los hombres miraban la naturaleza como un montaje de objetos aislados, sin conectar[los] en una escena unificada... Fue en esta atmósfera europea del temprano siglo XVI que el primer paisaje ‘puro’ fue pintado”.

⁸ Bermingham, *Landscape and Ideology*, 3.

⁹ Bermingham reconoce el papel del trabajo de Clark en “la iluminación de las dimensiones formales y perceptuales de la representación del paisaje”, ya que proporciona “ideas importantes de ser consideradas aunque no siempre aceptadas” (*ibid.*, 5).

¹⁰ Citado en Clark, *Landscape into Art*, viii.

¹¹ *Ibid.*, 1.

¹¹ Uno podría preguntar cómo la noción de paisaje como un fenómeno moderno u occidental puede ser sostenida ante el masivo contraejemplo chino. Una respuesta instructiva puede hallarse en el artículo “Landscape Painting” incluido en *Oxford Companion to Art*, en el cual se sugiere que la pintura paisajística china “está estrechamente ligada a una reverencia casi mística hacia los poderes de la naturaleza”, en contraste con la pintura occidental (Romana), en la que “la naturaleza es representada como una escena unificada y disfrutada por su propio provecho”. Hablaré de las implicaciones de este contraste entre paisaje religioso (o “símbolico” o “convencional”) y el paisaje “naturalista” con más detenimiento en las páginas que siguen.

No sólo porque subvierte cualquier afirmación sobre el linaje singularmente moderno u occidental del paisaje, sino porque, de hecho, el paisaje chino jugó un rol central en la elaboración de la estética del paisaje inglés en el siglo XVIII, a tal punto que *le jardin anglo-chinois* se volvió una fórmula europea corriente para el jardín inglés.¹²

La intromisión de tradiciones chinas en el discurso del paisaje que he estado describiendo merece una reflexión más detenida, ya que suscita preguntas fundamentales sobre la tendencia eurocéntrica de aquel discurso y sus mitos de origen. Dos hechos sobre el paisaje chino comportan un especial énfasis: uno es que floreció más notablemente en el esplendor del poder imperial chino, y comenzó a declinar en el siglo dieciocho, cuando China se volvió objeto de fascinación y apropiación por parte de la cultura inglesa, en el momento en que Inglaterra comenzaba a experimentarse a sí misma como un poder imperial.¹³ ¿Es posible que el paisaje, entendido como la “invención” histórica de un nuevo medio visual/pictórico, esté conectado integralmente con el imperialismo? Ciertamente, el listado de los principales movimientos “originarios” en pintura de paisaje –China, Japón, Roma, Holanda y Francia en el siglo XVII, Inglaterra en el XVIII y XIX– hacen que la pregunta sea difícil de evitar. Como mínimo necesitamos explorar la posibilidad de que la representación del paisaje no sea sólo una cuestión de política interna y de ideología nacional o de clase, sino también un fenómeno internacional, global, íntimamente ligado a los discursos del imperialismo.

Esta hipótesis necesita de una serie completa de estipulaciones y calificaciones que la acompañen. El imperialismo no es claramente un fenómeno simple, único u homogéneo sino el nombre de un complejo sistema de expansión y dominación cultural, política y económica que varía de acuerdo con la especificidad de lugares, pueblos y momentos históricos.¹⁴ No es un fenómeno unidireccional sino un proceso complejo de intercambio, transformación mutua y ambivalencia.¹⁵ Es un proceso llevado a cabo simultáneamente en niveles concretos de violencia, expropiación, colaboración y coerción, y en una variedad de niveles representacionales o simbólicos cuya relación con lo concreto raramente es mimética o transparente. El paisaje, entendido como concepto o como práctica representacional, no suele declarar de modo directo su relación con el imperialismo; no debe ser comprendido, desde mi punto de vista, como un mero instrumento de viles designios imperiales, tampoco como efecto únicamente del imperialismo. El paisaje holandés, por ejemplo, que es a menudo acreditado como el origen europeo tanto del discurso como de la práctica pictórica de paisaje, debe ser visto al menos en parte como un gesto cultural anti-imperial y nacionalista; la transformación de los Países Bajos de una colonia rebelde en un imperio marítimo en la segunda mitad del siglo diecisiete indica por lo menos cuán rápida y drásticamente el ambiente político de una práctica cultural puede cambiar, y sugiere la posibilidad de formaciones de paisaje híbridas que podrían ser caracterizadas simultáneamente como imperiales y anticoloniales.¹⁶

El paisaje puede ser visto de manera más provechosa como una suerte de trabajo inconsciente [*dreamwork*] del imperialismo, desplegando su propio movimiento en el tiempo y en el espacio desde un punto central de origen y plegándose sobre sí para revelar tanto las fantasías utópicas de la perspectiva imperial perfeccionada como las imágenes fracturadas de ambivalencia irresuelta y de resistencia no reprimida. En breve, el planteamiento de una relación entre el imperialismo y el paisaje no se ofrece aquí como un modelo deductivo que pueda asentar el significado de uno u otro de los términos, sino como una provocación para una indagación. Si Kenneth Clark tiene razón al decir que „la pintura paisajística fue la principal

¹² Ver la discusión sobre Orientalismo en el jardín inglés en *The Genius of the Place: The English Landscape Garden, 1620-1820*, ed. John Dixon Hunt and Peter Willis (New York, 1975), 32.

¹³ Para informaciones generales sobre la pintura paisajística china, ver Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China* (Berkeley, Calif., 1962); y James Cahill, *Chinese Painting* (New York, 1977). No pretendo sugerir aquí que la palabra “imperio” denote algún fenómeno uniforme que aparece de la misma forma en China en el siglo X y en Inglaterra en el XVIII. Para un buen abordaje de las variedades de discursos imperiales y nacionalistas, y su relación con lenguas “universales” o “no arbitrarias”, véase Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London, 1983), 21 (Hay traducción al español de Fondo de Cultura Económica, 1993 [N. del T.]).

¹⁴ La literatura sobre el imperialismo es casi tan extensa como el fenómeno mismo. Mi punto de partida para esta indagación es el reciente cambio en la crítica del imperialismo de una inquietud primaria por la dominación económica y política a una preocupación por la cultura –es decir, por el imperialismo como una serie compleja de operaciones representacionales y discursivas. *Orientalismo* (New York, 1978) de Edward Said y sus ulteriores ensayos sobre cultura e imperialismo son fundamentales para este cambio, que hoy está generando nuevos trabajos académicos en las humanidades y en las ciencias sociales. El ensayo de David Bunn en este volumen [cada vez que Mitchell remite a “este volumen” se refiere a *Landscape and Power*, libro del que forma parte el presente trabajo como capítulo inicial del mismo] proporciona una excelente introducción a este giro crítico, ilustra su aplicación a un sitio histórico específico (Sudáfrica en el siglo XIX), y muestra que el vuelco a la cultura y la representación no debe implicar necesariamente una negligencia de los hechos duros del colonialismo.

¹⁵ Sobre el imperialismo y la ambivalencia, ver de Homi K. Bhabha, „Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1817“, *Critical Inquiry* 12, no. 1 (Autumn 1985): 155-65.

¹⁶ Para una discusión sobre nacionalismo y paisaje holandés, ver el ensayo de Ann Adams en este volumen y mi ensayo “Nature for Sale” sobre la relación entre el paisaje nórdico europeo y la resistencia al imperialismo.

creación artística del siglo diecinueve”,¹⁷ al menos tenemos que explorar la relación de este hecho cultural con aquella otra “creación principal” del XIX –el sistema de dominación global conocido como el imperialismo europeo.

La “emergencia” del paisaje

El hombre no sólo había reconquistado sus derechos, sino que había reingresado a su posesión de la naturaleza. Varios de estos escritos dan testimonio de la emoción que aquella gente pobre sintió en la contemplación de su país por primera vez. ¡Extraño de contar! aquellos ríos, montañas, y paisajes nobles, por donde pasaban constantemente, fueron descubiertos por ellos aquel día: nunca los habían visto antes.

Michelet, *Historia de la Revolución Francesa* (1846)

[Satanás] Voló hacia lo alto, y sobre el Árbol de la Vida,
El árbol del medio y el más alto de allí,
Se posó como un cormorán;...

.....
... no pensó tampoco en la virtud
De aquella planta vivificante, sino que sólo usó
Para la perspectiva, lo que, bien usado, hubiera sido promesa
de inmortalidad...

Milton, *El paraíso perdido*, IV: 194-96; 198-201.

¿Cuándo comienza a ser percibido el paisaje por primera vez? Todo depende, por supuesto, de cómo uno defina la “pura” o “propia” experiencia del paisaje. Así, Kenneth Clark desestima las pinturas de paisaje que adornaban las villas romanas, tomándolas como “fondos” y “digresiones”, y no como representaciones de un escenario natural en y por sí mismo. La percepción “apropiada” del paisaje es sólo posible “a la conciencia moderna”, un fenómeno que puede ser datado con alguna precisión. “Petrarca”, nos dice Clark, “aparece en todos los libros de historia como el primer hombre moderno”, por lo tanto no debe sorprender que él sea “probablemente el primer hombre que expresa la emoción de la que en gran parte depende la existencia de la pintura paisajística; el deseo de escapar de la confusión de las ciudades a la paz del campo”. Clark podría admitir que alguna versión de esta emoción aparece con bastante frecuencia en el género antiguo de la pastoral, pero insistiría probablemente en que el placer de la vista “por su propio provecho” no se alcanza del todo antes “de la conciencia moderna”. Petrarca no escapa simplemente de la ciudad en busca de las comodidades del campo, siguiendo la tradición de la pastoral; busca las incomodidades de la naturaleza. “Él fue, como todos saben, el primer hombre en subir una montaña por su propio provecho, y disfrutar de la visión desde la cima”.¹⁸

Un hecho que “todos saben” apenas requiere un argumento, pero Clark se extiende como sea para dar uno. La singular ubicación histórica de la percepción del paisaje de Petrarca, en el momento originario, de transición de lo antiguo a lo moderno es “probada” mostrando que el mismo Petrarca vive en ambos mundos, es tanto un humanista moderno como un cristiano medieval. Así, Clark nota que en el momento mismo en que Petrarca disfruta de la visión, “se le ocurrió abrir al azar su copia de las *Confesiones* de San Agustín en un pasaje que denuncia la contemplación de la naturaleza: “Y los hombres van a maravillarse en las alturas de las montañas, y las olas poderosas del mar, y el amplio barrido de los ríos, y el circuito del océano, y la revolución de las estrellas, pero no se consideran a ellos mismos”.¹⁹ Propiamente avergonzado por este recordatorio piadoso, Petrarca concluye que ha “visto suficiente de la montaña” y vuelve su “ojo interior” sobre él mismo. Lo que la narrativa “histórica” de Clark sobre el desarrollo del paisaje ignora es que la reconversión de San Agustín es ella misma testimonio de la antigüedad de la contemplación de la naturaleza. Mucho antes que Petrarca y mucho antes que San Agustín, la gente había sucumbido a la tentación de mirar maravillas naturales “por su propio provecho”.

Pueden invocarse otros numerosos “momentos originarios” en la visión del paisaje, desde Jehová contemplando su creación y encontrándola buena hasta los campesinos franceses de Michelet saliendo de sus casas a percibir las bellezas de su entorno natural por primera vez.

¹⁷ Clark, *Landscape into Art*, viii.

¹⁸ Ibid., 1, 10.

¹⁹ Ibid., 10.

La versión de la contemplación del paisaje que probablemente tuvo mayor influencia sobre la pintura inglesa, la jardinería y la poesía en el siglo XVIII fue la descripción de Milton del Paraíso, una visión, deberíamos recordar, que está enmarcada por la conciencia de Satán, que “sólo usó para la perspectiva” su posición ventajosa sobre el Árbol de la Vida. El “lado oscuro” del paisaje que revelaron los historiadores marxistas es anticipado en los mitos del paisaje por un recurrente sentido de ambivalencia. Petrarca teme al paisaje como a una sensual, secular tentación; Michelet lo trata como una revelación momentánea de la belleza y la libertad suspendida por la ceguera y la esclavitud; Milton lo presenta como el objeto “voyeurista” de una mirada que duda entre el placer estético y la intención maliciosa, disolviendo “la compasión” y “el Honor y el Imperio con la venganza ampliada” (iv. 374; 390).

Esta ambivalencia, además, es temporalizada y narrativizada. Es casi como si hubiera algo construido en la gramática y la lógica del concepto de paisaje que requiriese de la elaboración de una pseudohistoria, completa con una prehistoria, un momento originario que emerge en un desarrollo histórico progresivo, y (a menudo) una declinación final y caída. La analogía con las narrativas típicas de la “emergencia y caída” de los imperios se vuelve aún más llamativa cuando nos percatamos de que la emergencia y caída de la pintura paisajística es característicamente representada como un triple proceso de emancipación, naturalización y unificación. El artículo “Landscape Painting” en *The Oxford Companion to Art* provee un práctico compendio de estas narrativas, completas con “orígenes” en Roma y el Sacro Imperio Romano del siglo diecisésis y “finales” en la pintura dominical del siglo XX. La pintura paisajística es ordinariamente descripta como una emancipación de sí misma de roles subordinados como la ilustración literaria, la edificación religiosa y la decoración para alcanzar un estatuto independiente en el cual la naturaleza es vista “por su propio provecho”. El paisaje chino es prehistórico, previo a la emergencia de la naturaleza “disfrutada por su propio provecho”. “En China, por otro lado, el desarrollo de la pintura paisajística está vinculado con... una reverencia mística hacia los poderes de la naturaleza”.²⁰

El “por otro lado” del paisaje, tanto si es el Oriente, la Edad Media, Egipto o Bizancio, es pre-emancipatorio, anterior a la percepción de la naturaleza como tal. De este modo, la emancipación del paisaje como un género de pintura es también una *naturalización*, una liberación de la naturaleza de los lazos de la convención. Antiguamente, la naturaleza era representada mediante formas “fuertemente convencionalizadas” o “simbólicas”; luego aparece, en “las transcripciones naturalistas de la naturaleza”, producto “de una larga evolución en la cual el vocabulario interpretativo del escenario natural adquiría forma paralelamente con el poder de ver la naturaleza como escenario”. Esta “evolución” de la subordinación a la emancipación, la convención a la naturaleza, tiene como objetivo último la *unificación* de la naturaleza en la percepción y la representación del paisaje: “Parece que hasta hace bastante poco tiempo los hombres miraban la naturaleza como un montaje de objetos aislados, sin conectar árboles, ríos, montañas, caminos, rocas y bosque en una escena unificada”.²¹

Cada una de estas transiciones o desarrollos en la articulación del paisaje se presenta como un cambio histórico, gradual o abrupto, de lo antiguo a lo moderno, de lo clásico a lo romántico, de lo cristiano a lo secular. Así, la historia de la pintura paisajística es habitualmente descripta como una búsqueda, no sólo de una representación de la naturaleza pura, transparente, sino como una búsqueda de *pintura* pura, libre de preocupaciones literarias y de representación. Como sostiene Clark, “la pintura del paisaje no puede ser considerada independientemente del abandono de la imitación en tanto *raison d'être* del arte”.²² Uno de los finales del relato del paisaje es entonces la pintura abstracta. En el otro extremo, la historia de la pintura paisajística puede ser descripta como un movimiento de “fórmulas convencionales” a “transcripciones naturalistas de la naturaleza”.²³ Ambos relatos son búsquedas “sagradas” de pureza. Por un lado, la meta es la pintura no-representacional, libre de referencia, lenguaje y asunto; por el otro, la pintura pura hiper-representacional, un hiperrealismo que produce “representaciones naturales de la naturaleza”.

Como un mito seudohistórico, entonces, el discurso del paisaje es un medio crucial para enrollar a la “Naturaleza” en la legitimación de la modernidad, la postulación de que “nosotros modernos” somos de algún modo diferentes de y esencialmente superiores a todo lo que nos

²⁰ La evaluación del paisaje chino como premoderno y “no científico” a veces es reforzada con la afirmación de que el chino no entendía la perspectiva natural (i.e., artificial). Ver William Chambers, *Dissertation on Oriental Gardening* (1772), recogido en *Genius of the Place*, ed. Hunt and Willis.

²¹ “Landscape Painting” (*Oxford Companion*).

²² Clark, *Landscape into Art*, 231.

²³ “Landscape Painting” (*Oxford Companion*).

precedió, libres de superstición y convención, dueños de un natural y unificado lenguaje cuyo epítome es la pintura paisajística. Benedict Anderson señala que los Imperios han dependido tradicionalmente de “silenciosos lenguajes sagrados” como los “ideogramas del chino, el latín o el árabe” para imaginar la unidad de una “comunidad global”.²⁴ Sugiere que la efectividad de esas lenguas está basada en la supuesta no arbitrariedad de sus signos, su estatus de “emanaciones de realidad”, de no “fabricadas representaciones de ella”. Anderson piensa la no arbitrariedad del signo como “una idea en gran parte extraña a la mente occidental contemporánea”; pero seguramente, como hemos visto, no es extraña a las ideas occidentales sobre la pintura paisajística. ¿Es la pintura paisajística el “silencioso lenguaje sagrado” del imperialismo occidental, el medio en el cual éste “emancipa”, “naturaliza” y “unifica” el mundo para sus propios fines?²⁵ Antes de que siquiera podamos plantear esta pregunta, mucho menos responderla, necesitamos observar más de cerca lo que significa pensar el paisaje como un medio, como una vasta red de códigos culturales, más que como un género especializado de pintura.

El silencioso lenguaje sagrado

El paisaje encantador que vi esta mañana, está indudablemente compuesto de unas veinte o treinta granjas. Miller posee este campo, Locke aquél, y Manning el bosque de más allá. Pero ninguno de ellos posee el paisaje. Hay una propiedad en el horizonte que ningún hombre posee sino aquel cuyo ojo puede integrar todas las partes, es decir, el poeta. Es lo mejor de todas las granjas de esos hombres, aunque sus escrituras no les otorgan sobre ello ningún título.

Emerson, *Nature* (1836)

He asumido a lo largo de éstas páginas que el paisaje debe ser comprendido como un medio de expresión cultural antes que como un género de pintura o de bellas artes. Es hora de explicar exactamente qué significa esto. Existe ciertamente un género de pintura conocido como paisaje, definido muy ligeramente por un cierto énfasis en los objetos naturales como asunto. Lo que tendemos a olvidar, sin embargo, es que este “asunto” no es simplemente materia prima a ser representada en la pintura, sino que es ya siempre una forma simbólica por derecho propio. Las categorías familiares que dividen el género de la pintura paisajística en subgéneros –nociones tales como lo Ideal, lo Heroico, lo Pastoral, lo Bello, lo Sublime y lo Pintoresco– son todas distinciones basadas, no en los modos de colocar la pintura sobre el lienzo, sino en las clases de objetos y espacios visuales que pueden ser representados por la pintura.²⁶

La pintura paisajística es, entonces, mejor entendida no como el medio singular y central que nos da acceso a los modos de ver el paisaje, sino como una representación de algo que es ya una representación por derecho propio.²⁷ El paisaje puede ser representado por la pintura, el dibujo o el grabado; por la fotografía, el cine y el escenario teatral; por la escritura, el habla e incluso, presumiblemente, por la música y otras “imágenes sonoras”. Antes de todas estas representaciones secundarias, sin embargo, el paisaje mismo es un medio físico y multisensorial (tierra, piedra, vegetación, agua, cielo, sonido y silencio, luz y oscuridad, etc.) en el cual son codificados significados y valores culturales, ya sea que estén puestos allí por la transformación física de un lugar en la jardinería paisajística y la arquitectura, o encontrados en un lugar formado, como decimos, “por naturaleza”. El modo más simple de resumir este punto es señalando lo bastante redundante que resulta el título de Kenneth Clark, *Landscape into Art*: el paisaje es ya artificio en el momento de su contemplación, mucho antes de que se vuelva materia de representación pictórica.

El paisaje es un medio en el más pleno sentido de la palabra. Es un “significado” material (para usar la terminología de Aristóteles) como el lenguaje o la pintura, inserto en una tradición de significación y comunicación cultural, un cuerpo de formas simbólicas capaz de ser invocado

²⁴ Anderson, *Imagined Communities*, 21.

²⁵ Ibid.

²⁶ Las distinciones de estilos y técnicas en la pintura (lineal, pictórico [*painterly*], expresionista, impresionista, geométrico, etc.) son, en principio, independientes del asunto tratado. Las correlaciones entre tipos de pintura y tipos de paisaje pueden ser sostenidas por ciertos principios del decoro (p.ej., podría ser argumentado que un paisaje sublime es mejor expresado en un estilo pictórico [*painterly*], expresionista). Pero estas correlaciones son un tema secundario, un refinamiento en la división genérica que ya está firmemente instalado en un medio previo, el del paisaje mismo.

²⁷ La discusión de William Chambers de la jardinería paisajística china, por ejemplo, habitualmente se refiere al jardín como representación en sí mismo; ver su *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines, and Utensils* (1757), en *Genius of the Place*, ed. Hunt and Willis 284-85.

y reformulado para expresar significados y valores. Como medio para expresar valor, posee una estructura semiótica similar al dinero y funciona como un tipo especial de mercancía que cumple un rol simbólico particular en el sistema de valor-de-cambio. Como el dinero, el paisaje no sirve por su valor-de-uso, mientras que, en algún otro nivel, funciona como un símbolo de valor teóricamente ilimitado. En el nivel más básico y vulgar, el valor del paisaje se expresa en un precio específico: el costo agregado de una vista hermosa en valor inmobiliario; el precio de un pasaje en avión a las Rocallosas, Hawái, los Alpes o Nueva Zelanda. El paisaje es una mercancía comercializable a ser presentada y representada en “paquetes de turismo”, un objeto a ser comprado, consumido, y aún traído a casa en la forma de *souvenirs* tales como álbumes de fotos y postales. En su doble rol de mercancía y de potente símbolo cultural, el paisaje es el objeto de prácticas fetichistas que involucran la repetición ilimitada de fotografías idénticas tomadas sobre sitios idénticos por turistas con emociones intercambiables.

Como mercancía fetichizada, el paisaje es lo que Marx llamó un “jeroglífico social”, un emblema de las relaciones sociales en él ocultas. Al mismo tiempo que exige un precio específico, el paisaje se representa como “más allá del precio”, una fuente de puro e inagotable valor espiritual. “El paisaje”, dice Emerson, “no tiene propietario”, y la pura visión del paisaje por sí mismo es estropeada por consideraciones económicas: “no podéis admirar libremente un paisaje noble, si los labradores están cavando en el campo”.²⁸ Raymond Williams señala que “un país trabajador casi nunca es un paisaje”, y John Barrell ha mostrado el modo en que los trabajadores son mantenidos en “el lado oscuro” del paisaje inglés para impedir que su labor menoscabe la contemplación filosófica de la belleza natural.²⁹ El “paisaje” debe representarse, entonces, como la antítesis de la “tierra”, como un “bien ideal” bastante independiente de los “bienes raíces”, como propiedad “poética”, en la frase de Emerson, antes que material. La tierra, propiedad real, contiene una cantidad limitada de riqueza en minerales, vegetación, agua, y espacio habitable. Desentérrese todo el oro de una ladera, y su riqueza está agotada. ¿Pero cuántas fotografías, postales, pinturas y “vistas” impresionantes deben tomarse del Cañón del Colorado para agotar su valor como paisaje? ¿Podríamos llenar el Cañón del Colorado con sus representaciones? ¿Cómo agotamos el valor de un medio como el paisaje?

El paisaje es un medio para expresar no solamente valor sino también significado, para la comunicación entre personas –más radicalmente, para la comunicación entre lo Humano y lo no-Humano. El paisaje mediatiza lo cultural y lo natural, o el “Hombre” y la “Naturaleza”, como dirían los teóricos del siglo dieciocho. No es sólo una escena natural, ni tampoco una mera representación de una escena natural, sino una representación *natural* de una escena natural, una huella o un ícono de naturaleza en la misma naturaleza, como si la naturaleza imprimiera y codificara sus estructuras esenciales en nuestro aparato de percepción. Es quizás por eso que colocamos un valor especial sobre paisajes con lagos o estanques que reflejan. El reflejo exhibe a la Naturaleza representándose para sí misma, desplegando una identidad de lo Real y de lo Imaginario que certifica la realidad de nuestras propias imágenes.³⁰

El deseo de este certificado de lo Real se hace más claro en la retórica de la ilustración topográfica, científica, con su ansia de objetividad pura y de transparencia y la supresión de signos estéticos de “estilo” o “género”. Pero incluso los paisajes más altamente formulaicos, convencionales y estilizados tienden a representarse como “verdad” de alguna suerte de naturaleza, de las estructuras universales de la naturaleza “Ideal”, o de los códigos que están “conectados” a la corteza visual y a raíces profundamente instintivas del placer visual asociado con la escopofilia, el voyeurismo y el deseo de ver sin ser visto.

En *The Experience of Landscape*, Jay Appleton conecta fórmulas del paisaje al comportamiento animal y la “teoría del hábitat”, específicamente al ojo de un depredador que explora el paisaje como un campo estratégico, una red de perspectivas, refugios y peligros.³¹ El paisaje estándar pintoresco complace de manera especial a este ojo porque coloca típicamente al observador en un punto protegido, guarecido (un “refugio”), con pantallas de cada lado para lanzar dardos o atraer la curiosidad, y una apertura para proporcionar acceso profundo al centro. El observador de Appleton es el Hombre Natural de Hobbes, escondido en el matorral para echarse encima de su presa o evitar a un depredador. La estructura pintoresca

²⁸ Ralph Waldo Emerson, *Nature* (1836), en *Nature, Addresses, and Lectures*, ed. Robert E. Spiller and Alfred R. Ferguson (Cambridge, Mass., 1971), 39.

²⁹ Raymond Williams, *The Country and the City* (London, 1973). 120; Barrell, *Dark Side*.

³⁰ Para una buena discusión del rol específico jugado por las reflexiones en las representaciones del paisaje romántico, ver James Heffernan, *The Re-Creation of Landscape* (Hanover, N. H., 1984).

³¹ Jay Appleton, *The Experience of Landscape* (London, 1975).

del campo visual de este observador es simplemente una puesta en primer plano de la escena de la propia “representación natural”, “enmarcando” o poniéndola sobre un escenario. Apenas tiene importancia si la escena es pintoresca en sentido estrecho; incluso si los rasgos son sublimes, peligrosos, etcétera, etcétera, el marco está siempre allí como la garantía de que es sólo un cuadro, sólo pintoresco, y el observador está seguro en otro lugar –fuera del marco, detrás de los binoculares, la cámara, o el globo ocular, en el refugio oscuro del cráneo.

El espectador ideal del paisaje de Appleton, anclado en el campo visual de violencia (la caza, la guerra, la vigilancia), es ciertamente una figura crucial en la estética de lo pintoresco. El único problema es que Appleton cree que este espectador es universal y “natural”. Pero existen claramente otras posibilidades: el observador como mujer, recolector, científico, poeta, intérprete o turista. Uno podría argumentar que ellos nunca están completamente libres de la subjetividad de (o el sometimiento a) el observador de Appleton, en el sentido en que la amenaza de violencia (como la estética de lo sublime) tiende a reemplazar todas las otras formas de presentación y representación. La estética del paisaje de Appleton se aplica no solamente al depredador, sino también, a la involuntaria presa.

Podríamos pensar la visión “predatoria” de Appleton del paisaje, entonces, como una de las estrategias por las cuales ciertas convenciones del paisaje son *forzadamente* naturalizadas. Naturaleza y convención, como hemos visto, son ambas diferenciadas e identificadas en el *medio* del paisaje. Decimos “el paisaje es naturaleza, no convención” en el mismo sentido en que decimos “el paisaje es un bien ideal, no inmobiliario”, y por la misma razón –para borrar los signos de nuestra propia actividad constructiva en la formación del paisaje como significado o valor, para producir un arte que oculta su propio artificio, para imaginar una representación que “atraviesa” la representación hacia el reino de lo no humano. Así es como logramos llamar al paisaje el “medio natural” con el mismo aliento que admitimos que es nada más que una bolsa de trucos, un manojo de convenciones y estereotipos. Las historias del paisaje, como hemos visto, continuamente lo presentan como la ruptura con las convenciones, el lenguaje y la textualidad, para llegar a una visión natural de la naturaleza, del mismo modo en que presentan al paisaje trascendiendo la propiedad y el trabajo. Una versión influyente de los orígenes europeos del paisaje lo localiza en los “espacios libres” de la iluminación del manuscrito medieval, “un espacio informal que quedó vacante por la escritura” en “los márgenes y *bas-de-pages* de los manuscritos” donde el pintor podía improvisar y escapar de las demandas de subordinación doctrinal, gráfica e ilustrativa, a “las líneas severas del texto latino”, para un juego con la naturaleza y la pintura pura.³² Esta doble estructura semiótica del paisaje –su simultánea articulación y desarticulación de la diferencia entre naturaleza y convención– es así el elemento clave en la elaboración de su “historia” como un progreso indefinido de lo antiguo a lo moderno, de lo cristiano a lo secular, de un paisaje mezclado, subordinado e “impuro” a un paisaje “puro” “visto por sí mismo”, de la “convención” y el “artificio” a lo “real” y lo “natural”.

Estos rasgos semióticos del paisaje, y las narrativas históricas que generan, están hechos a la medida del discurso del imperialismo, que se concibe a sí mismo precisamente (y simultáneamente) como una expansión del paisaje entendido como un desarrollo progresivo, inevitable en la historia, una expansión de “cultura” y “civilización” a un espacio “natural” en un progreso que es él mismo narrado como “natural”. Los imperios se mueven externamente en el espacio como un modo de moverse hacia adelante en el tiempo: la “perspectiva” que se abre no es solamente una escena espacial, sino un futuro proyectado de “desarrollo” y explotación.³³ Y este movimiento no se confina a los campos extranjeros y externos hacia los cuales el imperio se dirige; es típicamente acompañado por un interés renovado en la re-

³² Derek Pearsall and Elizabeth Salter, *Landscape and Seasons of the Medieval World* (London, 1973), 139. Cf. p. 163: “Cualquier movimiento hacia el realismo ocurre en los bordes, donde el artista tiene mayor libertad para experimentar y está menos dominado por el ritual estilizado de la miniatura y lo inicial”. Pearsall y Salter construyen un tipo de versión invertida de la historia del paisaje que he estado describiendo. La Edad Media es presentada como un período en el cual el paisaje propiamente natural de la tradición clásica es reemplazado por las representaciones “convencionales” de la naturaleza, sólo para ser recuperado lentamente con la aproximación del Renacimiento.

³³ Ver Mary Louise Pratt, “Scratches on the Face of the Country; or, What Mr. Barrow Saw in the Land of the Bushmen”, en *Race, Writing, and Difference*, ed. Henry Louis Gates (Chicago, 1986), 138-62. Pratt señala la tendencia de las narrativas de viaje de los siglos dieciocho y diecinueve a minimizar las “confrontaciones con los nativos” y a concentrarse sobre “la considerablemente menos atractiva presentación del paisaje” (141), esparcida entre “retratos” de los nativos. “Esta configuración discursiva, que se centra en el paisaje, separa a la gente del lugar, y borra el yo enunciador” (143) del observador viajero, presentando al autor “como una especie de ojo colectivo en movimiento el cual registra” la vista/el lugar (142) que encuentra en una curiosa combinación de dominio y receptividad pasiva. “El ojo ‘dirige’ lo que cae dentro de su visión; las montañas ‘se muestran’ o ‘se presentan’; el campo ‘se abre’ ante los europeos recién llegados, del mismo modo que lo hace el cuerpo indígena desnudo” (143) de los nativos.

presentación del paisaje doméstico, la “naturaleza” del centro imperial.³⁴ El desarrollo de las convenciones del paisaje inglés en el siglo dieciocho ilustra este doble movimiento perfectamente. Al mismo tiempo que el arte y el gusto inglés se mueven hacia el exterior para importar nuevas convenciones paisajísticas de Europa y China, [el imperio] se mueve hacia adentro hacia una reformulación y re-presentación de la tierra nativa. El movimiento de Cercamiento y la desposesión concomitante del campesinado inglés son una colonización interna del país de origen, su transformación de lo que Blake llamó “una tierra verde y agradable” a un paisaje, un emblema de identidad nacional e imperial. El poema “Windsor Forest” de Pope es uno de esos emblemas, personificando la soberanía británica política y cultural (“Asiento de las Musas y a la vez del Monarca”), y su destino imperial, figurado en los “Robles” que proporcionan la base material para el poder británico comercial y naval: “Mientras por nuestros Robles nacen las cargas preciosas, / Y los dominados reinos que aquellos Árboles adornan” (líneas 31-32).

