

KATATAY

año I, número 1/2, junio de 2005

Dirección	Teresa Basile Mónica Bernabé Enrique Foffani
Edición	Paula Aguilar Florencia Bonfiglio Melina Gardella Julia Tamási
Consejo editorial	Hugo Achugar Elena Altuna Soledad Bianchi María Laura de Arriba Miriam Chiani Norah Dei Cas Jorge Monteleone Laura Pollastri Antonio José Ponte Abril Trigo Susana Zanetti Christian Wentzlaff-Eggebert
Colaboran en este número	Hugo Achugar Paula Aguilar Teresa Basile Mónica Bernabé Soledad Bianchi Florencia Bonfiglio María Elena Campero Susana Draper Enrique Foffani Melina Gardella Rafael Gutiérrez Girardot Alejandro Gortázar Amir Hamed Paolo Jedlowski Javier Lasarte Ercole Lissardi Valeria Lúpori Alejandra Mailhe Silvia Mellado Julia Miranda Francisco Morán Hernán Pas Antonio José Ponte Isabel Quintana Mariela Rodríguez Rafael Rojas Alfredo Torres Abril Trigo
Director de arte y diseño	Michael Dorka
Ilustración de Tapa	Juan Burgos. <i>Ore della notte</i> . Collage manual de imágenes. 125 cm. 184 cm.
Impresión	Imprenta Huellas. Calle 49 n° 412 (CP 1900) La Plata. Argentina Tel: (0221) 423-7758
Editor responsable	Teresa Basile. Calle 5 n° 84 (1900) La Plata. Buenos Aires, Argentina. Tel: (0221) 425-9119 Registro de la Propiedad Intelectual en trámite

INDICE

A partir de KATATAY

Escenarios desde el absurdo, por Alfredo Torres | 7

Geotropías Americanas

Comunidad Sudamericana de Naciones, un relato de larga duración, por Hugo Achugar | 8
7 notas dispersas sobre la US y algunas preguntas de paso (desde Venezuela), por Javier Lasarte Valcárcel | 12
III Reunión de Presidentes de América del Sur. Declaración del Cusco | 16

Rotaciones

NUEVO ENSAYO CUBANO

Escapes, descosidos y reinención del espacio nacional, por Francisco Morán | 18
El hijo del aire, por Mónica Bernabé | 26
Entrevista a Antonio José Ponte, por Teresa Basile | 28
De este lado del muro, de Antonio José Ponte | 38
El campo roturado. Políticas intelectuales de la narrativa cubana, por Rafael Rojas | 42

PAPELES DE MONTEVIDEO

Mixed emotions, a propósito de la escritura de Amir Hamed, por Teresa Basile | 52
Tu discurso o tu vida... Escritura y deseo en Amir Hamed, por Susana Draper | 66
Entrevista a Amir Hamed, por Ercole Lissardi | 72
Selección de Ensayos de Amir Hamed | 78

POESÍA NIUYORRIQUEÑA

Tato Laviera: el poeta sobre la cuerda floja, por Enrique Foffani | 82
Selección de Poesías de Tato Laviera | 88

Querellas

Dos naufragios en el mar incógnito de Walter Benjamin, por Rafael Gutiérrez Girardot | 106
Historia personal de los estudios culturales latinoamericanos. Una pregunta molesta, por Abril Trigo | 112
El presente del pasado (Debates sobre la dictadura cívico-militar en Uruguay), por Alejandro Gortázar | 132
El fenómeno "Machuca", por Soledad Bianchi | 136
El modernismo paulista: ¿Una vanguardia oligárquica? Reflexiones en torno al libro *Nacional estrangeiro* de Sergio Miceli, por Alejandra Mailhe | 138

Traslaciones

Simmel sobre la memoria. Algunas observaciones sobre la memoria y la experiencia moderna, por Paolo Jedlowski | 145

Reliquias

¿Una novela sobre las barriadas? I, de José María Arguedas | 162
¿Una novela sobre las barriadas? II, de José María Arguedas | 166
París y la patria, de José María Arguedas | 168

Asteriscos

Juan Villoro, *El Testigo*, por Isabel Quintana | 172
Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, por Paula Aguilar | 174
Ernesto Livon-Grosman, *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*, por Florencia Bonfiglio | 176
Beatriz Colombi, *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, por Hernán Pas | 177
Susana Zanetti, *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*, por Mariela Rodríguez | 180
Pablo Rocca, *Poesía y política en el siglo XIX (un problema de fronteras)*, por María Elena Campero | 181
Carmen María Pinilla, *Arguedas en el valle del Mantaro*, por Silvia Mellado | 183
Malvario. Revista monográfica de literatura y arte, por Melina Gardella | 185
Adriana Kanzelposky, *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*, por Julia Miranda | 187
Oscar Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*, por Valeria Lúpori | 189

Geotropías Americanas

Geotropías Americanas

Rotaciones

Rotaciones

Reliquias

Reliquias

Traslaciones

Traslaciones

Querellas

Querellas

Asteriscos

Asteriscos

A partir de *Katatay*

El nombre, en cada lengua, ocupa el lugar de la interrogación: interpela y pregunta siempre sobre la identidad. Sin embargo, la nominación le ofrece un asidero tan pronto como la devuelve al desierto y la intemperie. El nombre es, entonces, el sitio de un cuestionamiento que hace temblar a la propia lengua. El temblar americano se dice en quechua *katatay*, el título que José María Arguedas eligió para uno de sus poemas. Se trata de una palabra onomatopéyica que copia el modo como el cuerpo se estremece y registra el dolor y el goce o como se ayuntan, al decir de Kierkegaard, temor y temblor, una cópula por momentos intraducible. Allí, en ese trazo y acerca de este nudo de la intraducibilidad quisiéramos situar una reflexión. *Katatay* –más allá de lo que puede significar o dejar de hacerlo– nos habla del tembladeral de la lengua y con ella de su inestable condición para decir aquello que quiere decir. *Katatay* es una lengua que nace en las entrañas mismas de la traducción: no la lengua traducida en armonía con la lengua original ni tampoco la lengua hipotética que aparece por obra y gracia de un prestidigitador de la lingüística. Es, lisa y llanamente, lengua de traducción, lengua que tiembla no tanto ante el temor de no dar con *el* sentido sino aquella que, aun sabiendo la derrota de antemano, traduce y acierta, traduce y fracasa, traduce y se agita.

Katatay dibuja un sitio discursivo asombroso cuando en su deletreo emerge *Cathay*, otro nombre igualmente intraducible. En *Cathay* se cifra la confluencia de Oriente y Occidente a través de la aventura sin límites que emprendió otro poeta americano. Se trata de Ezra Pound quien de la mano de Ernest Fenollosa alimentó la pasión por incorporar la extrañeza de otra lengua a la extrañeza de la propia, al traducir la poesía tradicional china y agregar a las lenguas occidentales el potencial poético del ideograma. Entre un poeta y otro, entre un nombre y otro nombre se advierte la modalidad de nuestra producción cultural: la del *homo transmutativo* que describió José Lezama Lima en *La expresión americana*.

En la estela del vocablo, quienes hacemos *Katatay* aspiramos a registrar los nuevos temblores en los territorios de la literatura del continente en su entramado con la historia. Allí donde el mapa está en constante mutación, el desafío consiste en captar a cierta escala política los movimientos de la cultura. Tampoco queremos olvidar la lección crítica de Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Carlos Mariátegui, Angel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot, que alimentaron la fuerza de la utopía no solamente escribiendo el ensayo de interpretación sobre la realidad americana sino también leyendo la fisura. Es, de algún modo, lo que magníficamente Scott Fitzgerald llamó “crack-up” y Juan Rulfo “el llano en llamas” y Jorge Luis Borges “el jardín de senderos que se bifurcan” y Malcolm Lowry “la línea volcánica” y César Vallejo “las aguas que nunca han de istmarse”. Lejos estamos de clausurar la interpretación en un mero recuento de accidentes geográficos; hablamos, eso sí, de remociones más profundas, aunque no tanto para creer que sólo lo que ocurre en las profundidades es lo que verdaderamente cuenta. Por eso queremos ver lo que está delante de nuestros ojos, lo que nos rodea: desocultar la superficie es una de las caras del imperativo categórico que nos alienta.

Katatay es una revista crítica que pretende poner al día las literaturas latinoamericanas en sus naciones, en sus regiones, en sus islas, en sus enclaves, en sus inestables fronteras pero también en sus temporalidades, en sus superpuestos pasados, en la encrucijada de tiempos que se tejen y se anudan en la fragilidad del ahora. *Katatay* quiere hurgar en el presente y abrirse a las ideas y los sentimientos de las variadas latitudes culturales que forman parte de nuestro imaginario.