Declinación y caída

Si, en efecto, el lector nunca ha sospechado que la pintura-paisajística no era otra cosa que buena, correcta y sana tarea, debería lamentarme el ponerlo en duda... Debería más bien alegrarme de que hubiera alimentado sospechas sobre esta materia... No tenemos ningún derecho a asumir, sin un examen muy preciso de ello, que este cambio ha sido un ennoblecimiento. El simple hecho de que somos, de algún modo extraño, diferentes de todas las grandes razas que existieron antes de nosotros, no puede ser inmediatamente recibido como la prueba de nuestra propia grandeza.

-Ruskin, “On the Novelty of Landscape”

Los “reinos” que demostraron ser más dramáticamente vulnerables a los “Robles” del poder marítimo británico en el momento más alto del movimiento paisajístico del siglo dieciocho y principios del diecinueve fueron las islas del Pacífico Sur y el premio continental mayor de Australia. Entre el primer viaje del Capitán Cook en 1768 y el viaje del *Beagle* de Darwin en 1831, los británicos establecieron una supremacía sin rival en el Pacífico Sur e instalaron colonias que se desarrollarían en naciones independientes de habla inglesa. La facilidad de esta conquista la hace de interés especial para la comprensión del paisaje. A diferencia de los paisajes coloniales de la India, China o del Medio Oriente, el Pacífico Sur no poseía civilizaciones imperiales antiguas urbanizadas, ni establecimientos militares para resistir la colonización. A diferencia de África, el Pacífico Sur presentaba pocas superficies inaccesibles para los “Robles” británicos.³⁵ A diferencia de Norteamérica, no desarrolló rápidamente sus propias pretensiones independientes de ser un centro metropolitano imperial.³⁶ Las diseminadas culturas de la Polinesia eran vistas, según frase de Marshall Sahlins, como “islas de historia”, los últimos refugios de gente pre-histórica, pre-civilizada, en “estado de naturaleza”.³⁷ El Pacífico Sur proporcionaba, por lo tanto, una especie de tabula rasa para las fantasías del imperialismo europeo, un lugar donde las convenciones del paisaje europeo podrían desarrollarse virtualmente sin ningún impedimento de resistencia “nativa”, donde la naturalidad de aquellas convenciones podría encontrarse confirmada por un lugar real concebido como un estado de naturaleza.

³⁴ El análisis de Beth Helsinger de la evolución de Constable en un pintor representativo “nacional” que presenta escenas de una “Inglaterra profunda” en peligro (“Constable: The Making of a National Painter”, *Critical Inquiry* 15, no. 2 [Winter 1989]: 253-79) es instructivo en relación a esto como una ilustración del impulso a reforzar la domesticidad nativa ante presiones internacionales – para mantener Inglaterra a Inglaterra. El parque imperial chino (y lugares como Kew Gardens en Londres), en contraste, fueron diseñados para ser microcosmos de rasgos paisajísticos de todas las regiones del imperio y mostrar o, aún, ejercer una especie de poder homeopático. El primer emperador en la Dinastía Ch'in, por ejemplo, llenó su parque de réplicas de palacios de señores feudales que él había derrotado, y el Emperador Wu excavó un modelo en escala de un lago principal en el reino del sur de Tien como una anticipación simbólica de su conquista. Ver Lothar Ledderose, “The Earthly Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art”, en *Theories of the Arts in China*, ed. Susan Bush and Christian Murck (Princeton, N. J., 1981), 165-83.

³⁵ Ver el ensayo de David Bunn sobre el paisaje de Sudáfrica en éste volumen, en el cual argumenta que las representaciones decimonónicas del paisaje son mejor comprendidas no en el marco del viaje pictóresco sino en términos de “capitalismo colonizador”.

³⁶ Un abordaje más completo de las adaptaciones norteamericanas de las tradiciones del paisaje imperial británico también tendría que contar con el sentido de su avasallante territorio no mapeado (ver el ensayo de Joel Snyder en este volumen para una visión de los modos en que los fotógrafos confrontaron este tema). La resistencia de los nativos americanos, además, no fue dejada de lado tan fácilmente como ocurrió con la de los aborigenes australianos y los polinesios, y las “Guerras indias” se volvieron centrales para el melodrama de expansión hacia el oeste y la representación del paisaje en el imaginario nacional americano. El fuerte componente de representación del paisaje en la película americana occidental volvería a prestarle atención en términos de este escenario imperial.

³⁷ Sahlins, *Islands of History* (Chicago, 1985).

European Vision in the South Pacific, de Bernard Smith, documenta este proceso mediante detalles enciclopédicos, mostrando cómo lugares específicos fueron rápidamente asimilados a las convenciones del paisaje europeo, con Tahití representado como un paraíso arcádico en el estilo de Claude Lorrain y Nueva Zelanda como una romántica naturaleza salvaje en el modelo de Salvator Rosa, completada con “banditti” de Maorí.³⁸ Australia fue un poco más difícil de codificar, no porque haya habido resistencia local (los aborígenes fueron sojuzgados y borrados del paisaje probablemente más rápido que cualquier otro pueblo del Pacífico Sur), sino por la ambivalencia inglesa sobre el propio sentido de lo que se quería ver allí: una temible, desolada prisión para convictos transportados, o una atractiva perspectiva pastoral para establecer colonos.³⁹ Pero el relato de Smith sobre el desarrollo del paisaje en el Pacífico Sur sugiere que la ambivalencia acerca de las formas apropiadas de representación, y acerca de la “independencia” o la “otredad” del paisaje colonizado, es constitutiva de su naturaleza percibida. Aquí está la descripción de Smith de la historia que su libro contará:

*La apertura del Pacífico debe... ser computado entre aquellos factores que contribuyeron al triunfo del romanticismo y de la ciencia en el campo de valores del siglo diecinueve. Mientras se mostrará cómo el descubrimiento del Pacífico contribuyó a desafiar al neoclasicismo en varios campos, se prestará una atención más particular al impacto que la exploración Pacífica tuvo sobre la teoría y la práctica de la pintura paisajística y sobre el pensamiento biológico. Pues estos dos campos proporcionan razones convenientes aunque distintas para observar cómo el mundo del Pacífico estimuló el pensamiento europeo relativo al mundo de la naturaleza como un todo; en el caso del primero, como el objeto de imitación y expresión, en el caso del segundo como un objeto de especulación filosófica.*⁴⁰

La ambivalencia de la visión europea (“Romántico” versus “científico”, “neoclasicismo” versus “pensamiento biológico”, “imitación y expresión” versus “especulación filosófica”) es mediatizada por su absorción dentro de una narrativa liberal [*Whig*] progresiva que resuelve todas las contradicciones en la conquista del Pacífico por la ciencia, la razón y la representación naturalista. Los momentos cruciales en los relatos de Smith sobre la pintura paisajística se encuentran típicamente en las “tentativas intrépidas de romper con las fórmulas neoclásicas y pintar con una visión natural”.⁴¹ Smith trata al Pacífico como una región espacial que estaba ahí para ser “abierta”, “descubierta” y construida como un objeto de representación científica y artística, región que reserva todos los “desafíos” y movimientos históricos y temporales para el desarrollo interno del pensamiento europeo, la superación de su propia ligazón al artificio y la convención. El verdadero sujeto no es el Pacífico Sur sino la “visión” imperial europea, entendida como un movimiento dialéctico hacia la comprensión del paisaje en tanto representación naturalista de la naturaleza.

Los Imperios tienen un modo de llegar a un final, dejando detrás sus paisajes como reliquias y ruinas. Ruskin parece haber sentido esto incluso cuando celebraba “la novedad” del paisaje, cuestionando si “tenemos un sujeto legítimo de complacencia” en la producción de una especie de pintura (y sus sentimientos asociados) que nos revela como “diferentes de todas las grandes razas que han existido antes de nosotros”.⁴² Kenneth Clark dice que “la pintura paisajística, como todas las formas de arte, era un acto de fe” en la religión de la naturaleza del siglo diecinueve que hoy parece imposible;⁴³ para Clark, la pintura abstracta es la sucesora

³⁸ Smith, *European Vision in the South Pacific*, 2d ed. (New Haven, 1984). Ver p. 69 para una discusión de “cómo Tahiti fue identificado con el paisaje clásico [y] cómo nueva Zelanda fue identificada... con el paisaje romántico”.

³⁹ Véase la extensa discusión de Robert Hughes sobre la doble cara del paisaje australiano en *The Fatal Shore* (New York, 1987). Hughes nota la dificultad que tuvieron los tempranos artistas paisajísticos como Thomas Watling para hallar lo pintoresco: “El pintor paisajista”, escribió... Watling, ‘en vano puede buscar aquí aquella belleza que proviene de paisajes felizmente opuestos’ (significando la belleza del contraste romántico, ‘à la Salvator Rosa’) (93). Y sin embargo, al mismo tiempo, Hughes sugiere que los primeros pintores británicos del paisaje de Australia tuvieron dificultades en no ver sino lo pintoresco, el estereotipo arcádico (2-3) y que fueron impulsados a transformar las “duras antípodas” en “una imagen arcádica de Australia apenas distinguible de los Cotswolds o de un parque pintoresco” (339). Ver también Tim Bonyhady, *Images in Opposition: Australian Landscape Painting, 1801-1890* (Melbourne, 1985); y el capítulo “Colonial Interpretations of the Australian Landscape, 1821-35”, de Bernard Smith, en *European Vision*.

⁴⁰ Smith, *European Vision*, 1.

⁴¹ Ibid., 80.

⁴² John Ruskin, “The Novelty of Landscape”, en *The Works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn (London, 1904), 196. Ver Helsinger, *Ruskin and the Art of the Beholder* (Cambridge, Mass., 1982), 244-45, para el pesimismo de Turner y Ruskin sobre el modo en que la “muerte inglesa” figura en el paisaje bíblico y europeo.

⁴³ Clark, *Landscape into Art*, 230.

del paisaje, una consecuencia lógica de sus tendencias antimimética. Quizás la abstracción, el estilo internacional e imperial del siglo veinte, sea mejor entendido como la realización de la labor del paisaje por otros medios.⁴⁴ Más probablemente, el “fin” del paisaje es una noción tan mítica como la de “orígenes” y la lógica del desarrollo que venimos trazando. Pero no cabe duda que los géneros clásico y romántico de la pintura paisajística que evolucionaron durante la gran época del imperialismo europeo parecen ahora exhaustos, al menos para los propósitos de la pintura seria.⁴⁵ Las tradicionales convenciones paisajísticas de los siglos dieciocho y diecinueve son ahora parte del repertorio del kitsch, reproducidas infinitamente en la pintura *amateur*, postales, paquetes turísticos y emociones prefabricadas. Esto no significa que los escenarios bellos hayan perdido su capacidad de conmover a un gran número de personas; por el contrario, probablemente más gente tenga ahora una apreciación de la belleza escénica, precisamente porque se encuentra más ajena a esos escenarios. El paisaje es hoy máspreciado que nunca –una especie en peligro de extinción que tiene que ser protegida de y por la civilización, conservada a salvo en museos, parques y “áreas salvajes” en retroceso. Como el mismo imperialismo, el paisaje es un objeto de nostalgia en una era postcolonial y postmoderna, reflejando un tiempo en que las culturas metropolitanas podían imaginar su destino en una “perspectiva” ilimitada de apropiación y de conquista sin fin.

Como conclusión para este ensayo, me gustaría examinar dos paisajes imperiales que exhiben en modos bastante contrarios esta condición de “preciada” y “en peligro” desde el espejo retrovisor de una comprensión postcolonial. El primero es Nueva Zelanda, una tierra que es virtualmente sinónimo de belleza natural prístina, una nación cuya principal materia prima es la presentación y representación del paisaje; el segundo es la “Tierra Santa”, los territorios disputados de Israel y Palestina. Es difícil imaginar dos paisajes más lejanos entre sí, tanto en su localización geográfica como en su significancia cultural/política. Nueva Zelanda está en la periferia del imperialismo europeo, el último y más remoto puesto de avanzada del imperio británico, un paraíso intacto donde las fantasías del siglo diecinueve del paisaje ideal, romántico y pintoresco parecerían ser perfectamente conservadas. La Tierra Santa ha estado en el centro de la lucha imperial desde el principio de su larga historia; su paisaje es un palimpsesto de cicatrices, un paraíso que ha sido “expoliado” por los imperios conquistadores con más frecuencia que cualquier otra región sobre la tierra. La yuxtaposición de estos dos paisajes quizás ayude a sugerir algo acerca de la gama de posibilidades en el paisaje colonial –los polos o antípodas entre los cuales los rasgos globales del paisaje imperial podrían ser trazados en un mapa en (digamos) África, India, China, las Américas y el Pacífico Sur. Más importante que cualquier mapa global, sin embargo, es la posibilidad de que una lectura minuciosa de paisajes específicos coloniales pueda ayudarnos a ver, no sólo la dominación exitosa de un lugar por representaciones imperiales sino los signos de resistencia al Imperio tanto desde dentro como desde afuera. Como todas las escenas enmarcadas en un espejo retrovisor, estos paisajes pueden estar más cerca de nosotros de lo que parecen.

Circunferencia y centro

*El viaje de Colón sobre la circunferencia del mundo lo llevaría, pensó,
de vuelta a las rocas, a su centro sagrado.*
-Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions*

Nueva Zelanda parecería, a primera vista, ser el sitio que menos resistencia podría oponer a las convenciones de la representación europea del paisaje. Sus sublimes “Alpes del sur”, sus pintorescas costas marítimas, lagos, y valles de río, y su economía de ganado bovino parecen hacerla a medida para la imposición de versiones europeas de lo pastoral. El hecho de que Nueva Zelanda haya sido originalmente colonizada por misioneros que rápidamente convirtieron a los habitantes maoríes al cristianismo duplica su identidad como paraíso “pastoral”.⁴⁶ Si Australia fue imaginada como una prisión para el encarcelamiento de la clase criminal británica, Nueva Zelanda fue pensada como un jardín y un campo de pastura donde los mejores elementos de la sociedad británica podían desarrollarse en una nación ideal, llevando a los habitantes salvajes hacia un estado de bendita armonía con esta naturaleza ideal. Es difícil sorprenderse, entonces, frente al hecho de que la pintura paisajística haya

⁴⁴ Para los comienzos de un argumento en esta dirección, ver mi ensayo “*Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Landscape*”, *Critical Inquiry* 15, no. 2 (Winter 1989): 348-71.

⁴⁵ Para una discusión sobre la relación ambivalente entre el modernismo y la pintura paisajística, ver el ensayo de Charles Harrison en el presente volumen.

⁴⁶ Ver Harrison M. Wright, *New Zealand, 1769-1840: Early Years of Western Contact* (Cambridge, Mass., 1959).

sido siempre el modo dominante en el arte de Nueva Zelanda, y que esta pintura haya estado ligada de modo consistente con cuestiones de identidad nacional. Nueva Zelanda se autorrepresenta como una nación de mochileros, escaladores de montaña, pastores y pintores de domingo (un vistazo a cualquier folleto de viajes confirmará esto), un refugio de los problemas de la civilización moderna, una utopía inglesa socialista y desnuclearizada en el Pacífico Sur.

La hegemonía del paisaje de Nueva Zelanda, no obstante, poseía desde el principio una inherente contradicción. ¿Cómo podía presentarse Nueva Zelanda como un lugar único con su propia identidad nacional, mientras al mismo tiempo se representaba mediante convenciones tomadas en préstamo de representaciones europeas del paisaje? ¿Cómo podía reconciliar su deseo de la diferencia con su igualmente poderoso deseo de ser lo mismo? Una respuesta fue sugerida a principios de los años ochenta por Francis Pound, un crítico de arte de Nueva Zelanda que causó una fuerte controversia por cuestionar la singularidad y la originalidad de la pintura paisajística del país. Pound muestra que la historia de esta pintura, como la de sus predecesores europeos, ha sido generalmente narrada como la conocida historia del movimiento de la convención a la naturaleza, de lo Ideal a lo Real, y que esta narración suscribe una progresión desde el colonialismo cultural y la dependencia a la independencia nacional. Pound expone lo que llama la “falacia... de que hay un paisaje ‘real’ de Nueva Zelanda con sus cualidades ‘reales’ de luz y de atmósfera”, y sugiere que este naturalismo no es nada más que un “mito crítico”, una “fantasía de la verdad” que fue concebida con el propósito de “inventar un país”.⁴⁷ Pound vilipendia el deseo de diferencia al descubrir continuamente lo mismo en la pintura de Nueva Zelanda, mostrando que en Nueva Zelanda no se inventaron nuevas convenciones de paisaje; al contrario, los pintores de Nueva Zelanda simplemente importaron las convenciones europeas y absorbieron la tierra ajena dentro de ellas. La pintura paisajística de Nueva Zelanda es por lo tanto un simulacro atenuado, derivado de estilos, técnicas y convenciones inventadas en otra parte.

Un buen ejemplo de esta colonización pictórica es el cuadro *Native Council of War* (1855) de John Alexander Gilfillan, el cual inserta a los “nativos” maoríes en el marco de las convenciones paisajísticas del pintoresco claudiano (ver fig. 1.1).⁴⁸ Por mucho que podamos admirar la belleza y la destreza técnica de esta obra, no puede haber dudas que es un



Fig. 1. 1. J. A. Gilfillan, *A native Council of War* (1853).

⁴⁷ Francis Pound, *Frames on the Land: Early Landscape Painting in New Zealand* (Auckland, 1983), 11, 33, 16, 76.

⁴⁸ Se refiere al estilo pintoresco de Claude Lorrain (Claudio de Lorena), pintor nacido en Francia en 1600 y radicado en Italia tempranamente, principalmente en Roma, donde desarrollaría sus pinturas paisajísticas de carácter bucólico-pastoril, dedicadas a la campiña romana (N. del T.).

retroceso a un estilo más temprano de pintura paisajística, no el descubrimiento de un nuevo estilo o de una nueva realidad. La evidencia más clara de este hecho es el lugar que ocupan los “otros” culturales, el consejo de guerra Maorí, dentro de la “línea de belleza” serpentina que había sido entendida, al menos desde Hogarth, como la forma icónica de curiosidad visual, de acceso a las variedades de la experiencia visual.

Pound ataca los reclamos nacionalistas/naturalistas de la tradicional historia del arte neozelandés mediante un discurso internacionalista de relativismo cultural y convencionalismo. El resultado es un mayor refinamiento en la consideración de esta historia y de las convenciones visuales que la constituyen. Pero su reemplazo de las fantasías naturalistas por las convenciones históricas genera un nuevo problema que él rápidamente reconoce:

*Todo lo antedicho puede despertar la objeción de que es simplemente una clasificación del paisaje de los siglos dieciocho y diecinueve en siete casilleros —catalogados como *Dios en la Naturaleza*, *lo Ideal*, *lo Sublime*, *lo topográfico*, *lo pintoresco*, *el bosquejo*, y *lo Impresionista*. Puede responderse con la aserción de que anteriormente en la literatura crítica todos los paisajes de Nueva Zelanda eran clasificados en dos: *lo verdadero* y *lo falso* de Nueva Zelanda. Las clasificaciones del texto presente tienen la ventaja de ofrecer conceptos usados en la época de las pinturas, en lugar de aquellos que meramente responden a las preocupaciones nacionalistas de los críticos de un siglo más tarde.*⁴⁹

Pound reemplaza las oposiciones binarias de un mito nacionalista retrospectivo con las categorías históricas apropiadas a la auto-comprensión y la auto-representación del paisaje de Nueva Zelanda. La pregunta es si este movimiento no rehabilita simplemente las categorías de las convenciones del paisaje imperial sin cuestionar su específica función histórica. El análisis del paisaje de Gilfillan que realiza Pound, por ejemplo, al igual que muchos de sus comentarios, tiende a reducir la pintura a una lista detallada de sus elementos convencionales con sus apropiados epítetos emocionales —*lo pintoresco*, *lo sublime*, *lo bello*— y los sentimientos apropiados a estas convenciones son simplemente puestos a circular de nuevo. El discurso del paisaje imperial es reinstalado en el nombre de la historia, pero expensas de su función histórica en la formación de una identidad nacional y colonial.

Un entendimiento histórico, a diferencia de uno historicista, de este tipo de pintura debería, en mi opinión, no simplemente recuperar su convencionalidad sino explorar el uso ideológico de sus convenciones en un lugar y tiempo específicos. Gilfillan, nos dice Pound, “hizo en lápiz precisos bosquejos de la vida” de todas las figuras en este diseño excepto de dos —la mujer “tizianesca” y el hombre sentado a su lado, quienes funcionan como “figuras introductorias”. Estas figuras están insertadas en el umbral de la pintura, en el espacio de transición entre observador y observado. “Se sientan” para el observador europeo, tranquilizándonos de que los maoríes ven las cosas como nosotros, mientras mantienen su diferencia. La figura clave en la mediación de esta diferencia es la mujer con el pecho desnudo, la Venus del Renacimiento cuyo papel es captar la mirada, ofrecer un poco de ligera pornografía colonial, emblema de “naturaleza” nativa que se brinda al fácil acceso de la mirada imperial mientras su marido le da la espalda (el marido, por contraste, cubre su desnudez, conteniéndose).⁵⁰ Estas figuras de acceso son los únicos elementos “inventados” en la pintura, los únicos rasgos que no fueron “extraídos de la vida”; son también su rasgo más conspicuamente convencional y derivativo, el elemento que declara más explícitamente la fantástica similitud de las representaciones coloniales de la diferencia. Esta idílica absorción de lo extraño en lo familiar se vuelve más fantástica cuando nos enteramos de que la esposa y tres niños del pintor habían sido asesinados por un asalto maorí sólo ocho años antes de que esta pintura fuera terminada en la seguridad relativa de Australia.

La pintura de Gilfillan no admite (quizás comprensiblemente) ninguna resistencia a las convenciones del paisaje europeo, excepto quizás por la indicación leve de disonancia compositiva en el modo en que el círculo oval, en forma de canoa, del consejo maorí de guerra, corta la ruta serpentina de acceso. Por contraste, *Distant View of the Bay of Islands*, de Augustus Earle, a pesar de un título que parece no anunciar nada más que otra escena pintoresca, ofrece una resistencia bastante aguda aunque sutil a las convenciones europeas

⁴⁹ Ibíd., 28.

⁵⁰ Ver Malek Alloula, *The Colonial Harem* (Minneapolis, 1986), para un análisis del modo en que las fantasías europeas del Otro son mediatisadas a través de imágenes de la mujer.

(ver fig. 1.2). El comentario de Francis Pound enumera las convenciones específicas evocadas por la pintura: “Earle utiliza el sistema tradicional de planos de sombra alternando con planos de luz; y aunque el paisaje mismo no le ha brindado la ayuda de ningún árbol conveniente, él ha logrado colocar un apropiado *repoussoir* (una pintoresca pantalla lateral) a la derecha”, en forma de una figura tallada.⁵¹ El problema con esta lectura no es sólo que reduce inmediatamente la pintura a un código familiar y a una respuesta convencional (“el efecto es de un esplendor solemne”). El verdadero problema es que no lleva suficientemente lejos el convencionalismo y recurre a la apelación de lo que la naturaleza –“el paisaje mismo”– le permitió hacer al pintor. Pero uno de los principios claves de la tradición pintoresca era que permitía al pintor introducir un árbol conveniente (o derribarlo), conforme a las demandas de la convención. Como William Gilpin lo expone: “Aunque el pintor no tiene ningún derecho de añadir un castillo magnífico, puede palear la tierra a su alrededor como le plazca... puede levantar una empalizada o tirar abajo una cabaña”.⁵² La introducción de Gilfillan de la Venus tizianesca ilustra precisamente esta licencia inventiva.

Si Earle estuviese simplemente siguiendo las convenciones pintorescas, el “paisaje mismo” no habría tenido nada que decir acerca de la materia. Y si la “figura tallada groseramente” a la derecha del cuadro (para usar las palabras de Earle) debe realmente ser vista como un sustituto de la pintoresca pantalla lateral o figura “introductoria”, resulta singularmente torpe, ineficaz e irónico. No proporciona, como el *repoussoir* tradicional, un refugio oscuro para que el espectador se oculte detrás, tampoco proporciona un sustituto conveniente para la mirada del espectador dentro de la composición. Por el contrario, es un peligro, un emblema de una visión ajena que vuelve la mirada fija hacia el espacio del espectador. La función de la figura en la cultura maorí es la de montar guardia sobre el territorio prohibido, separar el paisaje sagrado, vedado, del territorio inspeccionado y atravesado por el viajero europeo y sus compañeros Maoríes.⁵³ La figura tallada puede, como los troncos de árbol podados que tan a menudo aparecen en los primeros planos de tempranos paisajes de Nueva Zelanda, aludir a los rastros y los vestigios de la pintoresca pantalla lateral; la figura puede “ocupar el lugar” del *repoussoir*, pero tan sólo para mostrar que la convención ha sido desplazada por otra cosa.

¿Qué es esta “otra cosa”? Ciertamente, no “el paisaje mismo” o la naturaleza sino *otra convención* para organizar y percibir el paisaje, una que compite con y reformula la convención que Earle arrastra como un viajero pintoresco. Tal convención es la experiencia Maorí y la representación del paisaje simbolizada por la figura tallada, que está parada, tan rígidamente erecta e inmóvil como el viajero europeo detenido, observando una tierra santa. Por lo que sé, Pound está en lo cierto al decir que “el Maorí no pintó el paisaje”, pero está seriamente equivocado al sostener que “el paisaje, la actitud pictórica frente a la tierra, el pararse inmóvil sólo para verla,



Fig. 1.2. August Earle, *Distant View of the Bay of Islands, New Zealand* (ca. 1827).

⁵¹ Pound, *Frames on the Land*, 40.

⁵² Citado en Ibid., 22.

⁵³ Agradezco a Margaret Orbel de la Universidad de Canterbury por la información sobre el significado tradicional de los artefactos maories.

es puramente una convención importada".⁵⁴ La pintura de Earle sugiere una situación más compleja. La estatua del maorí indica por lo menos (mínimamente) que "pararse inmóvil sólo para ver" la tierra resulta tan importante para los maoríes, que erigen una estatua para guardar la vigilancia sobre un lugar. Tampoco esta vigilancia no está confinada sólo a la figura tallada. El maorí cargador que aparece en la izquierda parece vacilar mientras camina, volviéndose hacia un lado para explorar el territorio prohibido, mientras levanta ligeramente su palo de guerra para rechazar una amenaza potencial. El maorí guerrero que va justo adelante del viajero europeo, de todos modos, parece participar en la mirada occidental, mirando hacia la apertura de las nubes y el horizonte. Su mosquete, en postura vertical, y sus prendas europeas sugieren que es el jefe maorí en este grupo y que es capaz de hacer la transición del sentido maorí del paisaje tabú a una participación en la apreciación europea de "perspectiva" de modo tan fácil (cuán alto su costo) como es capaz de sustituir un palo de guerra por un mosquete.⁵⁵

Esta mezcla de convenciones del paisaje funciona más profundamente, sin embargo, no en los signos iconográficos explícitos sino en el coloreado y en la composición, raros y sombríos. Más notable es el modo en que la convención pintoresca de la línea serpentina desde el primer plano hasta el fondo en este cuadro se corta y vuelve sobre sí. Un minúsculo rastro de la línea serpentina aparece a media distancia, justo a la izquierda del líder maorí, pero es sólo un vestigio o huella de la convención, no una realización de la misma –en sentido bastante similar, la figura tallada nos recuerda la pantalla lateral pintoresca mientras elimina su función como refugio. En el lugar de la ruta de acceso serpentina, la composición despliega un hueco creciente, en forma de canoa, envolviendo una procesión de figuras de igual escala a través de la superficie plana de la pintura. Este efecto, que es una reminiscencia del tratamiento de figuras en un bajorrelieve, es realzado en la pintura por el aplanamiento de la perspectiva mediante la alternancia de franjas de aguada monocroma de luz y oscuridad. El efecto es el de una procesión oval o circular, avanzando hacia nosotros a la izquierda, retirándose de nosotros a la derecha, eternamente suspendido en forma de canoa, en el umbral, entre dos paisajes, la perspectiva pintoresca de los *pakeha*⁵⁶ o europeos, y el espacio tabú del maorí.⁵⁷

Ambas escenas son visiones que "detienen" y fijan a los observadores representados en complejos de emoción –miedo, estupor, y maravilla. Earle no representa –no puede hacerlo– el campo visual del maorí: éste está más allá del marco, aquí afuera, en la oscuridad, con nosotros. Pero puede representar la mirada maorí como una presencia en el paisaje, como algo figurado en la cualidad escultórica (al igual que en las figuras esculpidas) de su composición. Esa cualidad es subrayada por el esquema de color. El verde y el marrón-ocre rojizo de la tierra y la madera, y el blanco del hueso dominan la paleta, como si la figura tallada a la derecha emanara su color al paisaje entero, tiñendo la visión *pakeha* y descentrando su mirada imperial.

No hay ninguna apelación a la "naturaleza" en esta lectura, a no ser que uno insista en subrayar el movimiento abiertamente ideológico de colocar al maorí en un "estado de naturaleza". (El propio Earle consideraba a los maoríes como una cultura avanzada y compleja; admiraba y copiaba su arte, tanto los tallados en madera como sus elaborados diseños de tatuaje).⁵⁸ La lectura es la de un encuentro entre dos convenciones, un encuentro que nos deja en un espacio impar, liminar y perturbador, el umbral entre dos culturas. Sin embargo, la naturaleza no está excluida, ya sean las demandas de un lugar particular o personas, o un momento histórico, o hábitos de percepción profundamente arraigados o cánones reconocibles de verdad, placer y moralidad. Al menos una moral del cuadro es bastante transparente. Los *Pakeha* y los maoríes concuerdan en una cosa: la naturalidad de un orden social jerárquico en el cual unos trabajan mientras otros miran. Earle se había acercado bastante a la cultura maorí para reconocer que ella no era simplemente un campo pasivo para la colonización, sino una forma vital, expansiva de vida que tenía sus propias ambiciones imperiales, su propio sentido de lugar y de paisaje.

En contraste con Nueva Zelanda, las marcas de la conquista imperial en Israel/Palestina parecerían ser absolutamente inevitables. La faz del Paisaje Santo está tan marcada por la guerra, la excavación y el desplazamiento que ninguna ilusión de naturaleza original e inocente

⁵⁴ Pound, *Frames on the Land*, 12. Existen algunas pruebas de que el maorí puede haber *esculpido* el paisaje; las formas cónicas en las cabezas de figuras humanas pueden indicar que personifican montañas.

⁵⁵ Ver Wright, *New Zealand, 1769-1840*, para una versión sobre la devastación que produjeron las armas entre las tribus guerreras maoríes.

⁵⁶ *Pākehā*: término maorí con que se denomina a los habitantes no maoríes de Nueva Zelanda, por lo general europeos o descendientes de europeos (N. del T.).

⁵⁷ Earle era bastante consciente de que los maoríes eran escultores expertos, y él hizo numerosos bosquejos de sus canoas elaboradamente ornamentadas. Ver su *Narrative of a Nine Months' Residence in New Zealand in 1827* (Christchurch, 1909). Earle destacó "el gran gusto y el ingenio" (23) del tallado y del ornamento maorí, y admiró particularmente el modo en que la pintura y la escultura estaban integrados en los instrumentos más simples de la vida diaria.