Sin embargo, sería desleal dejar de señalar que allí, en *Katatay*, en el temblor de la lengua y la identidad sesgada por lo intraducible, también se asoma ese pasado que amplifica nuestro presente y da espesor a nuestras biografías, donde se cuelan los recuerdos de una primera juventud roturada por la violencia que esquinó nuestros sueños: marcas desde las que inevitablemente vamos a interrogar los textos y señas con las que subrepticamente se inclinarán nuestras lecturas. Detrás de este proyecto se adivina, entonces, un grupo de latinoamericanistas que desde la región austral del continente intenta localizar algo de lo perdido en las turbulencias de la historia.

ILUSTRACIÓN DE LA PORTADA
Ore della notte, Juan Burgos (Uruguay)

ESCENARIOS DESDE EL ABSURDO

Aunque cualquier diccionario defina el absurdo como un hecho carente de sentido, ajeno a toda lógica, dentro de la literatura y las artes visuales proliferan ejemplos que lo han llenado de sentido, que han generado sus propias e inconventionales lógicas. En Argentina, ciertas obras de Borges, de Oliverio Girando, o casi todo Cortázar. En Uruguay, Felisberto Hernández, Armonía Sommers o Marosa Di Giorgio. En las imágenes, Xul Solar, Jorge de la Vega, más cercanamente, Daniel García. Del otro lado del gran charco, los objetos de Luis Solari, Hugo Longa y, dentro de las últimas generaciones, Juan Burgos. Este último hacedor, y pocas veces el término hacedor ha sido tan bien aplicado, ha venido generando una especie de puesta en escena desde el absurdo. Nacido en la ciudad de Durazno, en el centro mismo del Uruguay, hace cuarenta y dos años, es un artista reconocido en su país y con una aceptable difusión internacional, sobre todo en Estados Unidos y en Francia. En ese último país, trabajó activamente dentro del diseño gráfico. Ha logrado, dentro del arte uruguayo, arte afectado por una enorme solemnidad y trascendencia, uno de los escasos imaginarios audaces, desenfadados, perseguidor de una singularidad otra, que se nutre del humor, de iconografías populares, de la ironía, del aparente y apastichado disparate, para referir a cuestiones esenciales de la sociedad contemporánea. 1994 es el año que marca de manera definitiva, el comienzo de su actividad creadora, actividad sostenida con creciente capacidad de hallazgo, y con la casi prodigiosa virtud de sostener una semántica fiel a sí misma, logrando renovarla sin deserciones definitivas.

Juan Burgos comienza trabajando dentro del collage puro y del ensamblaje. Esos trabajos armaban escenarios donde el absurdo, una peculiar y casi siempre cruel versión del *nonsense*, protagonizaban historias deslumbrantes, de una traviesa mordacidad o si se permite una paradoja, de una inocencia perversa. Para ello se apropiaba de imágenes inmediatas, de consumo popular, conjugadas en esos escenarios guionados por un triunfante y delicioso delirio, por una elegante irreverencia que sabe esquivar las amenazas del mal gusto. En una sociedad sedada por una visualidad precocida, ha elegido todo lo contrario: una visualidad provocadora, sediciosa, sin temor al efecto ni a la desmesura. Concibe el collage como un despliegue barroco y casi grotesco de escenarios-retablos. En ellos conviven, como en todos nosotros, el bien y el mal, dualidades tan imprevisibles como religión y consumo. Mangas japoneses junto a imágenes cristianas, budistas o hinduistas. Un seductor infierno, quizás algo cursi, con sus inyecciones de aromas kitsch y camp. En ese infierno serial, nace una chirriante telenovela quieta y silenciosa. Sus protagonistas: un Papa Noel versión fitness, Lady Di, Bruce Lee, vírgenes y estrellas porno. En sus trabajos más recientes, quiere aproximarse a un trabajo más intimista. Buscando y encontrando una nueva y valiosa vuelta de tuerca en sus prodigios collagísticos. Mediante una atmósfera cromática más pudorosa, mediante escenarios que se sienten más identitarios, instaurando planísimos retablos donde suenan, lejanamente, las voces de un Manuel Puig o de un Néstor Perlongher. Persistiendo en un relato críticamente globalizado, dominado por los encuentros que se producen en la pista de la Internet, armado con la paciencia de un minucioso realizador de encajes, meticuloso al límite de lo obsesivo. Para ofrecernos una posibilidad alternativa, un modo de vivir hacia adentro totalmente alejado de las rutinas diarias siempre, tan políticamente correctas. Y al mismo tiempo demostrar que el acto creador puede germinar en el más riguroso juego.