⁵⁸ Ver *Ibid.*, 23.

puede sostenerse. Esto no impide que tanto el turista pintoresco como el colono resuelto traten de ponerse algún tipo de anteojeras para idealizar el paisaje y borrar todo signo de violencia. Las postales de Israel frecuentemente representan una especie de “pastoral del desierto”, completada con una palmera (sugiriendo el refugio de un oasis) en el primer plano, y un beduino sobre un camello a la distancia, recordando un tiempo en que los israelitas eran meramente un grupo de nómadas entre las tribus semíticas de Abraham. Otras versiones de la pastoral son más tendenciosas. La primera vez que expuse este ensayo públicamente, en una conferencia sobre el paisaje en la Universidad de Bar-Ilan de Tel Aviv, me aseguraron que (1) las viejas terrazas sobre las laderas alrededor de Jerusalén fueron excavadas por los antiguos israelitas para juntar la lluvia y “hacer que el desierto florezca”, y (2) que la presencia de estas terrazas constituye una base *prima facie* para la legitimidad del reclamo de Israel sobre la tierra, fundada sobre idénticos argumentos de ocupación previa y mejora agrícola.⁵⁹

Una “lectura” más apocalíptica del paisaje se ofreció en Masada, cuya sublime perspectiva sobre el Mar Muerto desde la antigua fortaleza romana fue denominada por nuestro guía “un emblema del moderno Israel”. El paisaje en Israel, como en Nueva Zelanda, es central para el imaginario nacional, una parte de la vida cotidiana que imprime fantasías públicas y colectivas sobre lugares y escenas. Masada, las laderas de terraza, y la pastoral árabe son todos, a su modo, intentos de unificación del paisaje en el marco tanto de las convenciones pictóricas como de las convicciones ideológicas: la pastoral expresa nostalgia por un Ser que es ahora el Otro colonizado;⁶⁰ las georgicas laderas ofrecen la promesa de un legítimo asentamiento permanente; la vista sublime desde la ruina romana invita a la meditación sobre la auto-aniquilación colectiva como alternativa a la rendición.

La verdad del Paisaje Santo unificado es claramente la división y el conflicto. La fotografía de Jean Mohr de un condominio israelí en la Orilla Oeste hace este hecho formalmente explícito e inevitable (ver fig. 1.3).⁶¹ Como Augusto Earle, Mohr representa la colisión de dos medios de organización espacial en el paisaje; esta vez la arquitectura, no la escultura, se burla del papel de *repoussoir* o “pantalla lateral” pictoresca. El valle pintoresco a la distancia es enmarcado y dominado por el condominio moderno, sus ventanas orientadas hacia la villa árabe. Como los ojos del tallado maorí, mantienen el territorio prohibido bajo una vigilancia perpetua. A diferencia de la composición de Earle, el paisaje de Mohr no ofrece un umbral para el encuentro de convenciones, el intercambio de miradas, sino sólo una dura confrontación entre formas orgánicas y topográficas tradicionales y una arquitectura cristalina, “cubista”; sólo el contraste entre una escena observada, pasiva, y la mirada que se fija sobre ella. El paisaje es notable por su carencia de figuras. El pueblo árabe está demasiado lejos, y el

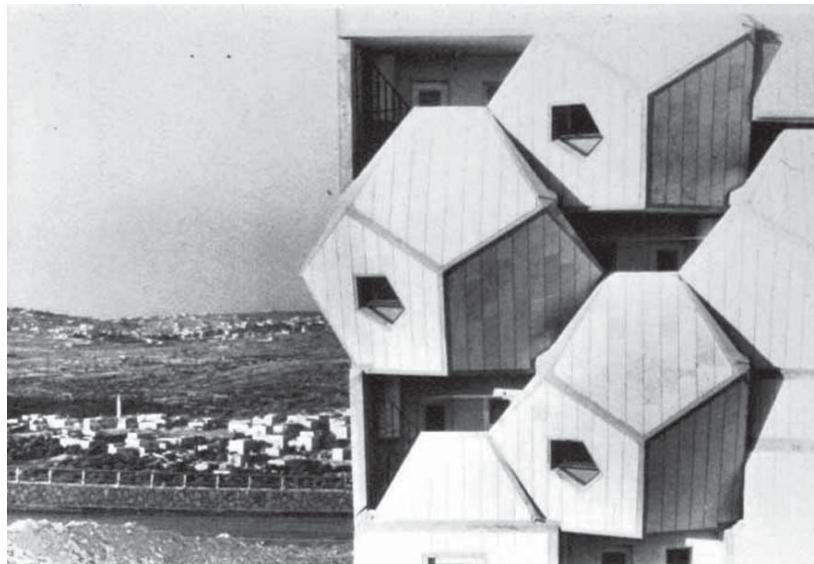


Fig. 1. 3. Jean Mohr, “Israel 1979”.

⁵⁹ Esta opinión, de modo previsible, fue impugnada con vehemencia por muchos de los académicos israelíes presentes en la conferencia.

⁶⁰ Cf. Renato Rosaldo, “Imperialist Nostalgia”, *Representations* 26 (1989): 107-22.

⁶¹ Esta fotografía se reproduce en *After the Last Sky: Palestinian Lives*, un ensayo fotográfico en colaboración de Edward Said y Jean Mohr (New York, 1986). Para una discusión más completa, ver mi ensayo “The Ethics of Form in the Photographic Essay”, *After/Image* 16, no. 6 (January 1989): 8-13.

refugio en primer plano demasiado poco atractivo para demorar a alguien, salvo al fotógrafo. Nadie podría confundir Israel con Nueva Zelanda. Los nativos y los *pakeha* en el cuadro anterior libran una guerra, en parte por la pregunta de quién es el nativo y quién el extranjero, y mantener los signos de esta guerra fuera del paisaje demandaría un esfuerzo supremo de “ocultamiento” pintoresco y selección de perspectivas. Wordsworth podría haber llamado a ésta “una visión ordinaria”; ciertamente es una perspectiva diaria e inevitable para los que viven en el condominio. Sin embargo también es, en la descarnada composición de Mohr, una escena de lo que Wordsworth hubiera llamado “desolación visionaria”

Emerson dice que “el paisaje no tiene dueño”, excepto “el poeta”, que puede integrar sus partes. Pero la fotografía de Mohr muestra el tipo de visión –y el sitio– que demanda un poeta capaz de preguntar, “¿Quién posee este paisaje?” ¿Los colonos que miran desde sus viviendas fortificadas? ¿Los habitantes de las viviendas tradicionales en el valle, un espacio que debe parecer tan mortal y amenazante a la mirada colonial como para aquellos sus atalayas? ¿El fotógrafo, que ha escogido esta imagen de todas aquellas disponibles y nos la ha presentado como un paisaje representativo de un territorio en disputa? Las únicas respuestas adecuadas parecen a primera vista radicalmente contradictorias: nadie “posee” este paisaje en el sentido de la posesión de un título claro e incuestionable –la disputa y la lucha están inscritas indeleblemente sobre él. Pero todos “poseen” (o deberían poseer) este paisaje en el sentido de que todos deben *reconocerlo* “tener” alguna responsabilidad sobre él, o alguna complicidad. No se trata solamente de geopolítica, de la cuestión de Israel como sitio de maniobra imperialista de altos poderes; es también una cuestión de poética global en la cual la Tierra Santa juega un papel histórico y mítico como paisaje imaginario donde las culturas oriental y occidental se encuentran en una lucha que se niega a confinarse a lo Imaginario.

Comprendo que este análisis parecerá desesperanzadamente evasivo, generalizado y ambiguo a los que insisten en “poseer” este paisaje en el primer sentido, mientras se resisten a “tener” alguna responsabilidad por su apariencia fracturada, agonizante. Pero sólo una poesía ambigua de este tipo, sospecho, se mostrará adecuada al proyecto de Emerson de “integrar las partes del paisaje” en una unidad apta para ser habitada, además de contemplada. La ambigüedad también puede ser la llave para la diplomacia práctica y para la perspectiva de una respuesta crítica/poética a la cuestión de Palestina. Sabemos desde Ruskin que la apreciación del paisaje como un objeto estético no puede ser una ocasión para la complacencia o la despreocupada contemplación; antes bien, debe ser el foco de una vigilancia histórica, política y (sí) estética de la violencia y el mal escrito sobre la tierra, proyectado allí por el ojo observador. Sabemos al menos desde Turner –quizás desde Milton– que la violencia de este ojo maligno está inextricablemente conectada con el imperialismo y el nacionalismo. Lo que ahora sabemos es que el paisaje mismo es el medio por el cual este mal es velado y naturalizado. Si este conocimiento nos otorga algún poder es completamente otra cuestión.⁶²

Traducción de Hernán Pas

El presente texto es una traducción del primer capítulo de *Landscape and Power* de W. J. T. Mitchell, “Imperial Landscape”, en el que su autor revisa críticamente las teorías y concepciones historiográficas sobre el paisaje, y desarrolla la tesis central según la cual el paisaje es un medio de significación cultural vinculado históricamente al imperialismo europeo.

Palabras clave: Mitchell – Paisaje y poder – imperialismo – teoría crítica

This text is a translation of “Imperial Landscape”, the first chapter of *Landscape and Power* by W. J. T. Mitchell, in which the author critically revises theories and historiographical conceptions on landscape and develops a central thesis according to which landscape is a means of cultural significance, historically linked to European imperialism.

Key words: Mitchell – Landscape and Power – imperialism – critical theory

⁶² Los primeros esbozos de este capítulo fueron escritos durante una estadía de investigación como “Canterbury Visiting Fellow” en la Universidad de Canterbury en Christchurch, Nueva Zelanda. Estoy agradecido con varios colegas de Canterbury, pero especialmente con Denis Walker y Margaret Orbel, por su ayuda y consejo. La primera presentación de las ideas se llevó a cabo en la Universidad de Auckland, Auckland, Nueva Zelanda; estoy en deuda con Francis Pound y Jonathan Lamb por sus comentarios críticos. El texto fue escrito para una memorable conferencia titulada “Landscape/Artifact/Text”, convocada por Sharon Baris y Ellen Spolsky en la Universidad de Bar-Ilan de Israel en 1987. El paisaje no era un asunto fácil para discutir racionalmente en Israel en 1987 (la *intifada* estaba en sus comienzos), pero la combinación de cortesía, compromiso apasionado con las ideas, y franqueza intelectual mostrados en esta conferencia todavía me dan alguna esperanza de que el final optimista de este capítulo pueda estar justificado.

Asteriscos

* Ana María Zubieta (comp.) *De Memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión.* Buenos Aires: Eudeba, 2008, 216 p.

HAY QUE SER CRUEL CON LA MEMORIA¹

Hay que ser cruel con la memoria. ¿Por qué debí anotar esta frase en la última página del libro *De memoria*? No se trataba de una frase que pudiera olvidarse, ni tampoco que requiriera de un desarrollo imprescindible. ¿Y qué quería decir con “hay que ser cruel con la memoria”? ¿Acaso se puede ser cruel con la memoria? ¿Qué ganaríamos siendo crueles con la memoria? Si nos empeñáramos en recordar lo doloroso, seríamos crueles con nosotros mismos, y si se lo recordáramos a otros, seríamos intolerantes, vengativos, fácilmente sádicos, pero la memoria, que no es una persona, ni un personaje, ni una personificación, sino la mismísima substancia impersonal de la que estamos hechos, ¿se afectaría?, ¿cambiaría su signo?, ¿nos entregaría su enigmática condición?, ¿terminaríamos por dominarla, sojuzgarla, nos apropiaríamos de ella? Su carácter huidizo e inasible convierte estas preguntas retóricas en necesarias e imposibles. Mecanismo, repetición mecánica, tanto en el substrato biológico, como en el psiquismo o en la vida social, es más que un suelo inerme o un mero soporte inocuo. Siempre nos traiciona, nos abandona siempre; queremos que nos traicione y traicionarla, con la memoria creemos saber lo que en realidad no hemos sabido nunca. Verdadero artífice del conocimiento, sin embargo, hace que la sola racionalidad se empantane y se enrede en los engañosos afectos, y todo cuanto creímos saber se coloree con otro matiz de verdad que podría trastornar nuestra sabiduría. Tiene razón Ana María Zubieta, la compiladora del libro, en asociar el título *De memoria* con la experiencia escolar argentina, para la cual la expresión “estudiar de memoria” equivalía a la mecanización improductiva y poco inteligente, y tiene razón también en reivindicarla, pues en la memoria que repite escolarmente se aloja la voz del otro.

Y Ana María vuelve a tener razón cuando cita “Los recuerdos encubridores” de Freud, porque trampa, engañada y engañosa, la memoria mantiene con nosotros una relación equívoca. Por lo tanto, *hay que ser cruel con la memoria*. Ser cruel con la memoria equivaldría entonces a cierta forma del encarnizamiento que se ejerce con los demás y con nosotros mismos, no por imperio de la maldad, sino para desplegar el conocimiento que no acaece pacíficamente y no levanta sus velos sin proporcionar a alguien algún dejo de dolor.

Secreta o manifiesta, en el corazón de la memoria hay siempre una guerra. No se trata aquí del preanuncio de una guerra ya desatada durante el ascenso lopezreguista que Adriana Imperatore muestra con impecable elegancia crítica en su trabajo sobre las novelas de Luis Gusmán, ni de la doble o triple guerra que los textos de Pedro Lemebel “entre el camp y el kitsch” entablan con el régimen de Pinochet en el texto de Alicia Montes, ni tampoco de la guerra del General Paz, a través de la cual Oscar Blanco nos revela que el género memorias –o la guerra de la memoria– se libra siempre en el futuro, para un imaginario –pero cierto– tribunal cuya residencia está en el porvenir. La guerra es en la memoria y por la memoria misma.

Lo que nos cuentan los artículos de este libro es ese combate que subyace no en una memoria sola, sino en las memorias plurales de la historia latinoamericana. El libro *De memoria* nos convence de que en toda memoria se despliega una batalla, y del afán agónico con que las comunidades rememoran su historia. Es ocioso decir que para la cultura argentina la expresión “de memoria”, o la simple mención a la memoria nos remite al pasado reciente, al trauma de la guerra y a la memoria traumatizada por el genocidio dictatorial. En este

¹ Texto de la presentación del día 27 de noviembre de 2008 en la UBA, Centro Cultural Paco Urondo, Ciudad de Buenos Aires, del libro: Ana María Zubieta (comp.) *De Memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión.*, Buenos Aires, Eudeba, 2008.

convencimiento reside el tácito pacto que propone el libro. Ya sabemos que los trabajos académicos son renuentes a declarar su mensaje por un prurito de objetividad, pero para los lectores estará claro que en el origen de la memoria hay una guerra y su implícito llamado a la justicia, a la redención por la justicia. *En el corazón de la memoria hay una guerra.* La versión pacífica de la memoria, en cambio, es la nostalgia por el pasado inmodificable, tal cual es, en sí mismo, perdible e irrecuperable. Si, en cambio, en el origen del rememorar hay una guerra, la memoria será una batalla y cuanto se recuerda participa en unas estrategias por reacomodar el sentido de la historia.

Hay que ser cruel con la memoria. Lo que equivale a decir que hay que ser crítico con la memoria, obrar críticamente con los materiales de la historia. Este es otro acuerdo u otro presupuesto del libro que presentamos hoy, un acuerdo que insistirá en un convencimiento: para ser críticos con el material de la memoria no alcanza con el contenido de los archivos o lo que transmite la memoria colectiva, familiar o individual, importa el cómo, los procesos del rememorar, la construcción de las narraciones y las inflexiones de los narradores (la memoria elige la economía de la narración para hacer inteligibles los procesos del pasado, como aquí nos muestra, a propósito de dos recuerdos infantiles de César Vallejo, Enrique Foffani). Es en este punto en que la elaboración crítica recurre a la teoría, y no solamente porque muchos de los colaboradores del libro enseñan esta disciplina académica, sino por un deseo de reflexión que los aleja de la complacencia memorialista, la confianza en las ideas recibidas o la ingenuidad referencial que evita las elucubraciones teóricas como mediaciones engorrosas e innecesarias. Será por ese sesgo teórico voluntario que la memoria y las memorias de Edward Said insisten en dos artículos que le están dedicados, el de Patricio Montenegro ("Edward Said entre el archivo y el testigo") y el de Marcelo Gómez ("Edward Said: la grieta"). *Fuera de lugar*, el libro autobiográfico de Said insiste porque se trata además, como dice Gómez, de una memoria combativa, de una lucha contra el Imperio que ha dejado una identidad escindida. Así, la escritura de las memorias sería siempre el testimonio de una catástrofe real, imaginada o vislumbrada, o para decirlo con vocabulario de Blanchot, *la escritura del desastre* (el desastre de la guerra, el del pueblo palestino, el desastre que causa una lengua reprimida, y finalmente, aquello que urge la escritura de Said acechada por la enfermedad: la inminencia de la muerte). En este sentido, Said en tanto crítico ha sido cruel con la memoria.

Y quizá no sólo el desastre (o la catástrofe) acecha el interior de la memoria, sino que se anida en la teoría que quiere dar cuenta de ella, en la propia historia de la teoría literaria y de la filosofía: en las biografías, lo que equivale a decir, en el destino colectivo. Bastaría mencionar el nombre de Heidegger, o más cercano a las vicisitudes de la teoría literaria, el de Derrida, ese *pied-noir* judío que reflexiona sobre la memoria (sobre las memorias) de su amigo muerto, Paul de Man, desconociendo todavía el gesto de ocultamiento y desmemoria que éste ha intentado para que sea olvidado su colaboracionista canto a favor de la "solución final" para los judíos, escrito durante la ocupación alemana en Bélgica.

En el corazón de la memoria hay siempre una catástrofe. No sé si todos los autores de este libro estarían de acuerdo con semejante generalización que, por cierto, no hacen, pero me parece que es absolutamente legible en cuanto han escrito. Y no solamente porque la palabra "catástrofe" aparezca manifiestamente en el capítulo de Nora Rabotnikoff dedicado a la teoría de la memoria en Benjamin, sino por esa nota de crueldad o de destrucción que anida en la memoria misma, que en el caso de Benjamin, como dice Rabotnikoff, se dirige hacia el presente, "el impulso surge del presente y del deseo de destruirlo" (Zubieta 2008: 115). Que en este libro siempre se trata de catástrofes de la memoria lo prueba una y otra vez la mención a los sobrevivientes. La figura del sobreviviente es el auténtico testimonio de la catástrofe. Así son los que sobrevivieron al SIDA en el texto *Loco afán* de Pedro Lemebel, pero también los que sobrevivieron a Pinochet, según nos revela Alicia Montes. El General Paz, dice Oscar Blanco, se siente un sobreviviente que además escribe sus memorias como un testamento; es exactamente lo mismo que descubre Patricio Montenegro en las memorias de Edward Said: "sus memorias tienen como objetivo central ser el testimonio de un sobreviviente" (47, subrayado del autor). Por su parte, Pilar Calveiro comienza su capítulo "Tortura y desaparición de personas, nuevos modos y sentidos", así:

Escribo este texto desde una incomodidad irresoluble que tiene que ver con el tema mismo pero también con mi posición en relación con él. He experimentado la tortura, he sobrevivido a uno de los campos de concentración de la Argentina en los años setenta y escribí luego algunos textos académicos sobre lo concentracionario. [...] Pero el lugar del sobreviviente –siempre inapelable como tal– coloca la vivencia en un lugar tan único que dificulta los usos de esa experiencia. (119, subrayado mío)

Pilar Calveiro, con puntillosa objetividad que produce escalofríos, homologa la tortura sistemática de la dictadura argentina que ella misma experimentó con los procedimientos actuales de la democracia occidental (notoriamente los del confinamiento en la base militar de Guantánamo, pero no solamente allí). Lo estremecedor de este trabajo es la conjeta verosímil de que el aparato represivo de la dictadura argentina fue perfectamente visible ante la tolerancia de la población, como son actualmente visibles los dispositivos ilegales que hacen desaparecer personas dentro de la legalidad del aparato estatal y que cuentan con la pasividad o la indiferencia de los medios masivos y la mayoría del público en general. Esta indiferencia que trata de conquistar el olvido es parecida a la que consigna, para la Argentina, Silvana Rabinovich: el olvido de un genocidio fundacional, esto es, los cuatrocientos mil descendientes de indígenas que habitan este país y que subsisten marginados, sobrevivientes actuales de las campañas al desierto.

Para la sobrevida de la memoria y ante la catástrofe que la memoria mienta, todos hemos sido sobrevivientes y testigos, por eso no escaparíamos de ella, ni podríamos sustraernos a las trampas y los espejismos de sus efectos, aunque nos empeñáramos en el esquive o en el olvido intencional. La memoria exige una distancia crítica y por eso también quien, como Oscar Blanco, revisa las memorias de Paz, experimenta que su objeto de estudio desencadena una lectura inesperada del presente que lo compromete más allá de su investigación. La memoria nunca es inocua y siempre nos afecta.

Más nos afecta porque cuando creemos que se trata de un bien o un mal subjetivo, individual y propio, descubrimos que es colectivo, gregario, comunitario. La garantía de supervivencia de la memoria y su dialéctica de olvido dependen de este carácter colectivo; sus huellas se comparten y sólo son huellas porque se comparten. El derrotero del exilio que María Cristina Ares sigue en la novela de Sylvia Molloy *El común olvido* parece restringirse al plano individual, pero la alusión a un cuento de Nabokov (“La visita al museo”), centro de su análisis, nos sitúa en un espacio colectivo. Un espacio que, como el museo, lejos está de permanecer inmóvil, o como afirma Ares, “La paradoja se instala en el museo, pues siendo el ámbito consagrado a la preservación de la memoria, es él mismo el que posee la capacidad de alterarla [...]” (28).

Estos trabajos recopilados por Ana María Zubietra subrayan unánimemente el carácter colectivo de la memoria. Es así como Foffani destaca en *Trilce* una “dialéctica entre lo individual y lo colectivo”, y concluye que “Toda memoria tiene un carácter social registrable [...]” (160). Podría sintetizarse en una fórmula que Alicia Montes, amparada en Paul Ricoeur, nos proporciona: “para recordar un suceso se necesita siempre de los otros” (163).

La propiedad de la memoria es indeterminable y se entrega permanentemente a apropiaciones y reapropiaciones colectivas. El corazón de la memoria no pertenece a uno sino a muchos, se comparte; el corazón de la memoria es compartido. Silvana Rabinovich se encarga de mostrarlo con sutileza filosófica y literaria en su trabajo “Una canción ajena, como si fuera la propia”:

¿Quién puede decir que tiene un recuerdo? Al parecer, la memoria esquiva la propiedad privada y, en general es reacia a cualquier tipo de propiedad [...] La memoria es impropia por naturaleza y a veces raya en el impropio [...] (90)

A partir de un poema de Osip Mandelstam (“y puede suceder que más de un tesoro,/ al esquivar a los nietos, pase a los bisnietos”), Rabinovich elabora una concepción de la memoria como ajena, como sujeta a la radical orfandad de lo humano. En el corazón de la memoria hay algo extraño, una extrañeza muchas veces irreductible, pero en su ajenidad radical quizás resida la posibilidad de que el tesoro que no se deposita en la generación de los nietos sea recibida por los bisnietos, según canta Mandelstam. Recordamos el recuerdo ajeno, el recuerdo de los otros, y no sabemos qué del recuerdo atesorado por nosotros será recogido o cuándo.

No quisiera machacar, pero ¿cómo no ser cruel con la memoria, si además de ese núcleo extraño o extranjero, hay una crueldad intrínseca en el recuerdo y en el olvido, una destrucción en obra incesante? Por lo menos, no hay que ser condiscípulos con los discursos de la memoria. El libro que ha compilado Ana María Zubietra escapa de la trampa celebratoria y ejerce su crítica ante los usos mercenarios de la rememoración o del olvido. Esta ética crítica o esta política de la memoria se lee en cada uno de los trabajos, pero sobresale en aquellos en los que se exige una cierta perspectiva histórica y ética para hablar de la memoria en el presente, y particularmente de los discursos literarios o ficcionales. Siguiendo esta línea crítica, la innegable simpatía de Alicia Montes por la producción de Pedro Lemebel retrocede ante la novela *Tengo miedo torero*, sujeta a los parámetros del mercado, la tipificación y el

cliché (177). Lemebel cede su irreverencia anterior a una visión atenuada y contemporizadora, cae en lo que Andreas Huyssen llamó —nos dice Montes— la “mercantilización del trauma histórico” (185).

Algo parecido ocurre con el examen al que Ana María Zubietá en su capítulo “La tela de Penélope” somete la novela *El fin de la historia* de Liliana Heker. En vez de mercantilización, Zubietá encuentra en esta novela los énfasis sospechosos y falsificados de una monserga pedagógica. La transparencia didáctica es sospechosa por la simplificación regularizadora que ejerce sobre la complejidad de las tramas históricas (la memoria arrastra limos, rugosidades, ella misma es limosa, impura, transparente sólo por sacudidas, por golpes o estremecimientos que remueven el suelo en que se asienta). En efecto, como apunta Zubietá, la claridad pedagógica “degrada el dolor” (196). Sabemos que la memoria edifica costosamente sus construcciones, que no suelen ser geométricas, sino entregadas a la sorpresa, al acaso del futuro y de la experiencia futura. Como si dijéramos: la inteligibilidad que la memoria proporciona a través de sus representaciones es siempre oblicua, o también: la memoria está mediada por esa trama y es del mismo modo una mediación escarpada y escurridiza.

Ser cruel con la memoria significa estar atentos a esas incesantes edificaciones, ser críticos de cuanto se asienta o se construye en el entramado cultural, y particularmente, con las mitologías que proceden de manera contraria a la transparencia pedagógica. La extrañeza que se aloja en el rememorar rechaza la comodidad de lo establecido, lo revuelve, lo agita. Por eso Ana María Zubietá abre la consideración de la memoria social y cultural a problemas que entrañan dolor y revulsión: la vergüenza de la víctima, el pedido de perdón de alguno de los culpables, el arrepentimiento, la confesión pública, el secreto guardado y el secreto develado. Inquietante resulta su indagación que se centra en una franja de la novela argentina: Luis Gusmán, Liliana Heker, Patricia Sagastizábal. Lo inquietante y lo complejo reside en el deliberado contraste con el que Zubietá comienza su capítulo: con la confesión y el arrepentimiento de un represor, el Capitán Scilingo. Zubietá no pretende explicar la realidad por la conjectura literaria ni menos aún a esta por aquella, sino insistir en lo que llama “la convicción de lo imperdonable —jamás se pide perdón más que por lo que es imperdonable, jamás se tiene que perdonar lo que es perdonable: ésta es la aporía del perdón” (188).

Si ha habido una catástrofe en la memoria, si ha habido un genocidio en la inmediatez del tiempo vivido, si lo que las generaciones que lo vivieron tanto quieren la complejidad del recuerdo como la complejidad del olvido, nada habrá de simple ni de pacífico en el recordar o en el olvidar, en la herida recordada y en el imposible perdón. Si ha habido una catástrofe en el entramado natural de la muerte y de la vida, si todos somos sobrevivientes y la culpa y el perdón nos afectan todavía, la memoria no es un tema de especulación filosófica, literaria o académica más. Está en la encrucijada de ese proceso incesante y anónimo, vital y especulativo. El libro *De memoria* hace honor a ese sentimiento, honra todas las complejidades de la memoria.

Jorge Panesi

* Teresa Basile (comp.) *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2009, 304p.

Si, como señala Basile en la “Presentación” del volumen, la obra de Ponte ocupa el lugar prototípico de cierta escritura latinoamericana finisecular, con su estética del desencanto, la ruina y la pérdida —anverso de una literatura sobresaturada de utopías—, la suma de ensayos que componen *La vigilia cubana*, constituye una lúcida cartografía crítica de esas metáforas. El texto parece afirmarse en un tipo de operación especular y expansiva, que tributa el gesto deconstructor del cubano, al tiempo que sitúa su obra dentro de familias, redes, tramas de extravíos, desvíos y estrabismos en un cuerpo en ruinas (¿el cuerpo de las literaturas latinoamericanas?). Y también, en la vigilia entendida como un tipo de lectura intersticial (abre grietas que exudan el óxido y filtran el aire) que socava los totalitarismos de la lectura, de la autoridad autoral, de las políticas nacionales y de los intervencionismos exógenos.

El texto en su conjunto nos permite armar un arborescente tejido de los usos poéticos de la ruina. Ya sea desde la poesía, el ensayismo, la novela o el cuento (todos los géneros y todo el género, transitados por Ponte) la acepciones que fraguan los trabajos críticos respecto del abandono, el desdén, la pérdida de sentidos, pero también la reivindicación de un lugar para el arte, el del margen, a contrapelo del canon teológico de la literatura cubana fuertemente centrado en la construcción de lo nacional político. Ponte viene a decirnos —replicando la voz casaliana— es necesario imponer la estética sobre la vida.

Esta indispensable suma crítica se instala en el centro de un debate contemporáneo cubano y latinoamericano: ¿dónde empezó esto que ahora termina? Y viene a ubicarse como escritura fronteriza en los ripiosos bordes de la ínsula y el continente, y en el no menos ubicuo limen de una historicidad fallida. Luego de los avatares de la segunda mitad del siglo XX (revolución, posrevolución, exilio, insilio, era pos-soviética, neonacionalismos), pero también de los desvíos post y la carnavalización de la experiencia cultural, una nueva alianza cambiada de signo entre lo ético y lo estético, parece deslizarse por la crítica, desde la escritura de Ponte.

Entre los ensayos que indagan en el espacio de la poesía pontiana, el de Reina María Rodríguez en su artículo “Cetrería y naufragio” elige una lectura arquitectónica de esos textos como estrategia mediadora en la eterna tensión entre naturaleza y espíritu que el “poeta-ruinólogo” viene a autorizar. Su recorrido sigiloso por los textos exploran las porosidades del género que se desliza hacia la narración, como una retórica que no se ciñe a la inmanencia lírica sino para abrirse hacia la limpidez de un estilo que se detiene en los “nudos” que lo ajustan en un álgebra combinatoria que va de lo visible a lo invisible —de lo concreto a lo abstracto, de lo eventual a lo conceptual— “creando un tejido intelectual a partir de las imágenes” (16). De modo tal que —viene a decirnos Rodríguez— lo aleatorio de la estructura (textual, metafórica, sintáctica) constituye, en verdad, el centro discursivo que convoca una subjetividad invisibilizada detrás de las rugosidades del espacio y tiempo habaneros, eludiendo de ese modo los artificios y la superabundancia del yo, que consagra el género.

Balderston por su parte, recorre los textos reunidos en la obra de 1977, *Asiento en las ruinas*. Bucea en la rescritura de *La Ilíada* para interrogar los modos de la relación entre poesía e historia para un escritor contemporáneo como Ponte. Para ello se vale de los sentidos del heroísmo, los usos de la memoria, la presencia de las ruinas, la ironía y la pérdida de las ilusiones, consagrando así una puesta a punto del debate literario y sus obsesiones. Señala el autor: “Las ruinas de Troya son, de algún modo, las ruinas de todo un proyecto literario y cultural que va de Homero al Che” (37).

Y otro poeta, Francisco Morán recorre buena parte de la obra de Ponte (narrativa y ensayo) jugando desde el título —“Un asiento, y Ponte, entre las ruinas”— con la discontinuidad, la fuga que la ruina viene a proponer como hipóstasis de la ficción de la modernidad. Si la ruina es su experiencia concomitante —en tanto experiencia de la transformación incesante y la pérdida, en tanto praxis que escenifica lo residual de la tecnicificación, la sofisticación, la simulación y el cientificismo—, la “ciudad-escritura” repone la doble dimensión de lo político y lo literario que atraviesa la discusión cubana. Tuguria, la utopía al revés, viene a convertirse en la metáfora de las pérdidas, en el puente que conecta la ciudad letrada y la ciudad finisecular semi-derruida como un emblema no solo de esas configuraciones sino también de los usos de las pérdidas, de la manipulación de los fracasos y de la eticidad que aún es posible para el escritor: “¿Hasta qué punto, junto a la fotografía, al cine, no ha contribuido también la literatura a vender esa imagen suave, de digestión fácil —o folklórica— de la ruina de la ciudad?” (49)

Otro de los trabajos que explora el sentido de Tuguria, es el de Mercedes Serna, aunque desde una perspectiva diferente. Al preguntarse por el sentido de la *transterritorialidad* y la ficción a partir de la revolución, traza una genealogía de la ficción que va desde Colón —en tanto forja de la fabulación y la fuga en la escritura americana que repone la ambigüedad y la fuga de la “ciudad latinoamericana”—, recorre las diferentes versiones de la Cuba Cipango y Catay a la tecnofascista para llegar, finalmente, a su hipóstasis, La Habana pontiana de la deconstrucción.

Por su parte, el trabajo de Jaqueline Loss explora la presencia de lo soviético en la narrativa de Ponte —particularmente en el relato “Corazón de skitalietz”— a partir del conflicto que genera la desheredación soviética en los escritores que regresan a su país luego del exilio ruso y de la caída del Imperio del Este. La autora no solamente contextualiza esta crítica estableciendo redes con diversos sistemas, sino que indaga especialmente la huella de referencias rusas en la obra, y sus rutas excéntricas —como las traducciones de Verbitsky en Argentina. Se detiene, además, a reflexionar sobre las dos diásporas —la económica y la “cultural”—, ya que ambas dotan a la escritura cubana de una experiencia de la orfandad —producto del posterior abandono imperial— y al mismo tiempo de un legado lingüístico y estético indispensable, que permea toda la cultura literaria.

En una línea próxima al trabajo anterior, Reber lee *Cuentos de todas partes del imperio* (2000) —y en particular en uno de esos relatos, “A petición de Ochún”— para interrogar los modos en que la retórica imperial asedia e interpela a la construcción de la subjetividad. Su recorrido por el devenir del poder represivo del Estado, la pérdida de la utopía revolucionaria y

su consiguiente suspensión de la temporalidad alterna que ella había promovido, estalla en el grisáceo repliegue de la heroicidad; vale decir, compone una ficción que suspende la sentencia como el gesto de un nuevo tipo de resistencia: abstenerse para evitar el riesgo de otra forma de la cooptación.

En su artículo “Partes del imperio”, Rafael Rojas procura abarcar la obra en conjunto del otro cubano, afirmándose en su huella original, en ese estilo que lo define en la dinámica de una tradición (Piñera, Lezama, Arrufat) a la que se adscribe a partir de una voz propia, como “una llegada al centro de la ciudad por distintas calles” (122). Propone un abordaje de los cuentos de Ponte desde la “narración letrada de lo histórico” que, al decir del autor, fabula con los ardides de la crónica con mayor libertad que en los otros géneros. Este atajo es el que le permite ubicar la obra en la tradición del origenismo y en diálogo con la literatura gótica inglesa, las novelas del surrealismo tardío o la narrativa soviética, y en una tensa relación con los narradores cubanos de la generación anterior. Ese espacio le habilita, además, la articulación de las dos grandes tradiciones de la literatura cubana —el canon teleológico político y el canon modernista— para centrar su mirada en la dinámica entre las diásporas y La Habana en ruinas de la literatura cubana más contemporánea.

Los trabajos de José Maristany y Javier Oyola se detienen en la novela *Contrabando de sombras*. En el primer caso, para indagar los usos narrativos de la utopía a través de sus pasajes, metáforas y visiones de la historia, y en el segundo para preguntarse por las presencias de lo fantástico (a través de elementos tales como los sueños, los dobles, las pérdidas) que operarían como filtraciones del discurso totalizante, en particular de la dictadura homofóbica que acompaña el devenir histórico del discurso revolucionario.

Los dos últimos trabajos que componen el libro, el de Basile sobre el ensayo pontiano y la entrevista de Bernabé al autor, actúan como una luminosa apertura no sólo a la escritura del poeta de *Asiento en ruinas*, sino —muy probablemente— a una vasta zona de la literatura latinoamericana contemporánea.

El trabajo de Basile apunta a pensar la ensayística en el contexto de las continuidades y rupturas que se establecen en el espacio cubano a partir de tres ejes principales: el debilitamiento del lugar utópico que —en distintos momentos de la historia— redefine al universo insular, la reconversión nacionalista del discurso revolucionario —en el contexto del giro democratizador de la década y los debates en torno a los post y el desarme de los metarrelatos— que abre nuevas perspectivas para la relectura de las matrices más autoritarias de los discursos nacionalistas, y el debilitamiento del eje político dentro de la literatura del período. Su estudio recorre la tradición ensayística latinoamericana para poner al ensayo cubano, y a la escritura de Ponte en particular, en entredicho con estas redes. Desde Rodó a Fernández Retamar, la autora interroga los modos en que el género articula las principales fugas culturales a lo largo de dos siglos, los regresos y las metáforas que lo configuraron: la fiesta, el paraíso, la revolución. Sin embargo, tampoco descuida la tradición específica: Martí, Casal, *Orígenes*, Calibán para mostrar de qué modo la escritura pontiana es, al tiempo, un homenaje y una deconstrucción del gran archivo literario cubano. Del nosotros al yo, del ensayo de interpretación de la realidad nacional al quiebre de la doxa castrista, del centro de la ciudad letrada a un margen que integra en una utópica comunidad a los escritores de la región y que arbitra de juez de los excesos “nacionalistas” de la escritura literaria latinoamericana, el trabajo configura a la escritura pontiana como una zona de tránsito, como un puro deslizamiento que al literaturizar de un modo alterno e irónico la voz de los poetas (de los mitos y las ruinas), regresa al ensayo —a la gran tradición ensayística latinoamericana— para airearlo. Lezama, Vitier, Retamar, pero también Rojas, González Echevarría, los autores que han llevado a cabo la gran vigilia cubana del siglo XX están sentados a la mesa, conversando con Ponte.

La entrevista de Beirabé ausculta la voz del enunciador del ensayo, recolocándolo como crítico de su propia escritura. Por esta vía, lo compele a revisar la fragua de las nociones y estrategias fundamentales con las que monta una ensayística que juega con la acepción del nombre propio, en la fuga, en el puro tránsito, en la inestable configuración de una voz poética para un mundo en derrumbe. Como dice Ponte “lo definitivo es el puente que es puro tránsito”. Beirabé invita al escritor a interceptar los banquetes lezamianos, las pérdidas, los mitos instituyentes de la literariedad cubana, del canon cubensis para devolvernos una voz que, recuperando el valor en baja de lo estético, construye una marca literaria tan desauratizada, excéntrica y marginal como esos homenajes subterráneos donde lo frugal sustituye al desenfreno, menos como un despojo que como una hendidura —o la huella de lo que no fue. En tal sentido, constituye una categoría crítica, en tanto metáfora que encierra la ambigua historia de la promesa y el desencanto, la corrosiva presencia del fracaso de las políticas

públicas y de la deslocalización mediática y turística. Una ruina que excede, sumerge y dispara la pregunta incesante sobre la migrancia de las hipótesis, las imágenes y la pura carnalidad de la escritura de los caníbales.

Quiero, por último, recoger al menos dos de los debates que el mismo texto propicia como tensión interna: el sentido de la ruina a partir de teoría de Adorno sobre las relaciones entre la literatura y el horror, y el debate en torno a los criterios de periodización y sus relaciones con los procesos literarios y culturales. Me refiero, en este último punto a la polémica en torno al llamado “período especial”, como categoría pertinente para explorar la literatura y sus vínculos con los procesos diáspóricos sobre los cuales se ha montado una fecunda tradición de escritura, y ha ubicado a Cuba “como un imperio que difumina a sus ciudadanos —o más bien a sus súbditos— para el mundo” (Rojas, 2009:124).

Nos encontramos, entonces, frente a un texto que funciona en muchas direcciones abre, vuelve, sitúa, expande, hunde, despoja, deconstruye, historiza, desenmascara, re-conoce y deslee a través de la obra del escritor cubano, las memorias del Paraíso que no fue, del Origen(es) perdido. En su estela, las proyecciones y disruptores de lo cubano literario en Latinoamérica hacen de la escritura de Ponte ese puente que construye la crítica como puro tránsito, es decir, como la imprescindible vigilancia para pensar nuestras literaturas.

Nancy Calomarde

* Hernán Pas. *Ficciones de extranjería. Literatura argentina, ciudadanía y tradición (1830-1850)*. Buenos Aires: Katatay, 2008, 250 pp.

La condición de ficcionalidad de los textos que las instituciones literarias han legitimado como tales es un presupuesto rara vez discutido fuera del ámbito de la teoría literaria. Este libro de Hernán Pas es una excepción. A partir de los análisis de Ricardo Piglia sobre cómo los usos ficcionales cifrían la tensión entre política y literatura en los inicios de la tradición literaria de la Argentina, el autor lee y discute un amplio repertorio crítico sobre los escritos producidos entre 1830 y 1850 por los llamados proscriptos —Esteban Echeverría, Juan María Gutiérrez y Domingo Faustino Sarmiento, entre aquellos a quienes dedica más atención—, con énfasis sobre los grados de pertinencia con que ha sido abordada la ficcionalidad en el análisis de sus textos más emblemáticos. Es conveniente subrayar, no obstante, que el problema de los usos de la ficción no surge en el libro sólo de los intereses gnoseológicos de la crítica actual sino que puede leerse en documentos de la época, hábilmente recuperados por Pas, como las opiniones de Juan Thompson en el *Diario de la Tarde* de 1834: “Aquí el entusiasmo y la realidad imperan; la ficción nada tiene que hacer”. La frase, usada como epígrafe general y resemantizada a lo largo de la argumentación, condensa uno de los núcleos más productivos en este estudio y pone en evidencia la inevitable vigilancia epistemológica con que deberían abordarse las categorías de realidad y de ficción cuando se leen textos del siglo diecinueve. En un período pensado por algunos de sus actores como una “edad nueva”, la escritura logra un inusitado efecto performativo y la ficción, según la conocida sentencia de Cornelius Castoriadis citada por Pas, aparecería como la instancia particular de creación de un imaginario instituyente. Ésta es, de hecho, una de las hipótesis rectoras de este libro e insufla, aun con matices, la mayoría de sus estrategias argumentativas.

El primer capítulo, “Fundar el territorio”, indaga en la función política de ciertos modos y tipos descriptivos que vinculan algunos tropos retóricos de los románticos rioplatenses con las figuras de lo desconocido, acuñadas en los relatos y en las cartografías de los viajeros europeos hacia los territorios americanos. En este nexo interdiscursivo, el autor señala la peculiar importancia adquirida por los cuadros heredados de las taxonomías naturalistas en la configuración de los rasgos de exotismo asignados a los lugares que comenzaban a describirse: una de las operaciones sobre la que existe ya una dilatada tradición crítica. No obstante, Pas encuentra allí un nuevo matiz. No analiza sólo el enlace entre focalizaciones, temas y campos semánticos conexos sino más bien la estrategia retórica e ideológica que, a partir de la atribución de exotismo a lo representado, permitió a los letrados rioplatenses plantear una singularidad cultural tal que la producción de sentido sobre ese espacio quedó reservada a su propia escritura y a su propia conceptualización sobre las categorías de veracidad y de ficcionalidad. Es así como el autor identifica y analiza críticamente en las *Cartas a un amigo* de Echeverría y en tempranos textos periodísticos de Juan María Gutiérrez y de otros autores, textos publicados, en general, en *La Moda*, *El Iniciador* y *El Zonda*, la modulación de figuras sobre el territorio, el hábitat y la lengua que, a partir de las imágenes pergeñadas por

los viajeros ilustrados, avanzan en la construcción de una ciudadanía, para la cual identifican un origen simbólico a la vez que delinean los rasgos de una tradición que pretenden nacional. El segundo capítulo, "Ensayar (sobre) los límites", se concentra en el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, no con la intención de innovar sino de interpelar, según palabras del autor, los puntos conflictivos del texto, en cuanto ensayo. A partir de la tesis de Ricardo Piglia en torno de la "mirada estrábica" que fundaría la tradición literaria nacional, Pas encuentra en la frase "el poder educa", del capítulo "Barranca Yaco", una cifra de la articulación potencial entre política y escritura, entre verdad y ficción, que vincularía las ideas expuestas en *Educación popular* con varias de las figuras del texto ensayístico y caracterizaría a este último como una escritura fronteriza que concentra, en la ficción, la voluntad política emanada de la convicción sarmientina en la tríada integrada por el poder, la educación y la ciudadanía.

El tercer y último capítulo, "Linajes, memorias, influencias", vuelve a explorar el problema de la verdad y de la ficción, esta vez en relación con el protagonismo de los mismos letrados en las célebres discusiones, llevadas a cabo durante el exilio en Chile, en torno de la lengua, primero, y acerca de la escritura historiográfica y los criterios que debían regirla, después. El contrapunto entre estas intervenciones y las opiniones de Andrés Bello y de José Victorino Lastarria, algunos de sus contendientes más notorios, enriquece la comprensión de las zonas conflictivas que el autor había señalado en el discurso de Sarmiento en los capítulos anteriores y permite establecer líneas ideológicas que desde estas tempranas querellas impregnaran la escritura de lo nacional.

En síntesis, este libro de Pas demuestra una vez más la productividad de una lectura que expanda los límites instituidos por las literaturas nacionales y logre superar también algunas de las lábiles fronteras erigidas entre géneros, repertorios e, incluso, disciplinas. Una actitud crítica que no se agote en la mera dilución de las diferencias y especificidades de lo literario sino que, por el contrario, acentúe la lectura crítica de sus rasgos y determinaciones en la performativa tensión decimonónica entre literatura y política. Entre las figuras y las astucias de los filólogos y los políticos. Entre las ficciones y el "entusiasmo", según la temprana opinión de Juan Thompson (1834) que, desde el epígrafe hasta el cierre, ofrece cohesión figurativa a los múltiples y entusiastas argumentos desplegados por Pas.

Graciela Salto

* Yvette Sánchez / Roland Spiller (eds.), *Poéticas del fracaso*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2009, 274 p.

En *Naufragio con espectador* (1995) el filósofo alemán Hans Blumenberg indaga la metáfora del espectador del naufragio en la distancia de la tierra firme, metáfora que interroga la relación del ser humano con el mundo. Esta obra constituye el punto de partida del tema propuesto por Yvette Sánchez y Roland Spiller a través de algunos interrogantes. "¿Cómo se ha representado la eliminación del puerto seguro, lugar que posibilita la observación y escritura de la Historia?" Si el observador abandona la perspectiva de la tierra firme, la seguridad de la distancia, también corre el peligro de naufragar. Pero gana otras posibilidades de interpretación, otros lugares desde donde mirar. Si la mirada es la del crítico literario, "¿cómo se escribe sobre el fracaso? ¿qué influencia tiene en el estilo y en el discurso literario?" (7) Cada artículo del volumen plantea entonces el tema del fracaso en relación con la literatura, destacando su lado productivo, pues "el éxito se mira como algo poco poético" (7). Por un lado, el fracaso se manifiesta en una poética caracterizada, a rasgos generales, por la ruptura, la distorsión, lo trunco –el fracaso del lenguaje– y, por el otro, con los temas que proporciona un espectro de conceptos afines tales como: el naufragio, la caída, la derrota, el desencanto, la ruina, el derrumbe, el colapso, el olvido, etc.

Las diferentes intervenciones recopiladas son producto de un encuentro organizado por los editores del volumen, Yvette Sánchez y Roland Spiller, en la Universidad de San Gallen (Suiza) bajo el título homónimo, *Poéticas del fracaso*, en septiembre de 2007. Como se indica en el prólogo, el criterio organizativo responde a una coherencia temática y estética, según épocas y textos estudiados. Es posible establecer tres grandes líneas que abordan la articulación del fracaso y la literatura desde diferentes perspectivas. En primer lugar, como fenómeno histórico-cultural, el fracaso se lee como motivo literario a partir de los conceptos de modernidad y globalización en la historia y las letras hispánicas. Un segundo eje explora el fracaso como motor de poéticas particulares –ya sea en temas como en técnicas o

procedimientos estéticos. Por último, se afirma el fracaso como experiencia personal desde una galería de fracasados reales o ficticios que funcionan como claves para leer la historia literaria latinoamericana.

Omar Ette (“Naufragio con supervivientes. Acerca del fracaso en/de la globalización y la globalización del fracaso”) abre el volumen con el análisis del fracaso del modelo europeo globalizador a partir de cuatro fases de la globalización acelerada, desde Colón al siglo XX, que lee a partir de crónicas y relatos de viajes. La primera fase ya se inicia con un error del sistema (el equívoco de Colón) que si bien derivó en éxito (la llegada a las Antillas, el 12 de octubre), se convierte luego en el exterminio que implicó la conquista. Las sucesivas fases de la globalización abren una serie de fracasos —por ejemplo, bajo el motivo del naufragio— que confluyen en un mismo error: “la incapacidad de un saber con/vivir”. La globalización está condenada por la imposibilidad de una convivencia transcultural. Dieter Ingenschay (“Diseño glorioso de fracasos en Jorge Volpi, *El fin de la locura*) también aborda la relación Europa – América Latina a partir del análisis de una novela del escritor mexicano Jorge Volpi (*El fin de la locura*, 2003). La novela ilustra el desencanto por el fracaso de las utopías izquierdistas latinoamericanas. Retoma el miedo a fracasar frente a la aparente supremacía europea, actualizando la relación colonial de centro y periferia. La narrativa de Volpi se inscribe en una literatura global que trasciende las categorías dicotómicas y anula el fracaso latinoamericano frente al supuesto éxito europeo. Para Ingenschay, en *El fin de la locura* circulan ciertos saberes —a través de las ficcionalizaciones de Barthes, Lacan, Althusser y Foucault— que cuestionan la noción de identidad y articulan “una creación novelesca más allá de lo europeo o lo latinoamericano, una literatura verdaderamente global” (53).

En “Estética del fracaso: escritura e inmanencia en las modernidades hispanoamericanas”, Vittoria Borsò trabaja cómo el fracaso se transforma en imaginario poético en las vanguardias latinoamericanas. En la experiencia de la modernidad, las crisis del yo y las utopías devienen condición para la escritura con dos alternativas diferentes: *la salida del fracaso* y *el fracaso de la salida* —cuyos representantes son Vicente Huidobro y César Vallejo. El “crecimiento del poeta”, frente al abismo y la caída, armoniza con el lenguaje creacionista que coloca al poeta en las alturas (Altazor). Mientras que el desequilibrio y la disonancia son rasgos que ubican al sujeto vallejano en una zona de incertidumbre, quien contra todo binarismo seguro experimenta “la oscilación en el umbral de las diferencias”. También analiza la poética del fracaso en la vanguardia mexicana con *Los Contemporáneos*. Ana Merino (“Infancias fracasadas en el sueño de la modernidad: Buñuel, Ribeyro, Berní”), por su parte, interpela el fracaso del proyecto de la modernidad pero desde un presente urbano cuya realidad social margina y aniquila el sueño de todo porvenir. A partir de tres disciplinas artísticas, Merino rastrea las infancias fracasadas de la modernidad en las representaciones de la niñez que exponen *Los olvidados* de Luis Buñuel, el cuento “Los gallinazos sin plumas” de Julio Ramón Ribeyro y la serie de Juanito Laguna del pintor Antonio Berní.

En “Este fracaso privado garantiza el fracaso público’ Apuntes sobre la estética de palacios y de héroes en ruinas”, Florian Borchmeyer propone una interesante visión del fracaso como *ruina* para pensar el presente latinoamericano desde Cuba, a partir de un documental realizado por él, *Habana Arte nuevo de hacer ruinas* (2006). Un primer campo semántico de la ruina se articula con la enfermedad, la destrucción que en un plano simbólico corresponde al colapso de la utopía revolucionaria, y una segunda interpretación remite más concretamente a un peligro material: la arquitectura en ruinas. Antonio José Ponte imagina a un Aschenbach en La Habana, a quien “le caería encima una cornisa” (188). Estas ruinas habitadas reflejan las vidas arruinadas de los habitantes. Borchmeyer traza luego un “tratado de ruinología clásica” que atraviesa los diferentes semas de la ruina desde la Antigüedad hasta el siglo XX, de Europa al “Nuevo Mundo”. Señala que las ruinas del siglo XX, y en especial las latinoamericanas, no pueden ser objeto de reflexión estética, no despiertan nostalgia ni la sensación de continuidad de ciertos ideales, sino dolor, destrucción, ruptura. Son producto de una realidad imperfecta, la imagen materializada del fracaso.

Diversos autores hispanoamericanos y peninsulares son analizados desde sus poéticas del fracaso. Pere Joan i Tous (“La poética del fracaso en la literatura concentracionaria de Jorge Semprún”) aborda la problemática de la memoria a partir del testimonio concentracionario de Jorge Semprún. Un primer momento de las narraciones sobre la experiencia en los campos de concentración nazis está marcado por el fracaso, tanto en la producción como en la recepción. En la inmediata posguerra el testimonio no despierta la “empatía colectiva”, la literatura no puede asumir la experiencia histórica. Este fracaso del testimonio se supera en la segunda etapa —en los años 60— a partir del *Nouveau Roman* que le proporciona a Semprún

un horizonte estético para narrar el horror. Distinto del “nuevo realismo documental, analítico y desilusionado” (78) de Max Aub que Frank Estelmann analiza en “Max Aub y la literatura vista desde el fin de *L'Espoir*”, y define como opción para “no estetizar el fracaso” en el contexto de la traición, la derrota, el exilio.

En “Roberto Bolaño: fracasar con éxito o *navigare necessum est*”, Roland Spiller explora el fracaso en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño en un triple plano que va más allá de la dicotomía éxito/fracaso, para proponer una lectura más amplia de la obra narrativa del escritor chileno. En primer lugar el fracaso como tema vehiculiza la cuestión de la derrota, la violencia y el mal en el contexto de las posdiktaduras latinoamericanas. En segundo lugar, el fracaso como intertexto coloca la narrativa de Bolaño en una tradición ‘rioplatense’ del fracaso (di Benedetto, Arlt, Onetti, entre otros); Spiller, superando el tema del fracaso, destaca las figuras de Borges y Cortázar como modelos de una poética transnacional. Por último, la poética del fracaso en Bolaño se narra a partir de la multiplicidad, la desmesura, los desplazamientos y funciona como estética y ética transcultural cuyo motivo “más potente es la pregunta por el mal [...] que sigue traumatizando la historia latinoamericana” (170). Adriana López Labourdette (“Un tiempo sin memoria: éxito y olvido en Jorge Luis Borges”) lee la articulación entre éxito y fracaso a partir de la noción de canon para abordar la obra de Jorge Luis Borges. La resistencia al paso del tiempo implica la reescritura de conceptos tales como memoria y olvido. El éxito de un texto canónico se fosiliza en la *musealización* de la obra, en el desgaste de sus significaciones. Frente a ello, Borges apuesta a la apertura, a los desplazamientos del texto a través de la lectura como acto anamnético. Es decir, el texto como memoria viva, reactualizado cada vez con la lectura —y no como pieza de museo— es el verdadero clásico. El fracaso y el olvido funcionan como otros mecanismos de canonización pues posibilitan el rescate que realizará la lectura —y la reescritura (por ejemplo, Pierre Menard, Herbet Quain y la figura de Evaristo Carriego).

La historia latinoamericana se reinterpreta en *Llanto: novelas imposibles* (1992) de la escritora mexicana Carmen Boullosa desde el fracaso que simboliza la muerte de Moctezuma. Para Janett Reinstädler (“La narración llevada a la ruina: *Llanto: novelas imposibles* de Carmen Boullosa”) el texto trata la imposibilidad de reducir la historia a una verdad única y, sobre todo, la incapacidad de comprender lo diferente y de propiciar un intercambio cultural exitoso. Esta línea, que plantea las potencialidades comunicativas del lenguaje en el plano de lo imposible, se retoma en el trabajo de Inés Andres-Suárez sobre la narrativa del español Javier Tomeo (“El fracaso comunicativo en la obra de Javier Tomeo”). Aquí se estudian las técnicas utilizadas para revelar la imposibilidad de comprensión, la dificultad por relacionarse de los personajes que Tomeo inscribe en la tradición del absurdo. También, Dorian Occhiuzzi (“El Marqués de Bradomín ¿fracaso aristocratizante en un mundo cursi?”) encarna las derrotas personales en el *Marqués de Bradomín* de Ramón del Valle-Inclán a partir de lo cursi y lo kitsch en el afán de ascenso social. Otro fracasado, descendiente de Ícaro y Sísifo, es Larsen de quien David Freudenthal se ocupa en su análisis de *Juntacadáveres* y *El astillero* de Juan Carlos Onetti (“La dialéctica de la renuncia y la resistencia en las novelas *Juntacadáveres* y *El astillero* de Juan Carlos Onetti”).

Sergio Chejfec e Yvette Sánchez arman un parnaso de fracasados. El primero (“El fracaso como círculo virtuoso”) plantea diferentes construcciones de la experiencia del fracaso, como elección, en la obra de Arlt, Borges, Laiseca, Salazar Bondy, Onetti y Aira, a la vez que reflexiona sobre otra dimensión: el fracaso de la representación mimética, lo que implica una concepción de la literatura. Por su parte, Sánchez (“Una red de conspiradores del fracaso”) ofrece otros antihéroes ficticios (Bartleby, Silvio Astier, los personajes de Felisberto Hernández, Enrique Vila-Matas, Onetti nuevamente) y vuelve a postular la pulsión creativa del fracaso. Para terminar, Marta Álvarez (“Ignacio Vidal-Folch: el hombre que se ríe del fracaso”) realiza una aproximación a la narrativa de Ignacio Vidal-Folch que funciona como prólogo a los textos del autor catalán que cierran el volumen. A partir del humor, el fracaso deviene matriz que atraviesa diversas realidades, desde la monarquía británica hasta el “intríngulis de aparcar” el coche en Barcelona.

El fracaso recorre las páginas de la literatura ya sea como dispositivo productor de escrituras o como perspectiva desde la cual revisar las derrotas de las experiencias históricas. América Latina afronta una larga galería de fracasos y fracasados de los cuales la producción artística ha dado cuenta a lo largo de la historia. Con este volumen, Yvette Sánchez y Roland Spiller interpelan a la crítica literaria para que también encauce el análisis de sus significaciones.

Paula Aguilar

* Rose Corral (ed.). *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942* de Roberto Arlt. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, 766 p.

El paisaje en las nubes constituye la más completa recopilación de las últimas crónicas de Roberto Arlt. En este libro, Rose Corral reunió un conjunto de 236 crónicas publicadas en *El Mundo* entre marzo de 1937 y julio de 1942 que aparecieron fundamentalmente en dos columnas: “Tiempos presentes” y “Al margen del cable”. De las crónicas que Arlt publicó en ese período sólo se excluyeron de la presente edición las 62 crónicas que se reprodujeron en el periódico mexicano *El Nacional* en el mismo momento en que aparecían en Argentina puesto que se hallan reunidas en otro volumen publicado en 2003, Roberto Arlt, *Al margen del cable. Crónicas publicadas en El Nacional, México, 1937-1941*.

Pese al lugar que ocupa Arlt en la historia de la literatura argentina y la “singularidad verbal” de estas piezas narrativas, sólo se había publicado una pequeña parte de la producción cronística del autor. Rose Corral sugiere dos posibles explicaciones para este descuido: por un lado, la tendencia a contraponer la práctica periodística y la práctica literaria y, por otro, el lugar marginal que tiene la crónica en la historia literaria. La editora de este volumen, en cambio, busca poner de relieve el valor literario que encierra esta producción periodística. Una cita de Rubén Darío que figura en una nota al pie y formula concepciones acerca del periodismo afines a las de Arlt —ambos consideraban que para ser un buen cronista era indispensable contar con el talento propio del escritor— le permite a Rose Corral vincular la labor de Arlt con la tradición cronística latinoamericana: “Muy hermosos, muy útiles y muy valiosos volúmenes podrían formarse con entresacar de las colecciones de los periódicos la producción, escogida y selecta, de muchos, considerados como simples periodistas”. Pero esta referencia, además, le asigna un valor al trabajo de recopilación y de edición de textos que, por su naturaleza genérica, son necesariamente efímeros y están condenados al olvido.

Lo interesante de las crónicas aquí reunidas es que en ellas Arlt vuelve la mirada hacia Europa en un momento álgido de la historia occidental y a modo de un agorero lee las distintas noticias como si se tratara de señales que le permiten anticipar reflexiones cuya pertinencia recién se podrá apreciar verdaderamente tiempo después. Como señala Rose Corral en el estudio introductorio, a su regreso de España, Arlt se aboca a las noticias mundiales, fundamentalmente a aquellas relacionadas con el complejo contexto internacional que desembocará en la Segunda Guerra Mundial. Intentar sistematizar los múltiples y heterogéneos materiales que actúan como disparadores de la escritura en cada caso resulta una tarea infructuosa. Prácticamente cualquier cosa puede funcionar como pre-texto de estas narraciones. Sin embargo, el tema de la guerra recorre gran parte de las crónicas, ya sea como objeto específico de la reflexión y del relato, ya sea simplemente como telón de fondo de distintas historias particulares.

Encontramos, entonces, crónicas sobre los nazis y sobre el papel de la literatura en este nuevo contexto histórico signado por la consolidación de régimes totalitarios, pero también sobre personajes menores, episodios triviales o libros. Tal es el caso de la última crónica de Roberto Arlt, “El paisaje en las nubes”, publicada en *El Mundo* al día siguiente de su muerte y que da nombre a todo el volumen. Esta crónica es una reseña un tanto particular de un *best-seller* de ese entonces, hoy olvidado: la mirada de Arlt se detiene aquí no tanto en el libro como en su autor que se convierte en un personaje del relato semi-novelesco de un proceso de escritura. Otro escenario privilegiado, que se relaciona con el anterior sólo de una manera indirecta, es Estados Unidos y en especial Nueva York. Es allí donde Arlt se dirige en busca de las manifestaciones de lo nuevo que pueblan sus crónicas y le dan ese tono tan actual. También figuran una serie de crónicas que no pertenecen a ninguna de las dos secciones mencionadas más arriba. Se trata de las notas que se refieren a la sequía en Santiago del Estero, los problemas del Delta del Tigre y la situación política de Chile, cuestiones más cercanas a la política interior de Argentina y su relación con los países vecinos.

El libro cuenta, además, con un prólogo de Ricardo Piglia. En él, el autor de *Respiración artificial* establece una relación entre las crónicas de Arlt y las *Causeries* de Mansilla. Según Piglia, ambas prácticas escriturarias comparten una misma vocación por la reflexión metalingüística. Hay, sin embargo, otro aspecto que estos dos lúcidos hombres tienen en común: la capacidad de vislumbrar la frustración futura en el preciso momento en que la promesa y la ilusión cobran forma. El fracaso no es posterior a la promesa, no la sucede, sino que, por el contrario, se halla inscripto en ella. En *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*, Jens Andermann afirma que Mansilla narra desde regiones donde las promesas y las palabras de la razón civilizada nacen muertas. Hay un pasaje en *Una excursión a los indios ranqueles* que resulta muy ilustrativo en este sentido: “La civilización consiste, si

yo me hago una idea exacta de ella, en varias cosas. En usar cuellos de papel, que son los más económicos, botas de charol y guantes de cabritilla. En que haya muchos médicos y muchos enfermos, muchos abogados y muchos pleitos, muchos soldados y muchas guerras, muchos ricos y muchos pobres. En que se impriman muchos periódicos y circulen muchas mentiras.”

Algo similar ocurre con Arlt. En muchos de estos textos los grandes proyectos de Occidente son interpretados como anuncios de un futuro indeseable que acaba por configurar en una suerte de crónicas de las frustraciones por venir. Es el caso de “Oro negro en Río Cuarto”, donde el descubrimiento de petróleo le permite a Arlt poner de manifiesto el carácter siempre paradójico de las “buenas noticias”: “Los pueblos de los alrededores creciendo. Los demacrados picapleitos engordando. Cambiándose el cuello. Lavándose la camisa. Los estudios de abogados abriendo las persianas. Los estudios de Czerny renovándose con más vigor. Un marido ingeniero. Un marido catador. Un marido jefe de contaduría. No importa. ¡Oro, oro! Sueño del petróleo. El petróleo brotando de la tierra, negro, hediondo, precioso, maravilloso.”

Asimismo, Arlt, al igual que Mansilla, elige el periódico como el ámbito de producción desde el cual advertir al lector acerca de su futilidad. Es en la ficción, en lo que “parece novela” aunque no lo sea y no en lo que los diarios cuentan, donde se abre un margen para la esperanza. Las crónicas de Arlt comparten un modo de leer según el cual ficción e historia se imbrican a punto tal que por momentos uno acaba por olvidarse de que fue precisamente una noticia el punto de partida del relato. Y merced a esta dilución de los límites entre el discurso ficcional y el periodístico Arlt logra eludir el lugar común y dar cuenta de manera crítica del momento presente.