Alfredo Torres

Geotopías Americanas

COMUNIDAD SUDAMERICANA DE NACIONES,
UN RELATO DE LARGA DURACIÓN
Hugo Achugar

La Declaración del Cusco del 8 de diciembre de 2004 establece la creación de la “Comunidad Sudamericana de Naciones”. Esta Declaración del Cusco o “Acta” de fundación explícita de la “gran Patria Americana” es algo más que un gesto retórico de la diplomacia contemporánea de esta parte del mundo. Es un “acto de habla” creador, aun cuando más no sea en el papel, de una nueva entidad, fundamentado en un relato que se ha estado produciendo en la región, por lo menos, desde comienzos del siglo XIX. El párrafo inicial así lo establece:

Los presidentes de los países de América del Sur reunidos en la ciudad del Cusco en ocasión de la celebración de las gestas libertarias de Junín y Ayacucho y de la convocatoria del Congreso Anfictiónico de Panamá siguiendo el ejemplo de El Libertador Simón Bolívar, del Gran Mariscal de Ayacucho Antonio José de Sucre, del Libertador José de San Martín, de nuestros pueblos y héroes independentistas que construyeron, sin fronteras, la gran Patria Americana e interpretando las aspiraciones y anhelos de sus pueblos a favor de la integración, la unidad y la construcción de un futuro común, hemos decidido conformar la Comunidad Sudamericana de Naciones.

Este comienzo inserta de modo explícito la Declaración del Cusco en un relato configurado por los países sudamericanos que lograron su independencia de España en el siglo XIX. Lo interesante, sin embargo, es que dicho relato decimonónico ahora incorpora no sólo a las antiguas colonias españolas sino también a Brasil, a la República Cooperativa de Guyana y a Surinam. La mención de las gestas libertarias de Junín y Ayacucho, de la convocatoria del Congreso Anfictiónico de Panamá y de los próceres Bolívar, Sucre y San Martín resulta particularmente reveladora de la hegemonía del relato de la “Patria Grande” o “gran Patria Americana” tal como fuera formulado en los movimientos independentistas hispanoparlantes. Esta hegemonía se extiende ahora a la casi totalidad del territorio sudamericano incorporando no sólo a Brasil sino a aquellos países que tradicionalmente habían sido percibidos como ajenos a la región e integrando el área del Caribe.

En ese sentido, resulta interesante ver el comentario que la “Comunidad Sudamericana de Naciones” recibe por parte del *Stabroek news*, periódico guyanés, en un artículo titulado “Lula and Bolívar’s Dream” publicado el 17 de febrero de 2005 en ocasión de la visita del presidente de Brasil a Guyana:

Continental unity has been a South American dream ever since it was envisioned by the great Liberator, Simón Bolívar, in Peru, some 180 years ago, when he argued for a union of the new Spanish American republics to allow them to withstand the threats to their hard won independence. But this dream has been as elusive as democracy, good governance and fiscal responsibility in South America have generally been in the past 180 years. Moreover, this latest attempt to realise the dream has not been without its critics who regard it as an unattainable utopia and a massive waste of time, energy and money. Its champions however maintain that every integration project begins with grand ideas and is pursued over decades (<http://www.stabroeknews.com>).

El periódico guyanés ve con cautela el proyecto de integración sudamericana, sin embargo, lo relevante para la presente lectura es la recuperación y apropiación del “sueño bolivariano” que ahora interpela comunidades no hispanoparlantes. Esta recuperación y apropiación de un “relato de larga duración” –el “South American Dream”– es parte de lo que Braudel llamó, precisamente, procesos de “larga duración” en oposición al concepto de “l’histoire événementielle” de Simiand y Lacombe. En ese sentido, se puede considerar el hecho puntual de la Declaración del Cusco como parte de “l’histoire événementielle” mientras que el “sueño bolivariano” o el proyecto de integración sudamericana sería parte de “la larga duración”.