Estos textos configuran precisamente un nuevo efecto de referencia o, en palabras de Arlt, “realidades espirituales o psicológicas diferentes” que logran poner en entredicho la referencia de la “frase hecha”. Que en un contexto de crisis y de violencia inusitadas como el que atravesaba Occidente hacia fines de la década del treinta Arlt haya optado por el desvío hacia el “no lugar” al que invita la ficción dentro del discurso periodístico no debe ser casual. Así parecen indicarlo una serie de crónicas como “La tintorería de las palabras”, “Clausura del diario íntimo”, “Aventura sin novela y novela sin aventura” y “Necesidad de un diccionario de lugares comunes”, entre otras, en las que Arlt se pronuncia a favor de una literatura de acción acorde con los tiempos que corren. De igual modo, en las crónicas más “literarias”, en las que la ficción viene a completar la noticia, Arlt se atreve a imaginar otros desenlaces que a la par que cuestionan una realidad carente de interés restablecen la sorpresa y la expectativa, como se observa, por mencionar sólo un ejemplo, en “Cuatro presidiarios a la deriva”: “Las autoridades del presidio creen ya que estos hombres y su balsa han zozobrado. El cronista de esta nota, por simpatía hacia el instinto de libertad que conduce a la ejecución de trabajos sobrehumanos, cree que esos hombres están vivos, y que su lance puede llegar a buen término”. En esa yuxtaposición entre la noticia prosaica y la resolución ficcional, el relato cobra otra dimensión en la que todo parece ser posible.

Carolina Grenoville

* Aymará de Llano. *No hay tal lugar. Literatura latinoamericana del siglo XX*. Mar del Plata: EUDEM, 2009, 144 p.

Acaba de ser publicado por EUDEM, la editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, un volumen que reúne los artículos más destacados de los últimos años de Aymará de Llano, reconocida autora de *Pasión y agonía. La escritura de José María Arguedas* (2004), entre otros libros de envergadura. A pesar de la condición de heterogeneidad que suele caracterizar a estas antologías críticas, en *No hay tal lugar. Literatura latinoamericana del siglo XX*, se establecen, por el contrario, ciertas constantes o líneas que contribuyen a su cohesión. Tal es el caso de las vanguardias históricas y su vasta influencia en el campo estético posterior, lo cual nos permite decodificar el inteligente ordenamiento de los artículos, reunidos bajo tres apartados. El primero se titula precisamente “Vanguardias históricas”; el segundo, “Procesos de textualización”, abriendo el campo hacia los distintos mecanismos de apropiación que han hecho las escrituras posteriores de esta verdadera revolución literaria que cambió los cánones desde donde pensar lo literario y cuya estela se prolonga aún hasta nuestros días; el último apartado está dedicado a dos entrevistas a investigadores de la literatura latinoamericana de renombre, como son Martín Lienhard y Fernando Áinsa.

Resulta interesante detenernos aún más en esta estructura que acabamos de esbozar; en efecto, la variedad genérica se convierte en una de las marcas distintivas de este volumen, no sólo por la combinación de artículos con entrevistas, sino por el hecho de abordar distintos géneros discursivos, rasgo que da cuenta de la flexibilidad de la mirada crítica desplegada por esta investigadora. De este modo, tanto la narrativa, la poesía, así como el análisis de ciertas formaciones culturales como parte de lo que se convierte en un estudio de historia intelectual en algunos capítulos, constituyen el objeto de este libro polifacético.

Sin dudas, dentro del libro adquieren brillo propio los artículos dedicados a la literatura de la zona andina, que constituye su especialidad. En efecto, es entre éstos en donde se advierten los vasos comunicantes más fuertes. La soltura de la escritura, en el caso de estos artículos, da cuenta de una familiaridad poco común con la literatura y, en un sentido más amplio, la cultura andina, que redunda en una escritura sólida, pero al mismo tiempo fluida; esta condición, desde mi punto de vista, se convierte en la principal virtud del libro. Por eso podemos leer los capítulos “Boletín Titikaka. Vanguardismo a 3800 metros de altura”, “Sobre el Pez de Oro” y “Poesía quechua. Los ilegítimos” como un *continuum* atravesado por los mismos interrogantes, algunos de los cuales serán retomados en las entrevistas finales. Me refiero, por ejemplo, a la posibilidad de abordar la literatura latinoamericana desde “regiones culturales” sin olvidar la “totalidad contradictoria” de la que nos hablara Cornejo Polar, atendiendo a las complejas dialécticas que afectan cada práctica en particular, como la que enfrenta oralidad y escritura o corrientes elitistas y populares, entre otras.

En esta línea, el artículo dedicado al *Boletín Titikaka* retoma una de las polémicas culturales más candentes del siglo XX en los estudios sobre literatura latinoamericana, la que se establece entre nacionalismo y vanguardia, como polos entre los cuales los intelectuales debaten su campo de opciones. En efecto, el caso de este Boletín publicado en la ciudad de Puno entre 1926 y 1930, a 3800 metros de altura, se presenta como un ejemplo paradigmático que permite problematizar ese enfrentamiento, mostrando “las interrelaciones de manera tal que no queden como paradigmas paralelos, sino, más bien, como intersecciones espiraladas de emergencia discontinua según los períodos históricos que dibujan un mapa complejo desde principios del siglo pasado hasta nuestros días.” (27).

Para precisar su hipótesis, la investigadora ubica con precisión el modo de inserción del Boletín impulsado por el grupo Orkopata dentro de las discusiones ideológicas del momento, para así reafirmar que la importancia de esta publicación radica en que viene a llenar un vacío: el de integrar vanguardia e indigenismo en los términos en que esta posibilidad había sido concebida por Mariátegui. Se advierte así que De Llano tiende constantemente puentes que permiten vincular el contenido de los artículos con las principales corrientes ideológicas del período, especialmente en lo concerniente a la problemática del indio. Ya la elección del propio objeto vuelve insoslayable el planteo de esa otra relación problemática, la que se establece entre literatura y política, considerando las vanguardias como espacios en los que ésta coagula particularmente. La exploración de esta zona de intersección conflictiva constituye, como ya adelantáramos, la principal línea cohesiva de los artículos.

Por eso, alterando la linealidad dada por la cronología que presenta el índice, nos permitimos proponer otro orden de lectura, saltando —al modo cortazariano— al artículo dedicado al *Pez de oro*, una novela de Gamaliel Churata (seudónimo de Arturo Peralta), precisamente uno de los principales impulsores del *Boletín Titikaka*. Esta textualidad heterodoxa, que remeda géneros discursivos andinos como el *tinkuy*, permite advertir nuevamente el entrecruzamiento entre indigenismo y, en este caso en particular, surrealismo. A partir del análisis discursivo de la novela, De Llano pone de manifiesto que la estética de Churata difiere de la propuesta de los indigenistas ortodoxos, apegados, como sabemos, al realismo decimonónico. La hibridación con el imaginario andino permite entablar relaciones con los textos de José María Arguedas y César Vallejo, lo cual posibilita destacar el principal aporte de esta mirada crítica, sustentada en la idea de armar una serie de “vanguardia indigenista” o “indigenismo vanguardista” con los textos que dan cuenta de la heterogeneidad cultural americana que impregna los espacios de enunciación de escritores que así “proponen una utopía socio-política como solución a la subestimación cultural que los pueblos originarios han venido padeciendo durante siglos” (58).

Otro artículo que se inscribe dentro de la misma zona cultural es “Poesía quechua. Los ilegítimos”, en donde se aborda un corpus conformado por un grupo de autores a los que Julio Noriega reúne en la antología *Poesía quechua escrita en el Perú* publicada en Lima en 1993. Aquí, nuevamente la investigadora plantea punzantes interrogantes con respecto al lugar de la crítica, lo cual se advierte ya desde el título, pues el calificativo “ilegítimos” pone de relieve la necesidad de difundir este tipo de poesía a la que no accedemos con facilidad, precisamente porque aún no ha sido convalidada por las entidades dadoras de prestigio o poder, más allá de

las regiones en que son producidas. Tal como la novela anterior, estas textualidades nos desafían nuevamente a desplegar una mirada crítica que atienda a la heterogeneidad, pues los poemas escritos en quechua y en castellano nos enfrentan a versiones bilingües en las que se advierte cómo la oralidad pugna su lugar con la escritura. Cabe destacar que esta antología continúa una tendencia ya iniciada en los '60 de escritura de textos literarios en lengua quechua, que halla en la figura de Arguedas a uno de sus principales impulsores. Es por eso que De Llano vincula el minucioso recorrido por los principales motivos de esta poesía con el ideario arguediano respecto de la supervivencia permanente que ha tenido lo que él denominó "cultura india".

Estos artículos sobre la cultura andina permiten advertir también la combinación armoniosa de "vozes jóvenes", "ilegítimas" aún, con voces consagradas por la tradición. Es desde esta predilección por cierta marginalidad como espacio de enunciación que la autora indaga constantemente los lugares desde donde se ejerce la crítica literaria, para lo cual convoca voces experimentadas en la perspectiva subcontinental, como es el caso de Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Martín Lienhard, Julio Noriega o Noé Jitrik, entre otros.

Con respecto a la narrativa de vanguardia, el libro explora también textualidades híbridas y poco estudiadas. Tal es el caso del primer capítulo, centrado en novelas de los mexicanos Arqueles Vela y Salvador Novo, junto a una de las novelas ejemplares del chileno Vicente Huidobro. Para este estudio, la crítica no sólo apunta los contextos de producción, sino que cuestiona nuevamente la tesis de las dos tan mentadas líneas que parten de enfrentar la vertiente más pura o artística con otra más politizada que ha caracterizado la crítica latinoamericana dedicada del período. Con ese fin, toma dos narradores que, de acuerdo con los datos extratextuales, integran escuelas distintas como la de los "estridentistas" (Arqueles Vela) y la de los "contemporáneos" (Salvador Novo), pero en cuyas escrituras las diferencias en cuanto a los postulados estéticos no resultan evidentes; por el contrario, priman las semejanzas. Tanto en *La señorita etc.*, de Vela, como en *El joven*, de Novo, se cuestiona la referencia en el sentido en que la entienden las vanguardias estéticas realistas, primando un "discurso no mimético, crítico, irreverente, fragmentario, autorreferencial y que trastorna la certidumbre del lector" (19). Así como la ruptura de la mimesis realista es evidente en las dos novelas mexicanas a través de la detención de la mirada en la ciudad, en la de Huidobro, *Salvad vuestros ojos*, el quiebre se asienta en la absoluta ausencia de coordenadas concretas (personajes, tiempo, espacio), lo cual se vincula directamente con los postulados estéticos creacionistas.

El capítulo "No hay tal lugar", que da nombre al volumen, continúa indagando sobre las coordenadas de constitución de la narrativa latinoamericana del siglo XX. Ocupa, por lo tanto, un lugar vertebrante en el libro, en cuanto permite articular estas manifestaciones de la vanguardia histórica, recién aludida, con sus "procesos de textualización" posteriores. En efecto, las reflexiones sobre Alfonso Reyes en *Última Tule* (1942), que intentan revertir otras "versiones" de la conquista, subrayan las operatorias que caracterizarán luego a las narrativas contemporáneas, tales como la destrucción del discurso oficial de la historia, así como la constitución de una dimensión utópica para el subcontinente.

"Un lector elector" analiza la novela *Cristobal Nonato* de Carlos Fuentes a partir de las estrategias de construcción del lector, destacando el papel preponderante del texto como propuesta de reflexión sobre los distintos problemas que atañen al hecho literario. "Procesos de escritura. La última novela de Juan Carlos Onetti" ofrece una entrada al texto desde las dificultades que ofrece lo genérico, pues De Llano observa un cruce entre la novela y la autobiografía, el cual desmenuza apelando a los marcos teóricos precisos. Así, a la dificultad para identificar dónde empieza y dónde terminan los escenarios de la ficción en la escritura de Onetti, en esta novela se agrega "otro ingrediente promotor de desestabilización: lo autobiográfico y todo lo que con esto connota respecto del sujeto de la enunciación" (81).

Cierra esta serie sobre narrativa latinoamericana el artículo "De Macondo a McOndo", en donde prima una mirada comparativa entre los modos de configurar la ciudad entre las narrativas ya consagradas del boom y la de las últimas décadas. Para ello, presenta la categoría de "aldea/invención" para estudiar el discurso de la ciudad en la escritura de García Márquez, Rulfo y Onetti, a la que opone la de "ciudad/urbe" como figuración de la degradación, contaminación y exclusión que se constituye en marca distintiva en novelas como *Fue ayer y no me acuerdo* y *La noche es virgen*, de Jaime Bayley, y la antología de cuentos *McOndo*, compilada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez. De este modo, arma dos núcleos a partir de los cuales lee dos tendencias, más que dos estéticas contrapuestas, con el objetivo de abrir una nueva línea de análisis para el armado de una serie distinta que atienda a la figuración urbana como "sitio heterogéneo en donde circulan culturas híbridas o bastardas" (111).

Y si hablábamos de heterogeneidad discursiva más allá de los objetos de estudio es porque el libro se cierra con dos entrevistas cuyas voces vienen a retomar muchas de las indagaciones sobre el lugar y el sistema de opciones y limitaciones con las que se enfrenta el crítico, las cuales ya señalamos como una constante que recorre los artículos críticos de *No hay tal lugar*. En primer término, la entrevista a Martín Liehard explora las principales perspectivas desde las cuales abordar la heterogeneidad cultural de América latina, así como los principales focos de interés del autor de *La voz y su huella*; a saber: el problema de las literaturas orales y su relación con la literatura oficial, las literaturas escritas en lengua autóctona y el indigenismo. Por otro lado, la segunda entrevista presenta las reflexiones de Fernando Aínsa sobre las relaciones entre geografía y literatura, que lo llevan a hablar de “geopoética”, categoría a partir de la cual estudia cómo el espacio se va transformando en las distintas estéticas. En relación con sus últimos estudios, Aínsa se refiere a la manera en que los cambios urbanos están incidiendo en la novela, lo cual le permite afirmar que hay un olvido de la utopía en pos del humor. Por último, resultan de sumo interés sus reflexiones sobre el mercado editorial y los cambios que su incidencia trae aparejados en los circuitos de circulación y consumo de la literatura latinoamericana.

En síntesis, *No hay tal lugar* es un libro útil para ser consultado tanto por especialistas en el área cuanto por estudiantes de grado o por quienes se inician en este campo, pues permite interiorizarse y profundizar en las variadas problemáticas actuales que hacen de la literatura latinoamericana un objeto de estudio siempre abierto a nuevas indagaciones.

Mariela Blanco

* Francisco Morán. *Julián del Casal o los pliegues del deseo*. Madrid: Verbum, 2008, 354 págs.

El libro de Francisco Morán es un claro ejemplo del lugar que los estudios literarios deben ocupar en el campo de los estudios culturales latinoamericanos. Se trata de un aporte metodológico fundamental, en el sentido de que demuestra la capacidad de las herramientas y los objetos de la crítica literaria para convocar y explorar los problemas socialmente significativos que se anudan a los movimientos del sistema literario. El libro indaga el lugar paradójico de Julián del Casal en el *canon cubensis*, como resultado de “gestos canonizantes desde el centro y la periferia de aquellos proyectos políticos y culturales que instituyeron y no han dejado de privilegiar la centralidad de José Martí en ese canon” (15). Morán propone una revisión de aspectos del modernismo hispanoamericano *desde la figura y la producción de Casal*, que “es el malestar que interrumpe y enferma el árbol genealógico al cuestionar su organicidad interna” (17). Las intensidades de la textualidad casaliana —“epítome de ese tejido invasor que fue la escritura modernista, como la máquina deseante que hace saltar las lecturas jerarquizantes” (18)— desestabilizan el sistema binario y jerárquico establecido una y otra vez por la crítica latinoamericana. Frente a los relatos genealógicos de subordinación que ha reiterado la crítica del modernismo, el trabajo de Morán organiza otro relato *desde el lugar conflictivo donde se produce la diferencia*. Y, en este caso, pararse en el lugar de la diferencia converge con el mandato de Lezama de practicar una crítica creadora hecha *desde la poesía, desde la literatura*: cuando la política institucionalizada prescinde del arte, la *poiesis* se vuelve una práctica más densa y resistente. El proyecto crítico de Francisco Morán es así atravesado por la mística de la “Generación del Centenario” de la que formó parte y, entonces, la escritura se revela como el agenciamiento colectivo de enunciación que despliega el ritual: la escritura como espacio del ritual imposible en una patria literaria donde el ejercicio de la nostalgia “puede acabar siendo tan reaccionaria como el control estatal” (ver “Entrevista a Antonio José Ponte”, *Katatay*, año 1, 1/2, junio 2005, p. 29). La extrañeza de Casal y el ritual que sus “devotos” urden desde la escritura, se agencian entonces con la máquina ritual de los originistas, para iluminar aquello que se trama en el *continuum* entre escritura y autofiguración, entre poesía y “vida de poeta”: en definitiva, entre literatura y vida.

Morán sobrevuela el *canon cubensis* “a vista de pájaro” y desde esta diferencia lo lee a contrapelo, en sus paradojas y contradicciones. La primera paradoja que encuentra es que, si bien se trata de un canon compuesto esencialmente de poetas, es un canon *anti-poético*, “macheteado por la Historia, sobre todo a partir de 1959”. El canon de la literatura cubana ha registrado una tendencia a subordinar el valor estético al valor ético, y es la orientación fundamentalmente política y moral de este canon lo que ha permitido la colocación de José Martí en su centro. Morán no niega el valor literario del texto martiano, sino su colocación en

el centro del canon a partir de las virtudes cívicas que lo han convertido, no en “poeta nacional” sino en el “Héroe Nacional”. Según Morán, a partir del Centenario de Martí en 1953 —cuando, entre otras cosas, la crítica resolvió el problema de su colocación *en el modernismo*—, pero particularmente con “la intervención totalitaria de la cultura que se produce desde los años 60”, Martí se convierte en un problema, no tanto por haber llegado a regir el canon, sino por haberse convertido “en el significante de la identidad nacional” (24). Con Martí ocupando el centro en estos términos, el canon se organiza “según el grado de cubanía de textos y autores”. La absoluta identificación entre poeta y nación (“uno no puede salirse de la isla sin salirse de Martí”, y viceversa), “corta un patrón de costura contra el que serán leídos y evaluados los restantes poetas en una lectura teleológica que nos lleva a, sale de, pasa por, parte de Martí” (26). De esta manera, ya no son los mecanismos de la esfera estética autónoma los que legitiman la práctica literaria, sino el *imposible heroico*; hay una poetización de la política en la que esta última “absorbe lo literario, lo interviene y pasa a representarlo”. Ahora bien, Julián del Casal no se amolda a las demandas canónicas, ni a “la vivificación de ‘la nación como necesidad del alma’ que Vitier celebra en Heredia, responde —y sin ceder un ápice— con *la vivificación de la poesía como necesidad del poeta*” (27).

En la literatura cubana, la oposición entre acto y palabra recorre la articulación de las relaciones entre poesía e historia. Morán visualiza las “Palabras a los intelectuales” de Fidel Castro (junio de 1961) como el momento en que el *canon cubensis* se convierte en el proceso institucionalizador del texto literario, al integrar la oposición dentro-fuera como el procedimiento que legitima o excluye. Este eje cristaliza aún más la oposición entre Martí y Casal, donde “Martí viene a emblematizar el *interior* revolucionario, la política, la historia, y el deseo de ser *poeta en actos*”, y Casal “representará el ensimismamiento de lo literario, y la mirada y el deseo volcados hacia el exterior de la isla”. Se re-distribuye de este modo la historia de la poesía cubana en su totalidad, al “rearticular la relación centro-margen según se perciba al poeta como más próximo a Martí o a Casal” (27). La paradoja fundante del sistema del *canon cubensis* radica en que “mientras más canónico es el escritor, más lejos se supone que esté de lo literario, y al revés”, y “permite comprender así el singular espacio que ocupa Casal en el canon. Es, sin dudas, un poeta excelente, pero es al mismo tiempo el negativo de Martí, una especie —y pudiéramos decir que en más de un sentido— de Martí invertido” (28).

Pero el reconocimiento de Casal como canónico —está fuera de toda duda que es uno de los dos poetas más importantes del siglo XIX cubano— no es suficiente; es necesario componer las condiciones bajo las cuales Casal es canónico: “Lo que ha mantenido a Casal, no ya en el canon, sino vivo, actuante en la tradición poética cubana es que nunca le han faltado poetas que se aferraran a él, que se encarnizaran en su escritura” (30). Hay un “deseo de Casal” habilitado por sus apariciones y desapariciones, sus intermitencias que lo revelan como una *cuerpo fugaz*, y es este cuerpo lo que se busca, estableciendo así una relación que “es poética por erótica, y al revés”. De esta manera, la crítica literaria se transforma en la búsqueda de ese cuerpo escamoteado en la ciudad; la crítica literaria, como el ligue callejero, circula entre las intensidades y flujos que intentan *aferrar(se)* al cuerpo casaliano: “Arduo deleite, la relación con Casal tiene que ser inequívocamente amorosa, erótica” (34). Esta constelación de imágenes, esta “erótica de la escritura” se conecta “con las sospechas de una sexualidad descarrilada del modelo heterosexual que no ha dejado de perseguir al modernismo, y en particular a Casal” (44). Erotismo y sexualidad atraviesan la textualidad modernista, esto es sabido; pero Morán advierte que no se trata de la sexualidad por sí misma, “sino de su ensamblaje, de su inevitable acoplamiento a los discursos culturales de la época, lo cual implica, a su vez, llegar a una lectura muy diferente sobre el modernismo”; una lectura del modernismo *desde Casal*, esto es, una lectura desde la poesía y la extrañeza de la experiencia poética: “una lectura no contra, sino con sus propias intensidades, desde sus desvíos” (45). Así Morán reclama una lectura del modernismo en términos de *relaciones de clóset* (Eve Sedwick), de teatralización, “entendiendo por esto ‘las relaciones de lo conocido y de lo desconocido, las vueltas —explícitas o no— alrededor de la definición homo/heterosexual’” (56). Morán propone que el modernismo no intentó revelar ni ocultar sus deseos; la intención modernista fue “escenificarlos en el espacio de lo secreto, de las desapariciones, tanto como en la aparición súbita, en el parpadeo de lo indecible, de sus flujos” (56). En el imaginario crítico de Morán, el modernismo no es pensado como pasado, sino como “la comunidad que viene”, como el lugar de la utopía necesaria para el ejercicio crítico que “resulta casi inconcebible al margen de un gesto emancipador que no esté refrendado por el reclamo identitario de algún tipo” (57). La utopía, deseo evasivo e inaprensible, es así nombrada por Morán, recogiendo las ideas de Stuart Hall y Frederic Jameson para las agendas de los estudios culturales: nombrar la utopía para reinscribirla en la práctica crítica.

El trabajo de Morán enfoca la construcción de la subjetividad de Casal atravesada por el *secreto*: “Hablar y producir, segregar el ‘secreto’ de modo de reemplazar su interior, o de encubrirlo, por las sonoridades, las oquedades y los tensores del lenguaje” (75). Si bien es posible hablar de “una política del yo casaliano articulada en pliegues y repliegues del sujeto” que obturan la identificación, Morán propone que “la treta de Casal no consiste, sin embargo, en esconderse, sino más bien en *decir que se esconde*, o sea, en proponerse a sí mismo como *secreto*, como desafío” (76). En los centelleos de su presencia, es donde Morán prende “el deseo, posiblemente la ‘identidad’ sexual de Casal”, a la que considera una identidad sexual “en *desarrollo*, susceptible de ser leída y apropiada como gay” (77). Este es uno de los puntos más conflictivos de la argumentación del libro, en el sentido de que Morán opone una “identidad susceptible de ser apropiada como gay” a “las identidades sexuales modernas ya establecidas”, olvidando que hace ya tiempo que “lo gay” ha sido copiado como una identidad moderna claramente establecida. Tal vez hubiese sido preferible el uso de otra categoría que sí dé cuenta de la sexualidad “rizomática, jabonosa, de alta intensidad” que circula por el texto modernista que, en el caso de Casal y de acuerdo con Morán, no aporta una prueba conclusiva de un deseo homosexual, pero sí de su *búsqueda* que habla del “espacio de crisis que introduce el modernismo en la distinción homo-hétero en los momentos en que esta estaba siendo instituida” (78). Es así como el lugar de Casal en las letras cubanas ha estado siempre rodeado de la sospecha: “la que rodea su identidad sexual, su identidad política, nacional”. En su lectura del poema “Flores de éter”, dedicado por Casal a Luis de Baviera, Morán demuestra que “el objeto del deseo casaliano no coincide con el de la Nación” (78). Pero también la carrera periodística de Casal (que se inicia en 1885 al incorporarse al equipo de redactores de *La Habana Elegante*) está atravesada por la operación de *decir que se esconde*. Morán lee al Casal periodista no tanto en *La Habana Elegante* como en *La Caricatura*, “un semanario satírico-amarillista habanero que siguió publicándose hasta muy entrado el siglo XX” (76), donde escribió poemas satíricos, artículos de modas y crónicas amarillistas.

Otro punto de indagación de Morán es lo que podría llamarse el “texto autobiográfico” de Casal. Si bien la escritura de Casal no es autobiográfica en tanto elude revelar un yo autobiográfico, es posible rastrear ciertas modalidades que producen “un campo de personas (primera y tercera) de las cuales podemos sospechar que actúan en connivencia con el yo del autor lo mismo para ocultarlo, que para revelarlo” (233). Morán señala que, tratándose de la literatura del *fin-de-siècle*, “dificilmente podría encontrarse un motivo más apremiante o más común que el del ocultamiento y representación de la sexualidad, especialmente de aquellas sexualidades que estaban buscando ansiosamente constituirse y auto-representarse” (234). Las autofiguraciones casalianas, con su voluntad de impedir su retrato o su identificación, despliegan tramas que presentan “hombres que buscan la compañía de otros hombres, vivir unos con otros, o simplemente solos” (268) que, trabajadas desde la ambigüedad, dejan la conclusión al lector: “un lector específico, *singular*, y que —no tengo la menor duda— *existía* o comenzaba a formarse, y que, como parte del entrenamiento, del rito de pasaje hacia la adquisición de esa identidad, debía aprender a decodificar estas ‘historias’ (...): el lector gay” (268). De este modo, Morán explora la convergencia de la autonomía literaria y la autonomía erótica en el modernismo, y especialmente en Julián del Casal: la textualidad casaliana se organiza, entonces, como la conjunción de la autonomía estética y la de los placeres, posibilitando así su existencia como posible espacio de identificación para sujetos subalternizados. De manera sutil pero contundente, la sexualidad y la nación juegan en la oposición entre Casal y Martí, no sólo en términos de una diferenciación entre lo masculino (Martí) y lo femenino (Casal) sino “en la encarnación por parte de Martí de una masculinidad absoluta, tanto como de un afeminamiento no menos absoluto por parte de Casal” (305). De este modo, el objeto de deseo de la escritura casaliana cae *fuerza* del territorio nacional; su posición en el canon es la frontera: “está ahí para marcar el límite entre el *afuera* y el *adentro* de la nación”.

Julián del Casal o los pliegues del deseo es un libro articulado en un proyecto crítico que, en su reclamo de una esfera artística autorregulada de acuerdo con los criterios históricos de formación de la verdad estética (Bürger), interpela de modo profundo y comprometido las prácticas de la administración cultural del Estado revolucionario cubano. Desde la poesía, como quería Lezama, Francisco Morán configura un discurso crítico que desmonta la maquinaria estatal que subordinó el arte a la política, proponiendo otras tramas posibles para una relación siempre tensa y conflictiva.

Gonzalo Oyola

Juan Antonio Ennis. *Decir la lengua. Debates ideológico-lingüísticos en Argentina desde 1837*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008, 417 p.

En un típico gesto de su apabullante locuacidad, Sarmiento sintetizó varias páginas de Cousin al decir que la guerra fue siempre la tela de la historia. El pragmatismo irrecusable del sanjuanino no sólo se justifica por su visión historicista; quizás como ninguno, comprendía que la de la lengua era una economía de la acción y que, en tanto tal, su carácter trascendental debía buscarse en su capacidad de transformar el mundo. Es decir, en su capacidad de hacer historia. Acaso no casualmente ese pragmatismo –y la concepción beligerante de la materia verbal que lo acompaña– sea uno de los nudos que atraviesan las sútiles reflexiones sobre los debates lingüísticos que nos ofrece *Decir la lengua*, resultado de una tesis doctoral realizada y defendida por Juan Ennis en el Instituto de Romanística de la Martín-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Porque, de manera especial en el agudo ejercicio de lectura realizado por su autor, siempre que se argumenta sobre la lengua acontece, velada o abiertamente, una disputa en la que los sujetos despliegan y confrontan sus fábulas de identidad. No por azar el libro se abre con un epígrafe de Heráclito que contiene la expresión del πολέμος (*pólemos* en griego) y se cierra aseverando: “la pregunta es quién decide sobre la adscripción de una forma a un nivel o a un espacio y sobre la designación y delimitación de esos niveles y espacios a partir de las formas lingüísticas que les sean legítimas o ilegítimas” (369). El conflicto por el *quién*, por el *locus* de enunciación según la propuesta de Mignolo, atraviesa, como sabemos desde por lo menos los esfuerzos de un Garcilaso por erigirse en legítimo intérprete del idioma incaico, el conflicto del poder (en él) decir y lo que en él, fonética, gramatical y simbólicamente, se juega.

Un lector interesado aunque impaciente, receloso aunque no necesariamente iniciado –en definitiva, una figura del crítico como socarronamente infirió alguna vez Panesi– podría preguntarse qué quiere decir el *decir* que encabeza el título. Una respuesta apropiada, creo, ganaría en sugestión subrayando la ecuanimidad que el autor supo concertar extrayendo de esa fórmula el sujeto. Para expresarlo en términos consonantes con la materia tratada: la “agentividad” del decir es, sin más, materia de disputa. Porque si, en última instancia, todo cambio lingüístico siempre es producido por la comunidad hablante, en este libro, más que las especificidades lingüísticas del cambio mismo (analizadas, de todos modos, como en los casos del voseo, el seseo o el yeísmo rehilado), lo que se examina es el proceso por el cual una variante determinada llega a instituirse en lugar de otras. Así, enfatizando el carácter materialista del enfoque de Jan Blommaert, de quien toma la fructífera idea de que los debates, por su dinamismo y su productividad fáctica, son en concreto los agentes promotores de selección y estandarización del cambio, Ennis indaga y explota una figura particular, la del *philologos*: aquella voz autorizada que encuestra en la prosapia de los “guardianes de la lengua”, sujetos devenidos “expertos” en consonancia con los saberes de la época. Con esa sospecha por demás corrosiva, el libro propone un recorrido por diversas instancias significativas en los debates lingüísticos que contribuyeron en Argentina –aunque el gentilicio no es reductor pues la fuerza de las consideraciones teóricas prima sobre cualquier localismo– a conformar percepciones operantes sobre el vínculo entre lengua y sociedad. Y lo hace apelando a un corpus de textos tan amplio como admirablemente articulado –del que ciertamente no se podría dar cuenta en una reseña como ésta. El recorrido se inicia con el desmigaje del programa romántico sobre la lengua nacional formulado por la generación de 1837 y culmina con una revisión de la obra de María Beatriz Fontanella de Weinberg, lingüista argentina cuya labor se ubica en las últimas décadas del siglo XX. La perspectiva cronológica no empaña, sin embargo, los entramados discursivos –lo que el autor llama “texto maestro” y en el que coinciden la lingüística, la literatura, el ensayo y el discurso académico– que tienen como objeto principal las discusiones por la unidad o diversidad lingüística del español en Argentina, desmenuzados –valga la aclaración– con suma pericia en el manejo crítico de las topologías.