El “relato de larga duración” acerca de la integración de esta parte del mundo tiene, a partir del pasado 8 de diciembre, una inflexión particular pues a lo determinado política y

culturalmente del pasado –las antiguas colonias españolas– se une ahora lo político-geográfico trascendiendo lenguas e incorporando países con diferentes historias y procesos independentistas. En ese sentido, la Declaración del Cusco supone un quiebre histórico similar al ocurrido con el Tratado que permitió la creación del MERCOSUR en cuanto éste borraba o modificaba, cuatro siglos después, el antiguo Tratado de Tordesillas que había dividido geoméricamente Sudamérica de acuerdo a los intereses imperiales de España y Portugal.

“Los marcos mentales y geográficos”, sostenía Braudel, “pueden formar prisiones de larga duración”; en ese sentido, la Declaración del Cusco, confirma la larga duración del “marco mental” establecido en el “sueño bolivariano”, aunque redefiniendo el alcance del marco geográfico en tanto incorpora Brasil, Guyana y Surinam. En cierto modo, el marco geográfico implícito en el “sueño bolivariano” presuponía la totalidad del territorio sudamericano, pero la Declaración del Cusco hace explícito el alcance territorial global de Sudamérica.

La incorporación de Surinam y de Guyana –así como la imponente presencia política y territorial de Brasil– muestra que la actualización de hoy presenta diferencias con versiones previas. Pero si bien dichas presencias son reveladoras, también lo son o lo es la ausencia, el silencio, la cuidadosa ausencia de referencias al Otro. Ese Otro silenciado, ese Otro que no aparece en la Declaración del Cusco, ese Otro que no podría aparecer y que es la “Guayana Francesa” o “Departamento de Guyana”. Ese Otro que indica la permanencia del antiguo sistema imperial que coexistía cuando el “relato de larga duración” de la “gran Patria Americana” o de la “integración regional” fue formulado por primera vez a comienzos del siglo XIX. El “sueño bolivariano” permanece incompleto. La “Comunidad Sudamericana de Naciones” sigue teniendo un “agujero negro”, un resto, lastre colonial; la “gran Patria Americana” sigue teniendo fronteras. En realidad, sigue teniendo múltiples “fronteras”, pero de eso me ocuparé más adelante.

El “relato de larga duración” de la “gran Patria Americana” o del “sueño bolivariano” también podría ser descrito como perteneciendo a una serie de relatos o incluso como una “formación discursiva” (Foucault) que alberga una actividad discursiva sobre la que, a lo largo del tiempo, se han producido variaciones y transformaciones que revelan tanto una alta productividad como una especial centralidad en los imaginarios de la región. Este relato, serie de relatos o “formación discursiva” pertenece, entre otros ámbitos, al campo de los relatos identitarios. Por lo mismo, la Declaración del Cusco bien podría ser incorporada a la serie integrada por los discursos bolivarianos y martianos, dado su común aspiración o carácter fundacional. Es decir, podría ser parte de esa serie de discursos identitarios por aspirar a tener un carácter de “acta fundacional” como lo tuvieron no sólo muchas de nuestras “actas de independencia” sino también algunos otros textos que a lo largo de la historia han ido construyendo eso que podría llamarse la “identidad sudamericana” y/o latinoamericana. Incluso, aun cuando sabemos que más que de “una” identidad, se deba hablar de “múltiples identidades”. Incluso, aun cuando sabemos que las múltiples, heterogéneas, identidades sudamericanas o latinoamericanas son parte de un largo, muy largo, proceso de “larga duración”. Incluso, aun cuando sabemos que la identidad sudamericana o latinoamericana es un campo de batalla donde debaten y se debaten múltiples actores.

Se podría, también o además, argumentar que tal vez más que de un “relato de larga duración” se trata de un “motivo”, de un “tópico” reiterado a lo largo del tiempo. En este sentido, más que de una serie de relatos o de una formación discursiva, se podría hablar de la “Comunidad Sudamericana de Naciones” o de la “Patria Grande” como si se tratara de un género literario o narrativo más o menos similar al de la “novela histórica” o al de la “novela de formación” o de “adolescencia”. Y sin embargo, no. No se trata meramente de un género o un subgénero de la narrativa latinoamericana. Este o estos “relatos de larga duración” son elementos constitutivos y constituyentes del o de los imaginarios latinoamericanos. Así como Gourgouris habla del “sueño de la nación” y argumenta que sólo conocemos “actualizaciones” –en el sentido freudiano– de dicho sueño pero que, en realidad, el “sueño” nunca puede ser completamente “narrado”; se podría hablar –y de hecho se ha-