El libro se divide en tres partes. En la primera (“Teoría y metodología”) se ofrece una exhaustiva descripción de los distintos abordajes teóricos sobre la hispanofonía, así como de las distintas corrientes lingüísticas que se fueron desarrollando sobre todo a partir del siglo XIX, pasando por los *Cours de Saussure* hasta las muy actuales revisiones historiográficas de la disciplina como, para citar sólo un ejemplo, los trabajos de Koerner y Hutton. A pesar de que éstas son las páginas que responden más ajustadamente al formato tesis –en el que se presenta un riguroso estado de la cuestión– y que, por lo tanto, para el lector interesado pero impaciente (léase, también: receloso aunque no necesariamente iniciado) pueden resultar algo pantanosas, la prestancia con que la información y los argumentos se despliegan en ellas dilatan su lectura hacia esa zona que solemos catalogar como indispensable, sobre

todo porque Ennis vuelve una y otra vez sobre aquellos autores que más contribuyen a los fundamentos teóricos de su propio enfoque, y porque aporta sutiles divergencias que demuestran un acopio de lecturas por demás inteligente (puede leerse, también: afinadamente estratégico) que le permiten despejar, para abusar de un estilo decimonónico, los lunares que afearían la precisión de su armazón crítico (por cierto, muy bien logrado).

La segunda parte aborda propiamente los debates ideológico-lingüísticos en el Río de la Plata entre 1837 y finales del siglo XX, en una serie de siete capítulos. El capítulo 3 se detiene en los textos de los más conspicuos integrantes de la generación del 37, observando las peripecias de una ruptura concebida *a posteriori* como fundacional, aquella que halló en el joven Alberdi, en Sarmiento, en Juan María Gutiérrez y, aunque de modo menos radical, también en Echeverría, los postulados de una diferenciación con el idioma de la antigua metrópoli. Se concentran allí, por ejemplo, las controversias entre Bello y Sarmiento en Chile suscitadas a raíz de la publicación de los “Ejercicios populares de la lengua castellana” de Fernández Garfias y, luego, de la presentación a la Universidad del proyecto de reforma ortográfica del sanjuanino. Coinciendo con Julio Ramos (y también con lo escrito más recientemente por Di Tullio), Ennis sostiene sin embargo que las discrepancias resultan por lo menos discutibles dado que en ambos casos, a pesar de diferencias escrutables, lo que se propone es una reforma controlada “desde arriba” que no difiere en cuanto a la visión jerarquizadora del escenario político y social: “el trabajo institucionalizado sobre la lengua –dirá el autor– colabora en el establecimiento de tales jerarquías y en la reificación de las formas de desigualdad social a través de la indexicalización de los rasgos lingüísticos con la pertenencia social” (141). Cierra este capítulo la polémica entre Gutiérrez y el español Martínez Villergas, como consecuencia del rechazo del primero del diploma como miembro correspondiente de la Real Academia Española (entre cuyos objetivos figuraban el de “cultivar y fijar la pureza y elegancia de la lengua castellana”).

El capítulo siguiente se centra en la figura de Lucien Abeille, específicamente en el análisis de su libro *Idioma Nacional de los Argentinos*, publicado en 1900, y de las repercusiones que motivó entre las dos vertientes ya declaradas de la élite intelectual de entonces: una, de corte purista y otra, en la que se ubicaría Abeille, de carácter emancipatorio, cuya tensión bien condensó Rubén Darío cuando, a raíz de una novela de Miguel Eduardo Pardo publicada en Madrid, dijo que el “sablazo de San Martín” había desencuadrado el diccionario y descuartizado la gramática del idioma heredado. El capítulo funciona como una bisagra no sólo por el pasaje de siglo sino porque en el libro de Abeille la retórica de la mezcla lingüística se modula con una fuerte inclinación por el “galicismo mental”, para retomar la fórmula con que el español Valera criticara las modulaciones del mismo Rubén Darío en su primer poemario, y demuestra una de las líneas más potentes del conflicto entre panhispanismo y panlatinismo, de extracción francesa. Los dos siguientes, centrados en la defensa de la lengua española de los argentinos por señeras figuras como las de Ernesto Quesada, Rafael Obligado, Calixto Oyuela, Capdevila o Costa Álvarez –cuyo libro, *Nuestra lengua*, de 1922, compone una apretada suma de estos debates– por un lado, y en las intervenciones de Amado Alonso, Américo Castro y en las siempre disruptivas respuestas borgeanas son, en verdad, estricta continuidad, puesto que Ennis pone a dialogar las diferentes versiones de esas formaciones discursivas del nacionalismo lingüístico para mejor contrastar la trama material que las sostienen.

Los capítulos siete y ocho abordan dos fenómenos lingüísticos que han tenido múltiples abordajes y disquisiciones, como son el lunfardo y el cocoliche. Sobre el primero, Ennis nos ofrece una ajustada revisión teórica a partir de una definición del objeto, revisión que nunca pierde de vista otros discursos ceñidos entre sí –como el de la criminología, o el naturalismo positivista– que terminan por delinear “una identidad y una lengua: la del delincuente”. En las peleas por la definición de ese fenómeno –“o bien el lunfardo es una jerga de la delincuencia y/o la cárcel en un período histórico, o bien es el nombre que recibe cierta forma de la oralidad rioplatense” (273)– y en las voces en que esa reyerta se expande –la del sociólogo y profesor de Derecho Dellepiane que llega al lunfardo a partir de la necesidad de una taxonomía sobre el sujeto delincuente, o la que Fray Mocho imagina en *Memorias de un vigilante*, ficción “paralela a la filología policial-criminológica” de la época–, Ennis escruta los saberes comprometidos en la auscultación de esa formación y demuestra que la variación lingüística puede ser utilizada –y de hecho, lo ha sido– como modo de reificación de las estructuras jerárquicas de la sociedad. El “cocoliche”, por su parte, merece una indagación similar, por la que se le atribuye, más que una definición estrechamente lingüística, la calidad de una alternancia de códigos “que en la investigación reciente recibe el nombre de *code crossing* (Rampton 1995, 1998) o etnolecto secundario (Auer 2003)”. Para una lengua estatal, pretendidamente monoglósica, esas variantes, producto, entre otras cosas, del contacto cultural que produjo el

gran caudal de inmigración en la Argentina de fines de siglo, se constituyen como disrupciones ambivalentes: si, por un lado, refuerzan el discurso hegemónico –por ejemplo, fogueando el darwinismo o positivismo criminológico de cuño lombrosiano–, por el otro, en cambio, promueven un desbarajuste en la gramática oficial puesto que instalan “una forma cultural paralela y masiva que adquiere modos propios de organizar los sentidos” (314).

Un refinamiento de la polémica podría ser el título que encabezara el último de los capítulos de esta serie. En efecto, según el autor, Fontanella de Weinberg participa de algo así como de una continuidad implícita del *pólemos*, sólo que ahora con herramientas más pulidas y actualizadas, que le permiten distanciarse de manera legítima de posturas monoglósicas como las de Menéndez Pidal. Agudamente, Ennis toca sin embargo varios puntos de ese discurso especializado que repercuten en la calidad –oculta, como toda fábula que se place de tal– de su objetivismo: por debajo de la idea de una “estandarización pluricéntrica” ya concebida –ese sería el desvío operado por la lingüista frente al legado romántico– asoma la ideología del “crisol de razas”, tan celebrado desde sociologías legitimistas como las de un Gino Germani como desde ensayísticas de cuño espiritualista como las de un Ricardo Rojas. (Ante una propuesta como ésta, que desmonta con suspicacia las fábulas de la lengua, un lector inquieto aunque no necesariamente iniciado podría objetar sin embargo que el autor, al apoyarse al idioma original de los textos citados a lo largo del trabajo, haya cedido a uno de sus mitos, el que supone una representatividad ineluctable entre las ideas y la estructura de la lengua en la que esas ideas se transmiten).

Por último, la tercera parte del libro concentra dos capítulos en los que se retoman las argumentaciones previas y se exponen las conclusiones. Me limito a citar un pasaje cuyo sentido puede servir como botón de muestra: “las divisiones entre formas estándar y subestándar –dice Ennis–, la organización jerárquica de la arquitectura diastémica de la lengua, que a su vez decide sobre la generalización o circunscripción de formas o variedades definidas, resultan la mayoría de las veces de operaciones político-discursivas que tienden a cristalizar formas particulares, a esencializarlas y vincularlas con otras formas de construcción de identidades” (369). Identidades en pugna que, como intuía Sarmiento y este libro confirma perspicazmente, encuentran en la lengua el espesor físico de un mundo.

Hernán Pas

* Susana Rosano. *Rostros y máscaras de Eva Perón: Imaginario populista y representación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

“El lazo que une el significante al significado es radicalmente arbitrario” dijo Ferdinand de Saussure en una de sus clases magistrales durante el bienio de 1908-1909. A lo largo de todo el siglo XX la afirmación sería varias veces cuestionada, corregida, morigerada, rechazada y vuelta a aceptar, muerta y resucitada. Pero en las sucesivas batallas teóricas, cada vez que el enunciado asomó triunfante no dejó de desplazarse desde zonas particulares a otras más amplias. Primero, en los debates en torno a la lingüística general, este principio pasó de gobernar las dos caras del signo lingüístico a regir el sistema en su plenitud, según lo expresa Saussure en la idea de que la lengua es una institución social y que las reglas de la lengua son convencionales. Posteriormente, transportadas al área más general de las ciencias humanas, características como la arbitrariedad, la relationalidad y la interdependencia, atribuidas originariamente a los signos, pasan a configurar los nexos de artefactos culturales y actores sociales en diversos y complejos sistemas; siempre bajo la prudente revisión teórica de este último concepto, comprendido de aquí en más como estructura abierta y en constante transformación. Así ha sucedido cada vez que alguien intenta afirmar taxativamente, en el campo de las humanidades, que una razón, una trama o una condición esencial de tipo X gobierna de manera apriorística y de una vez y para siempre el vínculo entre una serie de términos A, B y C, pertenecientes a un sistema determinado. A cada pretensión imperial de postular razones a priori la inmensa ruptura saussuriana no deja de contestar con las ideas fuerza de lazo arbitrario, fijación parcial del sentido y articulación discursiva.

Y así sucede, una vez más, en el libro *Rostros y máscaras de Eva Perón: Imaginario populista y representación*, de Susana Rosano, un ensayo sobre las representaciones letradas y filmicas de Evita producidas dentro y fuera del país entre los años 1951 y 2003. Ya en la introducción, lugar de definición de objetos, conceptos y problemas, Rosano deja bien claro que el peronismo no es un presagio de profecías inmemoriales, ni un vicio inscripto en los genes del ser nacional ni tampoco un mesianismo emancipador; es más bien una articulación

de diversos segmentos del campo social como son la estrategia populista, la democracia, el desarrollo industrial, el nacionalismo y el antiimperialismo. Similar condición tiene aquí la figura de Eva Perón que, narrativizada por escritores y cineastas que se mueven en un amplio espectro ideológico, permite expresar no sólo el impacto de la líder peronista en el imaginario social sino también las diversas formas de articular la experiencia de la modernidad, el género sexual y los debates sobre el populismo en cada momento histórico.

En el primer capítulo, "Eva a través del espejo", Rosano lee en *La razón de mi vida* la respuesta estratégica a tres tópicos del imaginario social que apuntalaron a Evita durante el primer gobierno peronista: su origen social ilegítimo, su resentimiento de clase y su mal gusto. Respecto del primer tópico, afirma la autora, Eva reemplaza en su autobiografía la figura de ilegitimidad, sancionada por la ideología burguesa de la década del 30', por la doble representación simbólica de la madre, a la vez mártir y guardiana de sus hijos, desplazando así la maternidad del plano biológico al figurativo. El tópico del resentimiento, por su parte, aparece como un medio de identificación con los sectores marginados por los gobiernos liberales oligárquicos y un sentimiento que agencia la movilización política. Finalmente el mal gusto, figura tan fuertemente adosada a la imagen de Eva por los sectores de la oposición, es reacentuado en el relato desde la estética de lo kitsch, que en el marco de una estrategia populista significa la democratización de la capacidad de goce estético de los sectores populares. En síntesis, Rosano afirma que tanto *La razón de mi vida* como la producción fotográfica oficial de Evita operan una "torsión melodramática" que quiebra el discurso hegemónico, normalizador, del nacionalismo argentino, ya sea en su vertiente peronista –de Perón- o en su formato clásico liberal oligárquico. Incorporando elementos de la estética del melodrama a la escena política el género femenino se desplaza de la esfera privada a la pública, lo que favorece la interpellación de demandas democrático-populares. En palabras de Rosano, una desviación de la racionalidad política occidental que "captura" y "empuja" el poder de las masas.

En el segundo capítulo, "La leyenda negra", la autora indaga las narrativas que colocan a Evita en el centro del mito liberal antiperonista. Gravitando sobre "La fiesta del monstruo" de Borges y Bioy Casares, pero también sobre textos periodísticos como *La mujer del látigo* de Main y *Bloody Precedent* de Cowles, o ensayísticos como *¿Qué es esto? Catilinaria* de Martínez Estrada, Rosano propone que las narrativas opositoras al peronismo recuperan el sistema de referencias binario civilización/barbarie para tensar al máximo las figuras de Evita-monstruo –la mujer vampiro, la prostituta, la simuladora, la devoradora de hombres– en los límites del imaginario liberal ilustrado.

En el tercer capítulo, "La máquina deseante", el ensayo interroga la resignificación del melodrama producida por escritores como Copy, Perlongher, Lamborghini, Saccomanno y Herrendorf. Desviándose de la imagen de Eva-monstruo hacia la de Eva-diva, estos autores de los 60' y 70', en una nueva coyuntura político-cultural, logran desmontar tanto las articulaciones del discurso oficial peronista como las del mito antiperonista.

Finalmente, en "La escritura cadavérica" Rosano piensa las potencias del cadáver de Eva Perón para generar afecciones en el imaginario cultural. Símbolo nacional y cuerpo místico, se convierte, para escritores de diversos colores ideológicos, en un cuerpo que se disputa, un objeto de intercambio y negociaciones. Así, en el lapso que va de la muerte de Eva hasta la actualidad, desfilan por estas páginas un proceso de canonización laica pergeñado por Abel Posse en *La pasión según Eva*, un diseño melodramático de la víctima del poder peronista en "El cadáver de la nación" de Perlongher, una contienda entre un narrador y un coronel de la dictadura atrapados por la reliquia laica que representa el cadáver en "Esa mujer" de Walsh o una Evita que retorna como el cadáver sustraído al que se le niega el entierro en *Santa Evita* de Eloy Martínez.

Respecto de los riesgos que a toda aventura teórico-crítica le toca asumir se puede mencionar aquí el de los estilos y variedades que conforman los matorrales de la academia norteamericana de estudios culturales. En efecto, atravesar esos mil arbustos de autores y modelos teóricos tan disímiles como el marxismo pos-ontológico de Agamben, la tradición iluminista de Habermas, la línea marxista anglosajona de Anderson y Jameson, las reformulaciones pos-estructuralistas de Foucault y Deleuze y hasta los giros alfonsinistas de Altamirano y Sarlo supone siempre la dificultad de llegar a buen puerto con una hipótesis consistente. No obstante ello, la autora sorteó muy bien el escollo trazando un plan coherente que parte del *sensorium* modelado por Walter Benjamin, una categoría que le permite recortar la nueva sensibilidad de los sectores populares emergentes como un efecto de la modernización técnica del cine y la fotografía favorecida por el populismo. En la misma sintonía Rosano retoma el concepto de *estructura de sentimiento* de Raymond Williams para colocar la figura de Evita en el centro de una experiencia social en proceso que permite autonomizar una

formación cultural. Sumado a esto las teorías de género de corte cultural y performativista de Judith Butler y Chantal Mouffe enmarcan a Eva en una posición sexual contrahegemónica respecto del orden de géneros establecido y los dictámenes de la modernidad europea.

En esta prolífica edificación conceptual quien parece formar parte de sus cimientos es Ernesto Laclau y su concepción de práctica articulatoria: una construcción de puntos nodales que fijan parcialmente un sentido en un determinado campo cultural y por oposición a otras formaciones discursivas. Creo que tiene razón Susana Rosano cuando sostiene, siguiendo a Laclau, que Evita funciona en la historia nacional como un significante rector que ordena y combina provisoriamente diversos segmentos de la política, la cultura y la técnica en diferentes períodos históricos; un significante que muta y se renueva a cada momento de las luchas simbólicas.

Se puede concluir, por tanto, que el saldo a favor que deja el ensayo de Rosano es una Evita más, sumada a la intensa proliferación de Evitas-monstruo, Evitas-mártires y Evitas-diva que guarda el archivo de la patria: se trata de la Evita-significante. Una Evita que los detractores del giro lingüístico y la ruptura saussuriana no cesarán de rechazar. Justamente aquellos que con poco éxito epistemológico no cesan de definir al peronismo como escasamente republicano o excesivamente autocrático.

Patrício Montenegro

* Roberto Echavarren. *Fuera de género: criaturas de la invención erótica*, Buenos Aires: Losada, 2007, 184 p.

* Mario Vargas Llosa. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Buenos Aires: Alfaguara, 2008, 256 p.

Andrógino Onetti es el resultado de un seminario de posgrado sobre literatura y género dictado por Roberto Echavarren en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Montevideo en agosto de 2006. El seminario giraba en torno a la construcción y deconstrucción del género erótico en la narrativa de Juan Carlos Onetti, y se proponía ahondar en un punto pasado por alto en la crítica literaria. El resultado de este seminario es este libro que bajo la dirección de Roberto Echavarren compila cuatro artículos que abordan la problemática de género y el erotismo bajo el signo de la androganía en la narrativa de Juan Carlos Onetti. Los artículos pertenecen al propio Echavarren, a Cristina Miraballes y Federico Sosa Machó. El eje articulador de esta compilación se centra en ciertas redundancias, en “repeticiones de diferencias constitutivas” y sus variaciones en algunos textos de Onetti, redundancias que evidenciarían un deseo andrógino modulador del erotismo en esta narrativa onettiana. La propuesta de Echavarren y sus colaboradores es situarse en un terreno inexplorado, o bien mal explorado, por la crítica literaria respecto a la obra de Onetti: la temática del género y su eroticidad. Echavarren afirma en el prólogo del libro que la lectura crítica tradicional de Onetti ha señalado siempre la preferencia por los personajes femeninos jóvenes, pero sin advertir que esta misma preferencia era el signo de un indefinición, una ambigüedad que condensaba un deseo erótico por lo andrógino. A partir de esta hipótesis Echavarren se propone inaugurar una brecha que abra el campo de la crítica onettiana al estudio de género bajo el signo de la androganía.

En el primer artículo denominado “Fuera de género” (fragmento de su ensayo *Fuera de género: criaturas de la invención erótica* (2007)), Echavarren analiza el deseo andrógino a través de cuatro novelas y cuatro relatos de Juan Carlos Onetti. Este recorrido le permite rastrear a partir de un marco teórico que se sostiene en la lectura psicoanalítica del eros, la androganía y las pulsiones sexuales, y también en la tradición crítica de los estudios de género, las huellas de un deseo erótico no marcado por lo genérico, una atracción por lo ambiguo, por la corporalidad indefinida. El deseo andrógino, sostiene Echavarren, implica en la narrativa de Onetti, por un lado un rechazo a la moral cristiana que consagra al género como identidad inamovible y al coito como un medio de procreación, y por otro lado, constituye un deseo por lo incompleto, lo inacabado, lo irresoluto, por el misterio que envuelve la incertidumbre de un sujeto y un cuerpo no marcados por lo genérico. Este erotismo andrógino es analizado por Echavarren en sus diversas expresiones dentro de la narrativa onettiana, así en *El pozo* se vislumbra en el rechazo del narrador por las mujeres adultas, aquellas que han traspasado el umbral de la juventud y caen en esa muerte “temprana” que las sumerge en el “sentido práctico hediondo” de parir un hijo. La preñez, señala Echavarren, es en Onetti el signo material de la corrupción femenina, es el desequilibrio de esa ambigüedad seductora de

la púber que finalmente acaba inclinándose hacia uno de los polos genéricos. En *La vida breve* esta misma desilusión ante la ruptura del eros andrógino que conlleva la adultez femenina, se expresa en el rechazo que suscita al protagonista el reencuentro de una vieja amante, cuyo recuerdo adolescente se corrompe ante la visión repugnada de una "hembra", identidad genérica que rompe el deseo por lo indefinido y se manifiesta en el vientre hinchado. En el lado opuesto a esta repugnancia, el deseo andrógino se condensa en personajes como el de Inés en *El astillero*, eterna púber cuyos signos corporales (o mejor dicho su ausencia) producen una atracción erótica fundada en la ambigüedad, en la imposibilidad de asignar una identidad genérica definida. El mismo deseo, pero invertido, suscita el caballero de la rosa con su misteriosa y seductora ambigüedad en "Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput", o bien aparece a través de las relaciones homoeróticas de los infantes de "Los niños en el bosque". Pulsión erótica ambigua que lleva a personajes como Medina en *Dejemos hablar al viento* a sentirse atraído por su hijo adoptivo y por una prostituta lesbiana, amantes el uno del otro, signos de una unión que funde el deseo andrógino y lo incrementa y que se repite en el cuento "Bienvenido Bob" entre los personajes de Inés y Bob, equiparados en su relación filial y sobre todo en la seducción que ambos suscitan en el protagonista. Este deseo por lo incompleto e indefinido es el que lleva al protagonista del cuento "Jabón" a evitar por todos los medios averiguar el sexo de ese ser ambiguo que ha levantado en el camino y que en su misterio guarda la llave de la atracción y el placer por lo incierto. El deseo andrógino que guía a estos personajes onettianos (salvo en la excepción de "Jabón") está condenada, afirma Echavarren, a concluir en el odio que suscita la imposibilidad de mantener la ambigüedad en que se funda este deseo. Las jóvenes maduran y adquieren la corrupción del género femenino estigmatizado en sus cuerpos genitalizados, el deseo por la fusión resulta imposible y genera un sentimiento de odio y rencor que corroa a los personajes insatisfechos en su erotismo andrógino. Deseo y odio, concluye Echavarren, son las dos caras de un mismo sentimiento que se origina en una sociedad esencialmente machista que impide que haya paz en la eroticidad de lo ambiguo.

El segundo artículo "Entre la culpa y el fetiche" pertenece a Federico Sosa Machó, en él se continúa la lectura psicoanalítica del deseo andrógino pero centrándose en el cuento "La cara de la desgracia" y en el concepto de fetiche. El deseo andrógino, representado en el cuento por la atracción que ejercen en el protagonista una joven adolescente y el recuerdo de juventud del hermano muerto, es articulado en la lectura crítica de Sosa Machó a partir del concepto de fetiche en tanto objeto erótico que fusiona y confronta dos elementos uniendo así una disyunción aparente. Este deseo andrógino marcado por el fetiche, estaría en "La cara de la desgracia" atravesado por el sentimiento de culpa que experimenta el protagonista, culpa que en primera instancia pareciera desprenderse del suicidio del hermano pero que luego se resignifica, a través de este fetichismo andrógino, con la relación erótica del protagonista y la joven adolescente, nuevo objeto de deseo que abre la posibilidad de liberar la culpa en su andrógina confusión de géneros. La joven y el hermano muerto se unen así bajo el signo del fetiche como deseo andrógino, y la narrativa onettiana queda asimilada al fetichismo al hacer de la fragmentación y lo inacabado su principio constructivo, su resistencia a las significaciones definitivas.

El tercer artículo de Cristina Miraballes, "Un acercamiento desde la perspectiva de género", continúa la lectura andrógina sobre el mismo corpus, pero centrándose en la evolución narrativa de este deseo andrógino al hacer un estudio comparativo entre los cuentos "Los niños en el bosque" y "Jabón" a partir de este motivo de la erótica andrógina. A su vez continúa la pretensión de presentar una lectura diferente a la que la crítica tradicionalmente ha ejercido sobre la obra de Onetti, una exégesis crítica que se define como lectura de los "silencios". Esta lectura toma como marco teórico inmediato y explícito las ideas foucaultianas de la significación de lo no dicho y su valoración como fuente privilegiada de comunicación, junto con una indagación arqueológica del goce erótico de lo andrógino que, como en el artículo de Echavarren, ubica en la ética cristiana de "la renuncia de sí", la jaula binaria de los géneros y la represión del deseo por lo andrógino. La autora retoma este marco postestructuralista y junto a conceptos deconstructivos como el de rizoma en Deleuze y Guattari, analiza el deseo andrógino por fuera del binarismo de la dualidad genérica acercándola a la unidad en los opuestos. Este marco teórico es recuperado desde la tradición crítica de los estudios de género a partir de la cual la androganía onettiana se lee como interpelación a la canonización sexual masculina dentro de una sociedad machista. El artículo se propone demostrar cómo en el pasaje de casi cuarenta años que separa a "Los niños en el bosque" (1936) de "Jabón" (1974), Onetti continuó trabajando sobre el deseo por lo andrógino y cómo desarrollo "una evolución" en el tratamiento de estos temas. La evolución presupuesta, en primer lugar es puesta en relación con los

períodos de escritura dentro de la trayectoria literaria de Onetti en los que cada cuento se inscribe. "Los niños en el bosque" pertenece a los inicios de su carrera literaria y "Jabón" a su plenitud. La evolución en el tratamiento del deseo andrógino consistiría, según Miraballes, en la superación de lo no dicho en tanto represión y secreto ("Los niños en el bosque") por medio de su conversión en el goce del silencio a través de la aceptación plena de este objeto de deseo en toda su ambigüedad ("Jabón"). Lo no dicho adquiere así otra textura y pasa de ser secreto y fuente de deseo-odio, producto de la imposibilidad de resolver esta tensión, a ser plenitud en el goce mediante la aceptación de su ambigüedad y el reconocimiento de una erótica posible en lo andrógino.

Por último cierra esta compilación el artículo de Echavarren "La índole moral del andrógino", donde se resumen las líneas de análisis que se articularon en los trabajos anteriores bajo el concepto de una "moral andrógina" ejemplificada en el personaje del caballero de "Historia del caballero de la rosa ...". El caballero de la rosa sería el portador de un *ethos* andrógino opuesto en primer lugar a la ética materialista y mercantil de la sociedad santamariana, y en segundo lugar (y aquí se plasmaría la ambigüedad constitutiva de la narrativa onettiana), opuesto a la tradicional imagen diabólicamente seductora de la androginia tal como aparece en *El diablo enamorado* de Cazotte. Este nuevo sesgo de la moral andrógina, señala Echavarren, que pareciera inclinar al caballero andrógino del cuento de Onetti hacia la figura de un "ángel bueno", pero sin romper jamás con la indefinición, la ambigüedad y la incertidumbre, plantea una moral andrógina que oscila irresoluta entre la seducción diabólica y la bondad angelical. Esta moral ambigua se construye en la narrativa de Onetti, afirma Echavarren, a partir de una "epistemología del closet", epistemología de lo oculto que configura la estructura de sus relatos a partir de sus puntos de vista y sus narradores encerrados en una indefinición fundada en el deseo por el "misterio mantenido a toda costa". La narrativa onettiana y sus desplazamientos ambiguos aparecen en la lectura de Echavarren y sus colaboradores, como una línea de fuga que fusiona el trabajo subversivo con los géneros y la narrativa de la literatura latinoamericana del 50 en adelante, con la subversión de los géneros sexuales bajo la figura del andrógino y su moral ambigua, simbolizada en el par *deseo/fetiche*, que tiene su segundo término como causa eficiente y al primero como causa final, siendo ésta la perpetuación de un misterio y un placer por lo inacabado. El libro logra insertarse en ese lugar vacante dejado por la crítica de Onetti, y lo hace merced a un análisis coherente y extensivo que lee algunas de esas marcas y pulsiones por lo inacabado e incierto en la narrativa onettiana a partir del concepto de la androginia. Quizá podría discutirse la unilateralidad de esta lectura y su falta de articulación dentro de otras líneas críticas sobre este trabajo onettiano con lo inacabado y lo incierto, pero el resultado de la propuesta crítica de Echavarren y sus colaboradores logra lo que se propone: abrir el campo crítico al análisis de las cuestiones de género en la obra de Juan Carlos Onetti.

Desde otra perspectiva muy distinta, Mario Vargas Llosa dedica a la obra de Juan Carlos Onetti su ensayo *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. El libro es un análisis crítico de la narrativa onettiana a partir del concepto de ficción en tanto "viaje a la imaginación y a la fantasía", suscitado a partir de la miserias y mediocridades de la vida cotidiana. El ensayo no constituye un análisis de la narrativa onettiana a partir de los marcos teóricos que la crítica literaria ha levantado sobre la obra del escritor uruguayo; Vargas Llosa anota al final de su ensayo, que el suyo no se trata de un "libro de erudición", sino de "una mirada personal" de la obra de Juan Carlos Onetti. Mientras la compilación de artículos críticos dirigida por Echavarren buscaba ocupar un lugar vacío en la producción teórica de la crítica onettiana, el libro de Vargas Llosa, tal como él mismo lo reconoce, se ubica en otro plano exegético, el de la perspectiva de autor. El ensayo es producto de un curso de seis meses que Vargas Llosa dio en 2006, en la Universidad de Georgetown (Washington). Se trata, en definitiva, de un homenaje del escritor peruano hacia quien considera uno de los escritores más influyentes de la historia literaria latinoamericana, y uno de los maestros, junto a Borges, Rulfo, Scott Fitzgerald o Faulkner, del cuento moderno, y del arte de la ficción. El eje articulador de la lectura de Vargas Llosa, se centra en la figura del "contador de historias", tema que Vargas Llosa ya había abordado en su novela *El hablador*, y que aparece en este ensayo como un símbolo de la narrativa onettiana a partir de sus procesos de ficcionalización, en tanto operaciones evasivas del hombre para superar una vida marcada por la mediocridad y las miserias cotidianas. Vargas Llosa estructura su ensayo a partir del análisis de las que considera son, las "obras maestras" del escritor uruguayo. El prefacio del libro desarrolla esta idea del narrador como figura social encargada de la construcción de ficciones que permitan superar las miserias y mediocridades de la vida cotidiana; el relato de su viaje por las selvas amazónicas del Perú y su experiencia en una comunidad aborigen, del acto social de la ficcionalización

bajo la figura del “hablador” (una suerte de mítico chamán contador de historias) le permite a Vargas Llosa introducir la hipótesis central de su lectura de la narrativa onettiana. A partir de este concepto de ficción como evasión, el resto del ensayo desarrollará el análisis de nueve novelas y tres cuentos de Onetti, recorrido a través del cual Vargas Llosa analiza cómo el concepto de ficción y de ficcionalización, particularmente, aparece en la obra de Onetti como un medio de “superación de la mediocridad del mundo real”, un “escape hacia lo imaginario”, un “supletorio de la vida real”, etc. Vargas Llosa concluye finalmente, en una suerte de epílogo que cierra el ensayo bajo el título “Suma y resta”, que “Onetti construyó un mundo literario a partir de una experiencia universalmente practicada por los seres humanos: huir con la fantasía de la realidad en la que viven y refugiarse en otra”. Esta lectura, como señala el propio Vargas Llosa, no pretende sumarse al marco de la crítica literaria onettiana, sino aportar la mirada personal de un constructor de ficciones sobre otro al que se reconoce como uno de los maestros del género, de allí, que el aparato crítico que sostiene al ensayo y a sus hipótesis constitutivas no luzca sólido ni sea un punto de sostén para la exégesis crítica, no obstante lo cual, Vargas Llosa recurre numerosas veces en su ensayo a ciertas referencias teóricas que sustenten algunos de los puntos centrales de su exégesis: referencias que remiten en su gran mayoría a otros escritores de ficción, principalmente a Celine en su análisis del estilo personal de la ficción onettiana, al que Vargas Llosa denomina “el estilo crapuloso” a partir de esa retórica obsesiva que enturbia los relatos en un abismo de vicios y disvalores; también las referencias a Borges, Arlt, Dos Passos o Faulkner, entre otros, le permiten a Vargas Llosa desarrollar esta lectura personal del estilo onettiano y, en particular, su funcionalidad respecto a la hipótesis del uso de la ficción como evasión de las “repugnancias” de la vida.