bla– del “sueño de Patria Grande” latino o sudamericana. En esa lógica, la Declaración del Cusco representaría la actualización contemporánea del “sueño bolivariano” y por lo mismo, no tiene por qué ser idéntico o igual a las actualizaciones precedentes. No sólo no tiene que ser igual, de hecho, no lo es, no lo puede ser. El “relato de larga duración” de la “Patria Grande”, la “utopía” –como califica el *Stabroek news* de Guyana– de la integración regional comienza con “grand ideas and is pursued over decades”; de hecho, más que décadas se trata y se ha tratado a lo largo de casi dos siglos. Estamos más cerca hoy que a comienzos del siglo XIX? Es posible. Sin embargo, lo importante parece ser el hecho de que en la actual coyuntura este “relato de larga duración” presenta una “actualización del sueño” que –más allá de sus limitaciones y del escepticismo de parte de la recepción que ha tenido– parece tener mayores posibilidades de ser llevado adelante. En todo caso, la vigencia de este “relato”, su misma sobrevivencia, es explicitada en la misma Declaración:

La historia compartida y solidaria de nuestras naciones, que desde las gestas de la independencia han enfrentado desafíos internos y externos comunes, demuestra que nuestros países poseen potencialidades aún no aprovechadas tanto para utilizar mejor sus aptitudes regionales como para fortalecer las capacidades de negociación y proyección internacionales.

Lo interesante es que el “relato de larga duración”, “la historia compartida”, es mencionado como sustento y demostración de la “potencialidad” de la región. De algún modo, la apuesta al futuro de este documento recuerda –aun cuando presente diferencias– el espíritu del “discurso americanista” de entreguerras en las primeras décadas del siglo XX cuando desde distintas partes de América Latina se soñaba, frente al desastre europeo- con una suerte de “destino histórico” particular para la región.

Lo singular, sin embargo, es que este “relato de larga duración” pueda ser y haya sido formulado en medio del actual proceso de globalización. Aunque, pensándolo bien, es precisamente la actual coyuntura de la globalización lo que explica y en parte fundamenta la recuperación del “sueño bolivariano”. La “Comunidad Sudamericana de Naciones” adquiere o tiene hoy mayores posibilidades de existencia y funcionamiento en tanto instrumento de negociación en el ámbito global. Esta razón o fundamento está también explícitamente mencionada en el texto de la Declaración. Por lo mismo, la Declaración del Cusco no es sólo la reafirmación anacrónica de la vigencia del “territorio” en tiempos “desterritorializados” sino todo un proyecto político y económico. Un proyecto que atiende, entre otras cosas, a la pluralidad de pueblos y culturas, a los derechos humanos, a la democracia, la solidaridad, la libertad, la justicia social, a la diversidad, a la no discriminación, la igualdad soberana de los Estados y a la solución pacífica de los conflictos así como a la función negociadora de la “Comunidad Sudamericana de Naciones” en el ámbito internacional.

Esta suerte de declaración de principios “políticamente correctos” característicos del clima ideológico de comienzos del siglo XXI –que incluye además la lucha contra la pobreza, la eliminación del hambre, la generación de empleo decente y el acceso a la salud y a la educación– no deja de precisar que: “La integración sudamericana es y debe ser una integración de los pueblos”. La afirmación podría ser entendida como algo que los “Jefes de Estado” firmantes decretan sin que los “pueblos” –es decir, los “ciudadanos” o los sudamericanos todos, ciudadanos o no– tengan parte en ello. Todas las suspicacias son posibles. Incluida la que tiene que ver con el “racismo” existente en nuestros países que se manifiesta diariamente en el rechazo, el desprecio o la explotación de los inmigrantes que van de un país a otro dentro de la misma “Comunidad Sudamericana de Naciones” a la que pertenecen. Sí, la abolición de fronteras es el pilar fundamental del “sueño de la gran Patria Americana”, pero las fronteras son también parte de ese otro “relato de larga duración” que ha sido la existencia de Estados-nación desde el mismo siglo XIX que vio el surgimiento del “sueño bolivariano”. Comunidad Sudamericana de Naciones versus Estados-nación es el desafío mayor. “Patria Grande” versus “Patria Chica”: ¿dónde cae la frontera? La fronte-