El ensayo de Vargas Llosa se ubica en el universo de la crítica de escritor, a diferencia de la crítica literaria académica como la de Echavarren, que se apoyaba en una tradición crítica como la de los estudios de género y se proponía ocupar un lugar dentro de este marco, el ensayo de Vargas Llosa se apoya en las referencias a otros escritores y otros estilos literarios, y sobre todo en detalles biográficos que sirven en la exposición del escritor peruano como sostén de ciertas exégesis específicas que giran siempre alrededor de esta figura del narrador y de la evasión de la realidad por medio de la ficción; así, se observa como la fundación de la mítica Santa María en *La vida breve* es interpretada por Vargas Llosa en relación directa a la prohibición que imperaba en la década del 50 de realizar viajes entre Buenos Aires y Montevideo, y directamente relacionada también a un viaje que Onetti realizó a la provincia de Corrientes, donde habría encontrado la topografía y cadencia precisa de su mundo ficticio. Del mismo modo aparecerá en el ensayo la anécdota referida por Onetti como origen de su novela *El astillero*, sobre un viaje a un astillero en decadencia. El ensayo de Vargas Llosa es un ensayo de escritor, una lectura personal que no pretende dar cuenta de modo pormenorizado, ni teóricamente sustentado, de la relación esencial que establece la obra de Onetti entre ficción y realidad, sino pretende dar cuenta de esta relación a partir de las lecturas del propio Vargas Llosa y las relaciones que éste vislumbra en los estilos de Onetti y sus asumibles influencias. El ensayo recorre un número amplio de obras lo cual le permite presentar un mapa extenso de la narrativa onettiana, pero se detiene casi exclusivamente en un sólo aspecto de esta obra, y sustenta, por momentos en exceso, sus exégesis críticas en la consignación abundante de detalles biográficos, o bien, en comparaciones, pertinentes, pero no exhaustivas, de sus posibles influencias literarias. El resultado es un libro escrito con una prosa amena y fluida, literaria sólo por momentos, pero siempre ágil y llana, sin grandes aparatos críticos que sostengan el desarrollo de las hipótesis establecidas, pero con un análisis extenso de las obras más representativas de Onetti junto a un análisis de sus influencias literarias que incluye junto a las más difundidas, otras como las de Celine o Arlt, entre otros. Vargas Llosa se propuso con su ensayo dar rienda suelta a una idea que ya lo había atrapado enormemente como la de esos narradores de comunidades primitivas orales y cómo su función mítica dentro de aquellas sociedades pareciera recuperarse a partir de las ficciones modernas de un grupo de escritores entre los cuales ocupa un lugar privilegiado Juan Carlos Onetti. *El viaje a la ficción* es, en definitiva, un libro que habla de las influencias que bordean los contornos de toda figura literaria, influencias que ubican a Onetti como uno de los maestros a quien Vargas Llosa desea homenajear.

Alejo López

* Roberto Retamoso, *Oliverio Girondo: el devenir de su poesía*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2005, 181 p.

Los análisis minuciosos pertenecientes al género de la crítica producen, muchas veces, un efecto abrumador, y acaso el lector se pregunte por la secreta pasión (o la secreta exigencia) que llevó al crítico a explorar los aspectos más recónditos de un texto. ¿En qué consiste esa pasión? ¿O acaso será más pertinente hablar de exigencia? ¿Se lee con el afán de indagar un mecanismo de relojería como eventualmente puede ser una obra, o se lee con el fin de construir líneas de interpretación a partir de las propias preocupaciones del crítico? El texto como objeto de investigación ¿es una excusa para plantear cuestiones que competen a los intereses del analista, estableciendo por ejemplo relaciones intertextuales discutibles, o acaso, efectivamente hay elementos textuales objetivables y pasibles de ser explorados en sus más íntimos detalles que trascienden los intereses personales?

Roberto Retamoso se propone estudiar la obra literaria de Oliverio Girondo desde una perspectiva diacrónica, respetando su cronología y, al mismo tiempo, considerándola “como un suceder” al analizar las inflexiones particulares que fue adoptando cada uno de sus libros. Los textos poéticos de Girondo mutan en un constante proceso de desplazamiento que va desde la transgresión del código modernista de sus primeros poemarios hasta la escritura de inspiración telúrica de *Campo nuestro* (1950), intentando hacia el final, con las distintas versiones de *En la masmédula*, explorar otras formas de ruptura lingüística que dieron lugar a un despliegue escénico del decir y al advenimiento de un habla utópica.

Este libro de Roberto Retamoso, la tesis con la que obtuvo el doctorado en la Universidad Nacional de Rosario bajo la dirección de Adolfo Prieto, repara en los procedimientos sin descuidar los contextos de enunciación. Más allá de los exámenes referidos a los caracteres gráficos que adopta su poesía, el uso de las técnicas cubistas, los procesos compositivos de carácter híbrido, las visiones fragmentarias del mundo poetizado y las referencias al desplazamiento espacial y temporal de los poemas, Retamoso postula la noción de “devenir” como un concepto significativo de su análisis general, vocablo situado, nada menos, que en el título del libro. El término es usado en este sentido: “el devenir textual nunca cesa de interpelar los (...) límites de las convenciones genéricas”. Más que una perspectiva deleuziana cabal, como presumiblemente podríamos prever, el análisis se limita a examinar los procesos de hibridación de la escritura al incorporar discursos supuestamente ajenos al de la poesía. Retamoso menciona con más insistencia otro concepto, el de “representación”, cuyo uso puede desencadenar algunas controversias en los análisis de los discursos poéticos. En el caso de Girondo su empleo resultaría válido porque el discurso narrativo ingresa de manera incesante en sus poemas, hasta consumarse claramente en *Interlunio* (1937). Los textos de Girondo son *representativos* en tanto ciertos personajes se encuentran en determinadas situaciones y ejecutan determinadas acciones. Aun así, Girondo desplaza el eje de la referencia hacia estratos puramente lingüísticos. Más que la representación de las cosas, entonces, el poeta desenmascara la representación con que el discurso significa lo real. En ese sentido su discurso se torna metalingüístico en tanto reflexión sobre los procedimientos de enunciación. Deconstruir las formas discursivas con que usualmente se figura lo real es una forma de la denuncia al considerar el mundo como un teatro de palabras que simula un vacío, notablemente visible en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925). A través del estudio de Retamoso verificamos que la poesía de Girondo tiene un movimiento centrípeto y otro centrífugo, pues se muestran los mecanismos de construcción poética sin, por ello, dejar de revelar los simulacros de la realidad social mediante el humor o el grotesco.

Roberto Retamoso reitera en su análisis que Girondo se opone a un discurso lírico “tradicional”. Si bien se comprende que Girondo rompe con los códigos estéticos y culturales dominantes de su época, describir de manera pormenorizada dichos códigos, hubiera precisado el alcance de una noción crucial como la de “tradición” en el contexto de la modernidad poética. Sin embargo, con pericia y de manera detallada, Retamoso analiza el sujeto lírico de la poesía de Girondo y el modo en que es interpelado por los objetos que observa y nombra. La elección de esos “objetos poéticos”, triviales y poco prestigiosos para un discurso lírico de abolengo (quioscos, un par de medias arrojadas en un rincón, el ruido de los automóviles), promueve una imagen desacralizada del poeta, pues su mirada se orienta a lugares que cuestionan las representaciones graves, solemnes o circunspectas. Al mismo tiempo, califica al sujeto lírico como “desmembrado”. Esta figura característica de la modernidad poética se torna itinerante pues el enunciador realiza un viaje doble: uno, hacia el interior de un sujeto fracturado, y otro, hacia distintas regiones, países y ciudades. Los perfiles de la subjetividad propuestas por Girondo en sus dos libros iniciales se oponen a los modos de la enunciación

romántica, en tanto se figura un yo anónimo e impersonal. De esa manera Retamoso estudia cómo se destinan las formas enunciativas de la subjetividad lírica en favor de un “vaciamiento” de las emociones del yo, el cual sólo se limita a percibir el espectáculo del mundo. En este sentido, la evidencia no remite a las revelaciones anticipatorias del yo romántico ni a las iluminaciones del poeta moderno encarnadas paradigmáticamente en la figura de Arthur Rimbaud, sino a una mirada superficial que registra las contradicciones de la sociedad a partir de una aguda percepción de lo grotesco. Lo que infiere el estudio es que la superficie de las cosas es un vasto campo de revelaciones para Girondo que no necesita de la “profundidad” para reconocer en el devenir del mundo la producción de un sentido. Esta instancia perceptiva se invierte en los siguientes libros a favor de una exploración de las modalidades internas de la subjetividad, en la que se reconoce su mutabilidad constitutiva.

Retamoso analiza los contextos de enunciación de Girondo, y examina la destacada participación del poeta en una de las revistas emblemáticas de la vanguardia poética como *Martín Fierro* con la publicación de sus “membretes”, dando cuenta también de la plataforma estratégica que resultó para la difusión de su poesía. Señala que las concepciones simultáneamente cosmopolita y criollista de la revista, en la que se asume la pertenencia a la tradición europea desde una posición inequívocamente argentina y sudamericana, son afines al famoso axioma de Girondo: “tener fe en nuestra fonética”. En ese contexto vanguardista, la reseña de Borges publicada en el número 18 de *Martín Fierro* sobre *Calcomanías*, valorizada positivamente por el autor, es objeto de discusión desde un punto de vista prospectivo, pues aquello que Borges considera “eficaz” en la poesía de Girondo, puede leerse con valor irónico, lo que le permitirá al autor de *Fervor de Buenos Aires* diferenciarse y proponer un camino poético alternativo. De las muchas y pertinaces referencias intertextuales mencionadas en el libro, la más productiva es la analizada en relación con *Persuasión de los días* (1942), al considerar la gravitación de la tradición poética bucólica, que Girondo recrea de manera particular. El análisis enfoca el aislamiento de un yo lírico unitario, ya no escindido, y habilita una lectura política de la producción girondina de los años 40, en la que es posible percibir grietas y tensiones ideológicas respecto de la producción anterior.

Como todo trabajo que reviste interés crítico, el libro de Retamoso ayuda a repensar una obra literaria de uno de los poetas argentinos más reconocidos. A través de este estudio en el que se conjuga una atención textual y contextual, comprendemos que el rasgo principal, y acaso más meritorio de la obra de Oliverio Girondo, es la heterogeneidad, o más precisamente, carecer del supuesto atributo de la unidad.

Carlos Battilana

*Alfredo Alzugarat. *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2007, 215 p.

Trincheras de papel organiza el corpus de la literatura producida en las cárceles uruguayas durante y después del último período dictatorial, conformado —en su mayoría— por narrativas testimoniales, escritas y publicadas a partir de 1969 (durante la denominada “dictadura comisarial”), y hasta 1985, año de la amnistía de todos los presos políticos que lograron sobrevivir al encierro, extendiéndose incluso hasta textos recientes. En esta trayectoria, la cárcel comienza como un referente obligado en las textualidades escritas en el encierro o en la inmediata liberación, para luego ya en democracia convertirse en un privilegiado ordenador del pasado por parte de aquellas narrativas que intentan dar cuenta de la violación a los derechos fundamentales, en el marco de la reconstrucción de la memoria colectiva. El corpus testimonial se completa y complejiza con ficciones y poemas, y con la inclusión de “géneros novedosos” (novela de la cárcel; poemas testimoniales) surgidos en la cárcel como producto de las condiciones opresivas en que fueron escritos y que por ello exigen una recategorización. Se trata de una literatura de urgencia, “sin pulimentos”, de valor más informativo que literario en la que confluyen —en el impulso por documentar y hacer pública la propia versión de los hechos— narradores circunstanciales y escritores profesionales. A fin de sistematizar el conjunto y dar cuenta de la especificidad del corpus y las zonas de contacto en relación a la literatura del insilio y del exilio del período, Alzugarat analiza las trayectorias literarias de más de setenta escritores (poetas, dramaturgos, narradores) teniendo en cuenta a la vez el lugar desde donde se escribe (insilio/exilio) y el momento en que se comienza a escribir (dictadura/posdictadura). Así, distingue tres grupos. Un primer grupo conformado por aquellos que escribieron durante la dictadura en la cárcel o fuera de ella pero en Uruguay. Un segundo grupo, “Los desterrados”, que escribieron en el exilio, y el tercer grupo de “Los nuevos”, en el

que se incluye Alzugarat junto a otros que comenzaron a escribir un tiempo después de la liberación. Uno de ellos, Carlos Liscano, es quien reseña su obra.

El estudio de los textos carcelarios exige ponderar las condiciones particulares en que fueron escritos. Por ello Alzugarat indaga la relación vital que los presos mantuvieron con la lectura y la escritura a partir del contacto con la biblioteca de los penales (especialmente con la del penal de Libertad), las tendencias de lectura que primaron en las cárceles, y el modo en que la biblioteca personal de cada escritor decantó en poéticas que recorrieron los “diversos reinos de la palabra”. La práctica de la lectura y la escritura sistemática es un eslabón de un proceso de resistencia cultural que se forjó en las cárceles uruguayas en respuesta a la despersonalización y como forma de rescatar la dignidad humana. Posibilitó, además, que estos escritores se definieran o redefinieran en el encierro como miembros de una generación con capacidad transformadora, aún cuando sufrieron la cárcel desde fines de la década de 1960. Si, en general, la cárcel significa una suspensión en la biografía del individuo, estos escritores (así como los que allí se iniciaron) pudieron sortear las variadas instancias y dificultades por las que atravesaba la escritura en la cárcel para resguardarla de la censura, conservarla, hacerla circular, y así convertir el presidio político en un hecho público.

Estas narrativas o los poemas de urgencia nacieron “entre” sesiones de tortura, a modo de catarsis, como producto del aislamiento y la soledad que poblaban las celdas de recuerdos y, especialmente, surgieron de la escritura colectiva y cotidiana de cartas, único medio de comunicación expresamente autorizado. La práctica escritural de las cartas pero también de los diarios de vida, informes cronológicos de sucesos y los comentarios a los libros leídos en la cárcel, además de significar una “válvula de escape” y un modo de volver productivo un ocio prolongado, son el resultado de muchas horas y años de lectura que provocan la necesidad de escribir casi como un imperativo. El número exiguo que se ha conservado de ellas constituye las “formas primitivas” de la literatura carcelaria uruguaya del período. Alzugarat considera la “correspondencia epistolar” como un momento de transición de la escritura hacia la creación literaria ya que la carta se convierte en un operador de escritura. En este sentido la escritura de la carta activó una serie de habilidades literarias en el preso: el drama de la página en blanco; el obligado respeto a la norma; la autocensura temática y expresiva; la codificación del mensaje para sortear la censura; la búsqueda de las palabras precisas que permitan la continuidad de una relación a pesar de la distancia; la exploración del mundo interior y de las distintas circunstancias de vida del destinatario; y el desesperado esfuerzo por ubicarse en su mundo. Alzugarat también advierte transiciones sutiles entre la carta y el poema, los cancioneros anónimos, los poemas musicalizados (cantados, generalmente, al atardecer contra las ventanas de las celdas), los “trozos” literarios: “Las cartas para niños muchas veces derivaron en tímidos cuentos infantiles, bosquejos a desarrollar las más de las veces que pugnaban por pasar desapercibidos ante la censura” (15). La poesía del período canalizó el tópico de la llegada de las cartas, capaz de acercar cárceles de distintas épocas y latitudes en similares condiciones opresivas de enunciación.

Para Alzugarat, la literatura carcelaria del período debe enmarcarse en una historia del testimonio uruguayo cuyos orígenes pueden fecharse en torno a las dos guerras saravistas de 1897 y 1904. En ellas se registran los primeros documentos que apuntan hacia una verdad negada, hacia la visión de los derrotados u oprimidos que en su momento tuvieron una recepción limitada: diarios de campaña, correspondencia epistolar, memorias de protagonistas, reseñas de hechos. En este sentido registra la versión de la caída de Paysandú del soldado derrotado Teodoro Orlando Ribero, las crónicas de la revolución del Quebracho de Carlos María Ramírez o de Javier de Viana, *La deportación a La Habana en la barca Puig* de Agustín de Vedia, entre otros, como los antecedentes de un segundo momento de eclosión testimonial que se prolonga hasta 1985/1990. Este segundo momento está precedido por dos títulos inaugurales: *La rebelión de los cañeros* de Mauricio Rosencof (1969) y *Días y noches de amor y de guerra* de Eduardo Galeano, publicado en España en 1978. El primero constituye la puesta en escena de un universo desconocido que se erigía en símbolo de una nueva realidad social, una cultura surgida en la triple frontera con Brasil y Argentina —la de los “peludos” de Bella Unión— hasta ese momento oculta tras la imagen del país batillista y liberal. Privilegia este texto a *La guerrilla tupamara* de María Esther Gilio, al que, en 1972, por primera vez Casa de las Américas premia en la categoría testimonio. Sin embargo, la factura del libro de Gilio que Ángel Rama señalaba como el producto de una técnica “específicamente periodística: el reportaje” (191), no hace sino evidenciar la dificultad, aún para sus propios promotores, de separar con precisión el testimonio de fenómenos discursivos que le son tributarios, y admitir el nuevo estatuto.

A fin de observar con mayor atención los testimonios de las cárceles y comprender mejor el marco discursivo en que éstos aparecieron, Alzugarat presenta las variantes temáticas que

expuso el género testimonial en el transcurso de este segundo momento, ofreciendo una clasificación mínima de los temas que están presentes en todos los textos en distinto grado: los testimonios que abordan el accionar guerrillero de los años previos al golpe de Estado y la resistencia a éste en los años sucesivos, contados por sus protagonistas; aquellos que focalizan el tema de los desaparecidos, en particular, los niños; los reportajes e investigaciones periodísticas tendientes a esclarecer los sucesos acaecidos durante el período dictatorial; los testimonios centrados en las cárceles de presos/as políticos/as.

Las primeras muestras importantes de escritura desde la cárcel son registros de calabozos de cuarteles durante el régimen dictatorial de Gabriel Terra (1933-1938) que, al igual que durante la última dictadura cívico-militar, funcionaron como lugares de detención primaria, centros de tortura sistemática. Queda, entre otros, el registro de la carta que en 1934 Francisco Espíñola envía a su amigo Carlos Vaz Ferreira, dando cuenta de su experiencia en el combate de Paso de Morlan, único episodio bélico del levantamiento contra la dictadura de Terra. En 1985 se publica *Las manos en el Fuego*, de Ernesto González Bermejo y David Cámpora, testimonio paradigmático de las condiciones de reclusión en el penal de Libertad y, en 1988, *Memorias del calabozo* de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro que extiende el relato a los cuarteles y otros sitios de reclusión. El registro documental resulta un instrumento más accesible que las ficciones o novelas de la cárcel para la reconstrucción del universo carcelario. En cambio, las ficciones sirvieron como vehículo de la reflexión ideológica y política, como espacio de revisión, crítica y autocritica de las organizaciones a las que pertenecían los presos.

Alzugarat advierte la exclusión de la poesía carcelaria tanto de algunas definiciones del género “testimonio”, como por parte de ciertas instituciones legitimadoras, como es el caso de Casa de las Américas, que premia solamente narraciones. Los poemas surgidos en las celdas de los cuarteles, que se proponen el registro de la experiencia de la tortura, merecen que se los incorpore dentro del estatuto especial de “poesía testimonio” o de “testimonio en verso”, uniendo de este modo la lírica con el valor testimonial. Alicia Partnoy es quien destaca la solidaridad de este tipo discursivo como factor esencial, y subraya la situación de enunciación (la cárcel), la vivencia personal y la urgencia en denunciar en tanto protocolos del testimonio. Esta “poesía testimonio” además cuenta con antecedentes en el continente americano: textos aztecas y mayas, según Salvador Bueno; *La Araucana*, según el chileno Jorge Narváez; los corridos mexicanos, según Beverly (69).

La etapa intermedia en la historización de los testimonios carcelarios que propone Alzugarat coincide con el efecto paralizante que el referéndum de 1987 de la Ley de Caducidad de la Pretensión punitiva del Estado significó para la sociedad civil uruguaya. En esta época disminuyó la producción de escritura testimonial y hay escasos registros de testimonios sobre las cárceles.

El resurgimiento del tema carcelario hacia 1997 constituye la tercera etapa. Fue propiciado por importantes sucesos que provinieron del exterior, de una nueva coyuntura jurídico política: la detención en 1998 en Londres del ex dictador chileno Augusto Pinochet; los encarcelamientos por secuestros de niños a miembros de las Juntas Militares en Argentina; la reapertura del caso Berríos en Chile; y el inicio en Washington de la desclasificación de los documentos que comprometían al ex canciller Henry Kissinger con el Plan Cóndor. En Uruguay, ciertos factores propiciaron el cambio: la aparición de la nieta de Juan Gelman; la creación oficial de la Comisión por la Paz; la apertura de la investigación sobre los desaparecidos; el hallazgo de restos de desaparecidos (2005); y la prisión del dictador Bordaberry, de su canciller Juan Carlos Blanco y de varios militares y policías torturadores directamente involucrados con el Plan Cóndor. En estos nuevos testimonios sobre las cárceles la urgencia ha desaparecido aunque el deseo de denuncia permanece intacto.

Julieta Dal Bello

* Maribel Ortiz y Vanessa Vilches (editoras). *Escribir la ciudad*. Bogotá: Fragmento imán, 2009.

La literatura ha nombrado, construido, configurado, imaginado y representado, desde siempre, a las ciudades. Sin embargo, las transformaciones de los espacios a través del tiempo exigen pensar y re-pensar la ciudad. Desde los colores, sabores e imágenes vivas del México de Moctezuma, retratado en las cartas de Hernán Cortés hasta el Medellín de Fernando Vallejo que recorre barrios (no ya la ciudad por entero) y se configura a través de la

violencia, la literatura latinoamericana ha ensayado diferentes maneras de representarlas. Maribel Ortiz y Vanessa Vilches intentan en *Escribir la ciudad* recuperar las grandes urbes como San Juan de Puerto Rico, La Habana y Santiago de Chile que aparecen a través del paseo y la historia, de un pasado que constituye una identidad y un presente que la desdibuja.

Tres grandes líneas semánticas cruzan los ensayos compilados en este libro: la estructura urbana, el paseo y el texto como configuración de espacios; la memoria/recuerdo, un itinerario trazado por la historia escondida detrás de sus calles; y el proceso de ficcionalización, la posibilidad de representar y articular la ciudad desde la imaginación.

La ciudad constituye un gran texto que tiene múltiples lecturas junto con un centro semánticamente vacío, dice Yolanda Izquierdo en "Construcción literaria de La Habana, siglo XX". Leer la ciudad implica la búsqueda de un sentido y de las relaciones que caracterizan la disposición de los espacios.

Conocer una ciudad significaba caminar sus calles, desplazarse en el carro o en la guagua, observar sus edificios y monumentos, perderse en sus laberintos e imaginar su pasado. El *flâneur* del siglo XIX se aproximaba a la ciudad con la mirada de quien ve una vidriera, desde afuera, como un espectáculo. En cambio, el viajero actual se ve inmerso en un movimiento constante, en las luces de un presente que agobia y no deja percibir el pasado, camina entre el vaivén de imágenes, letreros gigantes y grafitis que desordenan, alteran la sintaxis y violentan la estructura de la ciudad, dice Maribel Ortiz Marquéz en "Ruinas de la ciudad: atisbos de la ciudad en ruinas". La ciudad multicultural se diversifica en un múltiple desordenado. Como alega García Canclini, como en un video-clip: "montaje efervescente de imágenes discontinuas". Los mapas que ordenaban los espacios y daban un sentido global a la ciudad se desvanecen y queda incompleta, dividida, fragmentada en zonas o barrios. San Juan de Puerto Rico ya no es una, es muchas a la vez: ciudad de la desmemoria, ciudad movediza, ciudad hipermedia, ciudad invisible y ciudad en ruinas. Y Santiago, según la mirada de Guadalupe Santa Cruz en "La ciudad archipiélago" quien lo disagrega a partir de "tiempos espaciales", también aparece desmembrado en muchas ciudades distintas.

Contar la ciudad, entonces, es una manera de ordenarla, de trazar un itinerario en el discurrir del paseo. Si hubo una generación de escritores que indagaron, buscando una identidad propia, en el sentido de la latinoamericanidad, esta nueva generación se desliza hacia la exploración de las ciudades (Edgardo Rodríguez Juliá en "Apostillas a San Juan, ciudad soñada") en donde también se recuerda un pasado y se busca un origen. Sin embargo, hoy, las identidades se reconstruyen en procesos constantes de hibridación que disminuyen aquellos arraigos territoriales. Todas las ciudades representadas en el libro están cargadas con fuertes signos del pasado, con identidad y tradición. Los escritores intentan rescatar, con la memoria, esos restos desde las ruinas. El recuerdo origina imágenes de un pasado que la *retórica del paseo* (Julio Ramos) retoma para ordenar el caos de la ciudad. Hacer texto una ciudad es un acto de resistencia para conjurar el olvido y sostener la memoria. Escribir la ciudad parece racionalizar los espacios y el presente. Se cuenta, como dice Susana Rotker, para sobrevivir en un paisaje que se transmuta a toda velocidad. Contar, a través de la memoria, lo real de la ciudad es un modo de darle coherencia a aquellos retazos de pasado que se asoman en el camino.

Edwin Quiles Rodríguez en "De la IUPI a Río Piedras un paso es", por ejemplo, utiliza ciertas preposiciones para describir Río Piedras que dan cuenta de la historia que la urbe esconde: sobre, porque la ciudad nos muestra en sus edificios, balcones y relieves su vida social y económica; bajo, aquella que guarda la infrahistoria en botellas, vasijas y restos de construcción; y tras, la contada por los personajes del margen que reinventan la ciudad desde otro lado. O Cecilia Enjuto Rangel en "Baudelaire y Cernuda: un recorrido por las ruinas de la ciudad moderna", quien entiende que las ruinas transforman el paisaje urbano moderno y critica la política de un progreso que hace de su pasado histórico un desecho. Nos incitan a recuperar cierto espesor histórico en las ciudades que amamos mediando entre la modernidad de las construcciones actuales y las zonas aplastadas por ellas.

Por último, muchos de los autores compilados caminan la ciudad de la mano de la literatura de Carpentier, Cabrera Infante, Eduardo Lalo, Guadalupe Santa Cruz y Baudelaire. Aparece, en algunos ensayos, el *deseo melancólico*, como dice Ada Fuentes Rivera, de otra ciudad que ya no existe, que ha cambiado. La ficción, que supone un modo particular de articular, distribuir y representar los espacios, permite proponer una ciudad diferente, imaginada, que se aleja de la que nos causa dolor. Según Juan Gelpí, *El contagio* de Guadalupe Santa Cruz que se enfrenta con un contexto urbano totalitario, ofrece resistencia y oposición al generar otra organización del espacio: el hospital. O la mirada pesimista de Eduardo Lalo en *Los pies de San Juan* le permite recrear la ciudad expandiendo sus límites. Si Baudelaire y Cernuda

rescatan los restos de un pasado a pesar de la modernidad aplastante de las nuevas ciudades; Carpentier y Cabrera Infante, desde el exilio, se proponen la tarea de inscribir la esencia y la fisonomía de La Habana en la literatura.

Escribir la ciudad nos enfrenta a las grandes urbes latinoamericanas con el afán de que vivan en la escritura. Paradójicamente, los autores compilados critican la posmodernidad que transforma, tergiversa y precipita la configuración de los espacios y añoran una identidad pasada, pero indagan simultáneamente en los recuerdos o en el presente la belleza urbana que los motivó a apropiarse de esa ciudad. Leer este libro significa caminar con ellos cada calle, cada avenida, detenerse en cada esquina y mirar hacia arriba las fachadas y los balcones que nos hablan de una historia, leer grafitis y letreros que nos dicen de una nueva subjetividad y deleitarnos al mismo tiempo en la literatura que nos ofrece nuevas perspectivas; y tomar la guía para observar desde la ventanilla los tiempos vertiginosos que movilizan la gran ciudad.

Julia Musitano

* Alfredo E. Fraschini (2008). *Tango: Tradición y Modernidad. Hacia una poética del tango*. Bs. As: Editorial del Calderón, 278 p.

En la Antigüedad clásica, los poetas aludían, citaban, imitaban y copiaban a sus precursores ilustres, los *famae poetae*. Sabemos por ejemplo que en *La Eneida* aparecen frases de los cantos homéricos, de los arcaicos poemas épicos romanos de Nevio y de Ennio, de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, del *De rerum natura*, de Lucrecio. Estas alusiones —perdidas actualmente, para decirlo con José Emilio Pacheco— que más bien eran reproducciones, traducciones o paráfrasis, enriquecían los textos, los legitimaban, acercándolos, mediante la asociación con modelos ilustres, a cierta condición de “obra clásica”, entendiendo esta noción como el modelo digno de imitación. Dicho procedimiento permitía enmarcar a un texto dentro de una cosmovisión, de un modo de enfocar la realidad, que merecía resistir el paso del tiempo y así trascender: *Non omnis moriar* canta Horacio. Recordemos asimismo que los escritores renacentistas también se agenciaron de recursos similares. Las fuentes griegas y latinas en las que abrevan los poemas épicos de Ariosto y Torcuato Tasso son indiscutibles; ocurre algo afín en las novelas de Cervantes, en los poemas líricos de Gracilazo, de Quevedo, de Góngora, y, por supuesto, en el teatro de Calderón de la Barca, en el de Racine, en el de Shakespeare. En el siglo XIX, los románticos libran de la oscuridad a La Edad Media recurriendo a esa operación; y ya en el XX, las vanguardias europeas utilizaron también esas alusiones para mirar hacia el pasado. América Latina, por supuesto, no fue ajena a estas retrospecciones, solo basta con hacer una relectura de los tópicos en la obra de Sor Juana, de las invectivas contra los médicos en los poemas de Juan del Valle y Caviedes, de los orientalismos en el *Facundo*, de la recuperación de la crónica como género discursivo realizada por los primeros modernistas como José Martí y Enrique Gómez Carrillo y, por supuesto, de las vanguardias históricas y su rescate de obras y poetas velados, verbigracia: *Evaristo Carriego*, de Borges en 1930. En fin, como siempre lo supo Darío: “Todo Homero tiene su Homero.” Me valgo de este introito, entonces, para escribir que, desde esa concepción dariana, Alfredo Fraschini, catedrático retirado (profesor titular en la UBA, investigador del Conicet) en *Tango: tradición y modernidad. Hacia una poética del tango*, indaga sobre los procesos que hacen posible tender un puente entre la tradición grecorromana y la modernidad a partir del tango, más precisamente, de sus letras. Este libro es un riguroso estudio en el que, desde una perspectiva comparatista, se examinan un centenar de letras de tango, algunos valses y otras tantas milongas, para relacionarlas con la producción literaria occidental, a partir, como he mencionado más arriba, de la civilización grecorromana. Este método de trabajo permite evidenciar visiblemente lo que el texto se propone, esto es, ver de qué manera la letra de tango se inserta, en cuanto producción poética destinada al canto, dentro de una tradición de largas, remotas y profundas raíces. En este sentido, Fraschini no piensa a la tradición como un mero repertorio temático o bien como una serie de recursos de procedimiento o de estilo, aplicados adecuadamente a la composición de cada género artístico; tampoco la concibe como la presencia de una *liga* de influencias de una escuela en otra, de un movimiento en otro, de un artista, filósofo o pensador en otro; en cambio, “si por tradición entendemos una estructura de pensamiento trascendente, una coherencia ideológica, un modo de enfocar la realidad, de apreciar la belleza, de expresar el dolor o la alegría, un ‘modo de ser’ en su significación más profunda y si, además, damos a la tradición el carácter de

aquella compleja entidad cultural que, resistiendo el paso del tiempo, utiliza ese mismo transcurrir como vehículo de su vigencia, entonces toda muestra cultural valiosa —sea plástica, literaria, musical, religiosa, técnica o filosófica— bastará, en sí misma, como representación concreta de tal cultura inmersa en tal tradición” (31). La hipótesis que plantea Fraschini, esbozada ya en el título de este trabajo, *Tango: tradición y modernidad. Hacia una poética del tango* es la siguiente: que la letra de tango participa de cierta cosmovisión común forjada en Occidente desde los antiguos griegos. Su intención, por ende, es examinar la tradición, que nunca es rígida, para leerla y releerla desde el presente, pero haciendo foco en la modernidad —pues este es el momento en el que surge la actividad letrística como un nuevo *métier* en la ciudad modernizada—, para comprobar que unas veces la concebimos como una cadena que nos aferra al pasado, un pasado de nostalgias que siempre parece haber sido mejor; y otras, como una *incitatio* que brinda los medios para superarla mediante el arduo trabajo con los diferentes aspectos que conforman la cultura. Estas complejidades son la materia con la que Alfredo Fraschini construye en profundidad su ensayo. Entonces, porque es posible hallar en las letras de tango a los clásicos españoles y europeos, como bien lo demuestra el libro, es posible hallar también a los clásicos grecolatinos. En este sentido, Fraschini despliega y desarrolla inteligentemente una idea borgeana: pensar la letra de tango como un *corpus homogéneo*, una suerte de *summa literae* que, acaso, podría aplicarse y explicar el memorable *quidquid agunt homines* de Juvenal. Concebir la letra de tango como un conjunto hace posible que el método de análisis que propone el autor, es decir, agrupar el material de estudio desde un enfoque comparatista, sea claro, preciso y equilibrado, sin grandes digresiones, distintivas cuando se trabaja con un material tan exiguo. Asimismo, es importante destacar que las categorías teóricas de las que se agencia Fraschini para sus análisis se vuelven decisivas a la hora de elaborar y sostener sus reflexiones. Son fundamentales, desde la perspectiva que propone este estudio, el trabajo con las nociones de *transdiscursividad* (Foucault), *intertextualidad* (Kristeva) y *reescritura*, entendiéndola como el pastiche y la parodia (Genette), pues son conceptos que le permiten a Fraschini registrar el continuo desplazamiento realizado a través del tiempo por una idea o un procedimiento en una incesante transformación formal y funcional. “Todo corte que hagamos en ese trayecto —anota el ensayista— nos mostrará el estado de una idea en un momento determinado, su transformación y su conservación” (37). Para Fraschini hay siempre en la historia de las artes un momento clave, a partir del cual es posible realizar una mirada retrospectiva, ya para confirmar ese pasado y recrearlo, ya para rechazarlo y lanzarse a la busca de nuevas expresiones que, a veces, no son más que distintas maneras decir lo mismo con otros recursos formales. Esta idea al parecer simple, llana, pública, que plantea el libro, se vuelve significativa en la medida en que el autor entiende que las artes son aspectos, manifestaciones angulares de una cultura y su correspondiente tradición subyacente. “Detrás de cada una de las artes están las otras, formulando una incesante correlación; a su alrededor, las formas de pensamiento abstracto; en la base, la estructura de pensamiento trascendente” (31).

El libro, entonces, se abre con un prólogo de Oscar Conde, acreditado historiador y crítico de tango, en el que, además de celebrar la aparición de la obra, introduce una cuestión interesante, *vox populi*, por supuesto, pero pocas veces escrita, seguramente por la irreverencia que el hecho de enunciarla provoca. La “insolencia” del prologuista revela directamente uno de los tantos grises que destiñen el apócrifo gran cuadro de la ilustre tangología. Escribe Conde: “El tango ha sido motivo para una enormidad de libros, la mayor parte de los cuales abordan el tema desde una superficialidad exasperante, ya que han sido pensados por sus autores como simples anecdótarios o bien como anodinos manuales introductorios (e incluso, como tales, resultan pésimos)” (18). Suscribo ese juicio, pues, si se me permite la digresión, sobre el tema del tango se han escrito demasiados libros y muy pocos valen la pena. La gran mayoría propone cuestiones absolutamente anodinas, cuando no falaces; libros cuyos contenidos insisten en repetir temas ya agotados, en reproducir inverosímiles tópicos tangueros, en instaurar discusiones baladíes, en fin, como bien explica Conde, “dentro del universo tanguero (colecciónistas, pasadiscos, ‘milongueros’, tangófilos diletantes), puede resultar de suma importancia discutir si Canaro grabó equis tango el 9 de abril de 1928 a las once de la noche o el 10 de abril a las siete de la mañana, o si Celedonio tenía pantalones cortos o largos cuando conoció a Gardel” (18). Controversias y disputas insignificantes que no hacen otra cosa que *museificar* al tango: como el tango *fort export*, esa entelequia de las leyes de mercado, esa paqueta y exportable fantasía coreográfica que trafican las astutas y oportunistas grandes compañías de tango que giran por el mundo en la actualidad, “representando” a “nuestro tango” (el de ellos, mejor dicho) en el exterior, a sala llena, con precios populares (pero en euros) o aquí cerca, en la Argentina (pero en Buenos Aires, Córdoba o Rosario),

también a precios populares (pero a través del sistema de ventas “Ticketek”). En este sentido, se vuelve imperioso que la *intelligenzia* del tango se asome a los nuevos trabajos y proyectos de investigación que se vienen realizando por fuera del ámbito académico del tango o del anecdotario tanguero, ya que estudios nuevos e interesantes hay, y muchos. A modo de ejemplo, me permito citar el valiosísimo y riguroso examen realizado por Florencia Garramuño, *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación* (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007), reseñado en el número anterior de esta revista, sobre el tema del tango y su vínculo con las raíces del samba brasileño.

Luego del elocuente prólogo, entonces, Fraschini ofrece unas “Palabras liminares” que, a modo de presentación, sirven no solo como excusa para exponer las ideas centrales del libro sino también para relatar algunos aspectos interesantes y poco conocidos del mundo del tango. Como, por ejemplo, la manera en que se desenvolvía la relación tango / censura. Sabemos que en 1943 el gobierno de P. Ramírez promulgó por inspiración de Hugo Wast y el clérigo Gustavo Franceschi la “Ley del buen hablar”. *Ergo*, se destierra el voseo de los medios de comunicación y se impone el “tú” en el cine y el teatro; la cantante española Conchita Piquer ahora es anunciada como Concepción Piquer; los diarios reseñan la representación de una tragedia Guillermo Shakespeare o de una ópera Santiago Puccini; el Ratón Mickey pasa a ser Miguelito; y el popularísimo tango de Arolas “Derecho viejo” se rebautiza “Derecho anciano”.

El libro se organiza en cuatro partes, en la primera (“Alusiones, traducciones y reescrituras”), Fraschini se ocupa de profundizar sobre esos tres horizontes de análisis que propone la nominación del capítulo. Por tanto, la alusión es pensada como una de las figuras retóricas más utilizadas por los letristas de tango para aludir a sus referentes literarios; por otro lado, la traducción es pensada como un procedimiento poético, utilizado por ejemplo por el mexicano Manuel Flores para componer la letra del tango *Hay una virgin*, sobre el poema *Stanzas to Jessy*, de Byron; y la reescritura es vista como la posibilidad que permite que los letristas de tango puedan ligarse con la tradición, no solo la de los poetas latinos o del Siglo de Oro sino también con la de sus contemporáneos: Darío, Nervo, Carriego, entre otros, figuras significativas del modernismo.

En la segunda parte (“La tradición temática”) de esta bellísima edición de Editoras del Calderón, ilustrada con reproducciones de tapas de discos y partituras, afiches de milongas y cuadros de la serie *Tango* de Cristian Mac Entyre, el autor, especializado en comparatística, examina la versión porteña del *pathos* occidental. Para esto establece cinco grandes temas que le permiten registrar los puntos de enlace y de distinción entre la lírica tanguera y la tradición occidental, ellos son: el exilio, el tiempo, el vino, la naturaleza y el canto junto a la ventana. Sobre este último tema por ejemplo, el autor explica que los primeros rasgos de esta estructura provienen de la Antología Palatina. Así, la pregunta que estimula al autor es la siguiente: ¿sabría Cátulo Castillo que dos mil quinientos años antes de que escribiera “la curda que al final termine esta función corriendole un telón al corazón”, el poeta griego Teognis de Mégara escribía “no bebas delante de tus amigos porque el vino descubre el velo del corazón”? “Contestar que sí o que no a las preguntas formuladas es cuestión difícil y hasta puede resultar aleatorio” (36), dirá el autor; sin embargo, es posible al menos sospechar que en los nombres de pila del autor de *La última curda* acaso sea posible hallar, no digo respuestas sino más bien, nuevas preguntas. En este sentido, el texto también señala a modo de ejemplo que el tango de Homero Expósito, *Maquillaje*, está inspirado en un soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola, celebrado poeta del Siglo de Oro Español. Dicho poema se organiza a partir de un reproche hacia los métodos que utiliza una mujer para parecer bella, cuando su verdadero rostro ya no lo es, pues, el paso del tiempo todo desgasta. Dice el poeta aragonés:

Porque ese cielo azul que todos vemos
ni es cielo ni es azul.
¡Lástima grande que no sea verdad tanta belleza!

Por otro lado, *Maquillaje* comienza así:

No...
ni es cielo ni es azul
ni es cierto tu candor,
ni al fin tu juventud.

Según Fraschini, estas relaciones son posibles porque muchos poetas del tango coincidieron en la lectura de los clásicos en general y de Francisco de Quevedo, una suerte de segunda voz de Horacio, en particular. En definitiva, para Fraschini, los mitos del tango tienen una estructura grecorromana y dialogan con su evolución. Este método de análisis ordena el libro en torno a la idea foucaultiana según la cual todo se va acoplando a medida que pasa el tiempo y lo que queda incólume es la esencia del pensamiento. Martínez Estrada, citado en el libro de Fraschini, refiriéndose al baile, que para muchos abominaba, había identificado en el tango la actuación de una condena metafísica, como Sísifo, como Eco; así, el tango estaba obligado a repetir y repetirse. Leemos en *Radiografía de la pampa*: “Baile sin expresión, monótono, con el ritmo estilizado del ayuntamiento (...). Baile del pesimismo, de la pena de todos los miembros, baile de las llanuras siempre iguales y de una raza agobiada, subyugada, que las anda sin fin, sin un destino, en la eternidad de un presente que se repite” (247). Esta idea de Martínez Estrada, retomada en algún sentido por Fraschini, de alguna manera ya había sido planteada por Rosalba Campra en un libro imprescindible en torno al tema del tango, *Como con bronca y junando. La retórica del tango* (Buenos Aires: Edicial, 1996) allí la autora cordobesa dice: “En formas a las que la música ha dado la densidad de un paradigma, el tango nos aparece como un sistema que organiza los textos de cada autor individual y se propone como una palabra única. Es como si ciertas formulaciones, acuñadas sobre todo en los tangos del treinta-cuarenta, hubieran alcanzado una perfección definitiva, irrepetible (y por lo tanto repetidamente perseguida), terminando por constituir un patrimonio de la memoria colectiva, no solo para el Río de La Plata o para la Argentina, sino también para Latinoamérica” (9).

En la tercera parte (“Con los ojos en París”), Fraschini realiza un trabajo puntilloso, en el que cataloga títulos argentinos —teatrales, cinematográficos y literarios— vinculados con París. El libro brinda, así, un atrayente muestrario de la presencia parisina en las letras de tango. Esta valiosa tarea refuerza su sentido mediante el estudio que realiza Fraschini de las *intertextualidades* entre varias letras de tango y *Escenas de la vida bohemia*, de Henri Murger, *La dama de las camelias*, de Dumas y *Mimi Pinson*, de Alfred de Musset, entre otros.

En la cuarta parte (“Los tiempos modernos: ¿tango o música de Buenos Aires?”), Fraschini revisa los movimientos vanguardistas que se produjeron en el tango y finaliza con un agudo y lúcido análisis de la operita *María de Buenos Aires*, de Piazzolla y Ferrer. Aquí, la *transtextualidad* se vuelve una herramienta teórica vital, porque, mediante esa categoría, el autor argumenta, discute y expone con solidez su estudio crítico. Un estudio que no hace otra cosa que insistir (volver) sobre la hipótesis central del libro: colocar la letra de tango dentro de la producción literaria occidental de tradición grecorromana mediante la indagación de ciertas constantes que van desde lo temático y formal hasta lo referido a las maneras de ver o interpretar el mundo. En esta cuarta parte, entonces, Fraschini plantea que los poetas de lo que él llama “la última generación” mantienen con la ciudad —en este caso Buenos Aires— una relación constante de amor / odio: “al cantarle a Buenos Aires, no hacen sino continuar una línea nacida allá por 1540, de la mano de un fraile que acompañó a Pedro de Mendoza en su frustrada misión fundacional: Luis de Miranda. Este fraile, en su ‘Romance elegíaco’, llama al precario asentamiento ‘desleal y sin temor’ y pide a Dios un buen marido para la viuda, personificación de la conquista destruida por el hambre. Línea que se continúa en crónicas y testimonios como *La Argentina* de Ruiz Díaz de Guzmán y *El Lazarillo de ciegos caminantes* de Concolorcorvo. Que alcanza niveles de excelencia testimonial en *El matadero* de Esteban Echeverría, en *La gran aldea* de Lucio V. López, en las coloridas aportillas de Eduardo Wilde, en los textos de denuncia como *La bolsa* de Julián Martel y *En la sangre* de Eugenio Cambaceres; en los poemas de Evaristo Carriego, Carlos de la Púa, Nicolás Olivari, Julián Centeya, Héctor Gagliardi y tantos otros” (268). Podríamos si lo deseáramos perpetuar este proceso: Arlt, Mujica Láinez, Borges, Scalabrini Ortiz, Martínez Estrada, Mallea, Cortázar, Marechal...

En definitiva, este nuevo trabajo que aborda el tema del tango es un texto valioso dentro de lo que podríamos llamar la historiografía del tango; como se lee en el prólogo “Por este libro, escrito con sensible modestia y, a la vez, con conocimientos fundados, Alfredo Fraschini bien merecería entrar al microuniverso de los mayores tangólogos”. Sin embargo, creo que aún falta en nuestra tangología un trabajo exhaustivo que describa con rigor en qué medida ciertos mecanismos vinculados con los procesos de modernización en las ciudades afectaron, determinaron y regularon a las nacientes manifestaciones de la cultura popular emergentes en su mayoría del ámbito iletrado, en este caso, el tango.

Diego Líncuiz

* Demarchi, Rogelio. *Padre Brausen que estás en mi cama. Una excursión literaria a la Santa María de Onetti*. Córdoba: Alción Editora, 2008, 207 p.

Dicen que a los buenos escritores los sobreviven sus libros. Dicen, además, que a los clásicos difuntos los envuelve la leyenda y que sus autores se pasean ufanos y redivivos mucho tiempo después de sus últimas travesías. Otros prefieren seguir retozando tranquilos y horizontales por los siglos de los siglos o al menos, como en nuestro caso, casi a lo largo del siglo XX.

Juan Carlos Onetti nace el 1º de julio de 1909 en la ciudad de Montevideo, Uruguay, y al cumplirse cien años de este acontecimiento –y quince de su muerte, en Madrid– leemos cómo Rogelio Demarchi nos convoca a esta *excursión literaria a Santa María*, la ciudad instaurada por Brausen –personaje protagonista de *La Vida Breve* (1950)– desde el ocio creativo de aquellos narradores onettianos que, tumbados sobre una cama, avizoran entre el humo del tabaco los rasgos fundamentales de una y varias historias fundamentales de la literatura hispanoamericana del siglo XX.

El ensayo de Demarchi recibió la primera mención del Fondo Nacional de las Artes en 2005 y fue publicado en junio de 2008. En consonancia con el centenario del autor uruguayo aparecen, también, *Onetti andrógino* de Roberto Echavarren y *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti* de Mario Vargas Llosa –ambos reseñados en este mismo número– y se reeditan por separado *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti* de Carlos María Domínguez (Montevideo: Cal y Canto) y *Estás acá para creerme. Mis entrevistas con Onetti* de María Esther Gilio (Montevideo: Cal y Canto), entre otros.

Dos secciones acompañadas por un doble movimiento componen el volumen de Demarchi: en primer lugar “El hombre invisible”, donde la pulsión metacrítica del polemista aflora repasando el recorrido de la crítica onettiana institucionalizada; en segundo, “En el nombre de Brausen”, donde el gesto propositivo traza una completa, y por momentos novedosa, manera de leer la saga o, como sugieren las introductorias palabras del propio autor, “es hora de intentar explicar la actitud que asumieron algunos críticos frente a su obra y de realizar otra lectura de las narraciones que constituyen la saga de Santa María” (19).

Rogelio Demarchi encuentra “En estado crítico” los tempranos atisbos de valorización de la obra de Onetti y resalta el papel de Luis Harss (*Los nuestros*, 1966) quien plantea “los cinco núcleos centrales que hegemonizarán la lectura crítica por mucho tiempo” (26). Hipótesis refrescante, ya que antecede cronológicamente a otro de los, sin discusión, mojones inevitables cuando hablamos de instauración de los núcleos críticos de sentido en la obra del narrador uruguayo, es decir, nos referimos a Ludmer (*Onetti. Los procesos de construcción del relato*, 1977). Sin embargo, en la factura de los cinco ítems, el primero –“Asociación de la noción de ‘oscuridad’ con el semblante de Onetti”– aparece forzado y sólo el quinto –“Los errores de lectura”– se tornará sumamente productivo en el desarrollo del estudio. Para destacar, y suscribir, la cláusula final del capítulo: “Onetti, desde Harss, es un paciente que podría enjuiciar a varios críticos por mala praxis” (28).

A esta altura del volumen Demarchi, en frenesí de catálogo, ha mencionado e intervenido por lo menos a diez críticos onettianos –Benedetti, Verani, Ferro, Harss, Rodríguez Monegal, Cotelo, Concha, Petit, Prego Gadea entre otros– y aludido a algunas estructuras teóricas –Costa/ Mozejko, Bourdieu, Williams– que sostendrán su investigación durante las doscientas páginas. Este ansia intervencionista para con sus colegas explica lo que Fernando Colla –breve presentador del ensayo– denomina “su alegre falta de respeto: en el júbilo de cada descubrimiento, Demarchi no se priva de señalar los desaciertos de algún intocable (de Monsiváis a Bourdieu)” (11) o, poco antes, también observa “que no se amedrenta ni aun cuando tiene que dejar algún cadáver prestigioso a la vera del camino” (10). Este mismo estilo valida la arriesgada apuesta del autor e impregna su prosa del atractivo interés por la polémica bien fundamentada.

El tópico de la influencia faulkneriana sirve como próximo objeto de análisis y posiciona un estudio inédito pero conocido por su circulación interuniversitaria –Irby, James: *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*, 1956– que abona y retransita las implicancias entre los novelistas para dar paso a una tenaz crítica a “Los chistes de Piglia” y “La estrategia de Saer”. A partir de una conversación Piglia-Saer precisamente sobre las influencias literarias, Demarchi revela no sólo la intencional elisión de mencionar a Onetti entre los conferencistas sino que destaca cómo “las humoradas le sirven a Piglia para *ningunear* a Onetti, para eludir una valoración positiva de su obra... al tiempo que apuntala su narcisismo creando la ilusión de que no le debe nada” (38); y, luego, “que Saer no forma parte de la primera generación de escritores latinoamericanos fecundada por la narrativa de Faulkner, de

modo que no puede jugar a ser el laboratorista que se dispone a hacer el experimento por vez primera; antes que Saer está, nada menos, Onetti" (40). Sabido es que Saer publicó en los últimos cinco años de su vida cuatro textos sobre la escritura de Onetti y su recepción personal desde los años '50, lo que consolida la noción de que la crítica argentina en general –hay excepciones– no consigue elaborar la relación Onetti/ Saer. La reivindicación de Piglia la seguimos esperando.

Siguiendo el derrotero aparecen Aínsa y Ludmer en los años '70 y son vindicados, cada uno de distinto modo, como los primeros autores de un estudio-libro completo sobre el autor uruguayo, y en ambos repara Demarchi para maximizar sus hipótesis. Le toca el turno a Rodríguez Monegal y le corresponde un capítulo entero –“Los honores de un Emir”– donde se analiza cómo y desde dónde ejecuta (el verbo no es casual, pensemos en la revista *Mundo Nuevo*) sus operaciones críticas. Demarchi reconoce en Monegal un impulso permanente a autoposicionarse como coprotagonista en la carrera del novelista oriental y lo acusa de *darwinismo literario*: “Onetti ha sido nuestra vanguardia, pero es viejo, casi inaccesible, casi desconocido y te hace quedar mal en reuniones sociales; la evolución está en jóvenes atildados y educados en una cultura cosmopolita como Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa. En el centro del centro, un crítico distribuye así las posiciones de los escritos y los escritores” (61).

“Las variaciones Rama” no tiene desperdicio, en una laboriosa exégesis de artículos producidos por Ángel Rama durante casi dos décadas, Demarchi interpreta la multiplicidad y conveniencia de posiciones del intelectual uruguayo respecto de la escritura de Onetti. Demarchi corrobora contrastivamente los más lapidarios y exultantes juicios estéticos que proveen una perspectiva poco conocida del muy cambiante –respecto de la estética de Onetti– y funcional pensamiento de Rama. Citamos para ilustrar: “La narrativa de Onetti no prevé al lector. El no se planteó la sartreana opción de un público... Aún mas que antes, Onetti está escribiendo para sí y hasta dentro de sí, instalado en la Santa María que inventó.” (74), opina Rama en 1974 para impugnar el territorio sanmariano y una metaficcionalidad que entiende excesiva; a lo que Demarchi concluye cuestionando que “en ningún momento Rama se arrepiente de los textos sancionatorios durante veinte años... un discurso suyo como el de 1983 [ahora ya plagado de valoraciones positivas] emitido en los primeros 60, ¿cómo hubiese modificado la forma de leer a un Onetti que todavía estaba produciendo la parte central de su obra?” (76).

No conforme aun, Demarchi redobla la apuesta y recaba exhaustivamente un complejo entramado de interreferencialidades en “El lector c'est moi”. Las hilaciones intertextuales son enumeradas y descriptas, mientras aprovecha para refrendar y objetar a los mismos críticos e incorporar discusiones con otros (Verani por ejemplo). Desde aquí propone el constructo teórico –local y global: Arán, Barei, Eco, Bajtin, Kristeva, Genette– que enmarcará la segunda parte del libro donde se intentará comprobar los dos períodos que conforman –siempre para Demarchi– la saga sanmariana: 1949 a 1973 como una *poética de la ficción*, y 1978 a 1993 como una *política de la memoria*. En el medio, el evidente corte inscripto por la detención de Onetti por parte de la dictadura uruguaya y tras su liberación el inmediato –y definitivo– exilio en Madrid.

Se inicia con la segunda parte –“En el nombre de Brausen”– el abordaje de las fuentes literarias propiamente dichas. Para la construcción de una hipótesis temporal sincrónica que contiene “el tiempo cero de la saga” (111) y los valores que la secundan positiva o negativamente, es decir, antes o después desde un punto de vista cronológico, Demarchi se basa, a partir de las relaciones con el discurso religioso, en la alternancia nominal para con el creador –Dios, Padre, Brausen, Diosbrausen, Señor Brausen, etcétera, hasta el puro ateísmo. Arduo trabajo comparativo de fragmentos textuales para llegar a la conclusión de que actúan “otra vez, intertextualidad y metaficcionalidad juntas, como si fueran las dos caras de una moneda” (122). Es, entonces, en la saga, donde se contrastan las competencias del *lector modelo semántico*, quien realiza una lectura autonómica de cada libro, versus la del *lector modelo crítico*, conocedor de las historias en su devenir holístico, o sea, la concepción de cada realidad como un todo distinto de la suma de las partes que lo componen.

La cronología se explicita y chequea insistentemente –aquí se destaca la centralidad de *Juntacadáveres* (1964) como reservorio de pistas y respuestas– durante siete capítulos en aras de ordenar las aparentes contradicciones o divergencias temporales entre los dieciocho textos –ocho cuentos, cuatro *nouvelles*, seis novelas– que integran la excursión literaria a la Santa María de Onetti que propone Demarchi. “El apocalipsis y la memoria” inscribe desde *Presencia* (1978) la segunda etapa referida más arriba y propone que “el referente histórico es... la novedad de este período de la saga” donde ingresa “la cruda realidad puesta en circulación por un diario de exiliados” (160). Al concretar la hechura de “La hipótesis temporal”

se obtienen, como resultado final, quince de los dieciocho textos ubicados de manera cabal; un texto flotando en la cronología pero asido correctamente a la saga sanmariana por la “serie Petrus” y los dos restantes (“El árbol” y *Cuando entonces*) forzados –a nuestro criterio– a través de la “serie del Terrorismo de Estado” (177).

El último apartado revisita los tópicos de la verdad, falsedad, subjetividad y mentira en la escritura de Onetti para comprobar que “Santa María pone en crisis los modos de producir verdad. El conocimiento, en tanto saber, es siempre incierto... está totalmente subordinado a la valoración que cada protagonista hace de lo que cuenta” (191). Lo interesante de esa conclusión ya repetida es el entramado de razonamientos (Bergson, Ricoeur, Proust, Gunter Grass) que articula cómo la “puesta en crisis del conocimiento de lo real se produce por equiparación del recuerdo y lo imaginado” (184) o, dicho de otro modo, “la base del Método Brausen es el entramado de las fragmentarias percepciones/ sensaciones que permiten construir un mundo posible en el relato que explica la construcción misma de esa urdimbre sensorial” (185-186). Modos de narración que, para Demarchi, siempre se encuentran atravesados por la experiencia histórica y, por ende, en interacción con lo social por más que la crítica “prefiere hablar de la inmovilidad de un escritor que se fijó un par de coordenadas y nunca permitió el más mínimo cambio en su narrativa” (198).

Padre Brausen que estás en mi cama no titubea en hacer oír su voz proponiendo algunas disrupciones en el ceñido canon crítico onettiano; no duda tampoco en elevar el tono para fundamentar su elocuente vehemencia; y, por sobre todo, logra restituir mediante su acabada escritura ensayística –destaca la primera parte– un goce de lectura que lo torna un libro sobre Onetti indudablemente necesario.

Maximiliano Linares

Wilson Alves-Bezerra. *Reverberações da Fronteira em Horacio Quiroga*. San Pablo: Editora Humanitas, 2008, 212 p.

I

Wilson Alves-Bezerra es docente y coordinador del área de español y sus literaturas en la Universidad Federal de São Carlos, Brasil. Además, es investigador y crítico de Literatura hispanoamericana y como tal, enseña y escribe sobre el área. Estos datos constituyen uno de los núcleos axiales al que nos enfrentamos cuando leemos su libro *Reverberações da Fronteira em Horacio Quiroga* (2008), pues su estudio evidencia cierta pretensión pedagógico-crítica que lo aleja de ser un trabajo estrictamente erudito. En el prefacio del libro, Pablo Rocca echa al aire una pregunta que tiene su validez en el momento de releer cuentos clásicos y sobre todo, de releer críticamente una obra que pertenece a la primera mitad del siglo pasado y que como tal, se encuentra ampliamente interrogada: “o problema é como fazer para voltar a Quiroga”, sostiene Rocca.

El libro está dividido en cuatro capítulos que, a grandes rasgos, podemos simplificar del siguiente modo: “Capítulo 1, Fundamentos”, en el que Bezerra se enfrenta al término *frontera* como categoría de análisis que hace las veces de directriz de la investigación y de la lectura de los relatos; “Capítulo 2, Narrador fronteiro”, en el que subjetiviza dicha categoría, es decir, le coloca un sujeto y la convierte en instrumento de análisis narrativo. Para ello, revisará los cuentos clásicos “A la deriva” y “El hijo” y sumará a su propuesta otro cuento no tan trabajado por la crítica “Las moscas”; “Capítulo 3, Do rigor da ciéncia”, en el que analizará cómo los especialistas han abordado dicha problemática en los cuentos y analiza el relato “El almohadón de pluma” y la nota “El manual del perfecto cuentista”; “Capítulo 4, O estrangeiro na língua”, en el que Bezerra analiza los usos de la lengua de frontera, en cuanto al entrecruzamiento del español, el portugués y el guaraní en los relatos “Un peón” y “Los desterrados”.

II

La investigación de Bezerra muestra casi como un panóptico la posibilidad de volver a leer ciertos cuentos de Quiroga y, para ello, intenta un movimiento: correr al escritor de ese lugar canónico en el cual parte de la crítica especializada lo ha colocado: el de regionalismo, el de realismo, el de los desníveis de calidad en la escritura poética, no para negarlos, sino, antes bien, para discutir con la lectura simplista de algunos críticos que utilizaron dichos juicios como simple rótulo identificatorio o clasificadorio de la obra en cuestión. Y, a cambio, utiliza el concepto de *frontera* como categoría teórica.

El trabajo de Bezerra se encuentra atravesado medularmente por las voces de la crítica especializada –al respecto las de Emir Rodríguez Monegal, Noé Jitrik, Leonor Fleming, entre

otras–, por cómo se ha leído la Obra de Quiroga hasta nuestros días, por cómo ciertos conceptos teóricos-críticos han sido abordados y por supuesto, por ciertas determinaciones y posicionamientos críticos del propio Bezerra frente a dichos estudios.

El investigador parte de la noción de *frontera* como vínculo por medio del cual en la actualidad puede volver a adentrarse (volver a abordarse) en la lectura de cuentos clásicos y, paralelamente, como perspectiva reordenadora. Porque si, por un lado, el término *frontera* remite a aspectos biográficos de Quiroga y al tópico de algunos relatos (concretamente, en los *cuentos de monte*), por otro, Bezerra propone trascender dichos aspectos denotativos e inmediatos –referidos al cuentista y a sus personajes– y otorgarle a dicha categoría la posibilidad de dar cuenta de otros aspectos formales y latentes en la literatura de Quiroga. El término *frontera* será abordado desde el concepto de *transculturación* del crítico uruguayo Ángel Rama, pues si bien tal criterio fue aplicado a la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, Bezerra propone su empleo como herramienta mediante la cual pueda pensarse a esta literatura en la constelación artística latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Al igual que Rama, en cuanto al concepto de *transculturación*, Bezerra analizará la literatura de Quiroga desde los tres niveles que accionarán en cierta “tensión irresuelta”: “el lingüístico”, “el literario” y “el discursivo”. Asimismo, re-ubicará lo que Leonor Fleming llama “frontera geográfica”, “frontera lingüística”, “frontera humana”, “mundo fronterizo” y “estilo fronterizo” y los pondrá a funcionar en su análisis, pensando no tanto en lo biográfico y temático sino, antes bien, en aquello que permita mostrar lo externo, lo social y lo contextual de la obra de Quiroga, conceptos que, por su parte, serán pensados en el marco de las teorizaciones de Antonio Cándido.

Así, el análisis crítico de Bezerra avanza hacia las nociones abordadas por David Viñas y por Jens Andermann quienes, junto con Rama, iluminan la transposición del término *frontera denotativa* hacia *frontera constitutiva* aunque en sentidos opuestos, porque si Rama le permite a Bezerra proyectar el concepto de *transculturación* en el que los encuentros de lengua y cultura tiene un carácter armónico, en Viñas y Andermann permanecerá la tensión subyacente a la literatura argentina que encuentra su lugar privilegiado en la reflexión sobre el discurso del Estado Liberal Argentino. Y justamente, Bezerra intenta mostrar cómo se desarrolla esta tensión fundadora de la Argentina en la literatura de Quiroga.

Estos conceptos los encontramos en el capítulo 1 del libro y se proyectan hacia los capítulos siguientes; además, Bezerra discutirá con los trabajos de otros investigadores, tal como ocurre ante la tensión del discurso de la ciencia en los relatos de Quiroga; debate de este modo con los trabajos de Darío Puccini y de Beatriz Sarlo, proponiendo, a cambio, que el discurso de la ciencia representa un elemento fundamental en la elaboración de la literatura del narrador.

La perspectiva de análisis abordada por Bezerra interesa en la medida que piensa las ficciones de Quiroga en una tensión que es imprescindible: la que se establece entre los tópicos, los recursos poéticos y el contexto histórico-literario y el cómo la crítica los ha leído o el cómo ha pensado algunos otros conceptos para la literatura posterior a Quiroga que Bezerra aplica en su estudio.

La aparición de este libro nos permite arriesgar una idea: es posible, aún hoy, asir, y de un modo renovado, la escritura de un artista que para un sector de la crítica literaria había quedado clausurado, proponiendo a cambio –luego de la aplicación de ciertos presupuestos teóricos pensados en el marco de la literatura latinoamericana de los años 50– una sorprendente actualidad respecto de ciertos aspectos compositivos de la obra de Horacio Quiroga.

Laura L. Utrera