ra: de eso se trata. De redibujar los mapas, se trata. El “relato de larga duración” del “sueño bolivariano” –aun en la presente actualización que es la Declaración del Cusco– siempre ha tenido como fundamento la o las fronteras. La frontera es un “marco mental y geográfico” y es una “prisión de larga duración”, que al mismo tiempo que construye una identidad –el nosotros sudamericano– también construye un desafío y un riesgo. El desafío de hacer realidad el “sueño” y el riesgo de quedar presos de un “destino” imposible de transformar. El desafío de cumplir con el “destino” sudamericano y el riesgo de no poder escapar del “destino” que los Otros han determinado para los sudamericanos. El desafío de borrar las fronteras y el riesgo de que el borramiento de las fronteras políticas de los Estados-nación no signifique la preservación de las otras fronteras económicas, sociales y culturales. El riesgo, en fin, de que la heterogénea multiplicidad de los sudamericanos sea homogeneizada en este “futuro nuevo ciudadano” sudamericano bajo el peso de la hegemonía de los poderosos de siempre. Después de todo hoy sabemos que, cuando en el siglo XIX, los Estados-nación surgieron y se consolidaron en la mayoría de los países sudamericanos –Guyana y Surinam son recientes convidados en la mesa de la independencia–, lengua, educación y ciudadanía fueron instrumentos de consolidación de un proyecto que no admitía a aquellos que no aceptaban ser sometidos o integrados.

Todo “sueño de nación” o, a los presentes efectos, todo “sueño de comunidad de naciones” al tiempo que construye un “nosotros” supone siempre además la existencia de alguien –un Otro– que encarna el “terror”, lo abyecto que debe ser eliminado. En suma, proyecto, ilusión, utopía, deseo o terror, la “Comunidad Sudamericana de Naciones” de hoy recupera en tanto “relato de larga duración” –no podría no hacerlo– los fantasmas del pasado al tiempo que incorpora los fantasmas del presente. El tiempo dirá cuáles tendrán más fuerza: los fantasmas de antaño o los de este complicado, esperanzado, hoy que estamos viviendo.

abril de 2005

7 NOTAS DISPERSAS SOBRE LA US Y ALGUNAS PREGUNTAS DE PASO (DESDE VENEZUELA)

Javier Lasarte Valcárcel

I

Diciembre. Pesco por casualidad, en ejercicio de zapping, una intervención de Chávez en la cumbre donde se sellará el pacto de la Unión Sudamericana. Mi sentido de la responsabilidad no ayuda a ir más allá de algunas palabras sobre la convocatoria a la reunión para constituir una emisora de televisión sudamericana y paso a otra cosa. Sobre la Unión –sobre cuyas siglas más de uno ha alertado– me había puesto al tanto unos meses atrás un entusiasta amigo uruguayo (¡en Fort Lauderdale!). Fuera de allí, ha sido escasa la pesca en la cotidianidad mediática o en la monda y lironda que he podido frecuentar en la Caracas de estos meses. Casi podría decir, si me limitara a esa reducidísima experiencia, que la Unión Sudamericana no existe en Venezuela. Y sin embargo Venezuela está formal y plenamente embarcada en el proyecto; no tengo dudas, incluso, de que sea uno de sus impulsores más firmes. Ya en el pasado la desarticulación de la ciudadanía respecto de este tipo de proyectos ha sido notable. Apenas intuimos que algo pasa cuando compramos arequipe colombiano. Debe ser alguna metodología de trabajo que garantiza la efectividad de la gestión. Por lo demás, fuera de los discursos oficiales, y de no ser por los inmigrantes, el continente se ha limitado estas décadas, para muchos de nosotros, a Miami, Houston o los fantasmas y fantasías de Cuba y Colombia.

II

Leo en la página web de la US su “Declaración de principios”. Tópicos difícilmente cuestionables: búsqueda de unidad política y económica, fortalecimiento de derechos humanos y de instituciones populares, opción por la democracia basada en la justicia y la igualdad de oportunidades, historia común (en la que resaltan en primer lugar, ¡claro!, sus héroes), (ambigua y confusa) alusión a un marco global complejo y amenazante, profesión de fe en un sueño compartido que ha de ser realidad para hijos y nietos de los declarantes (¿tan largo me lo fiáis?). En la misma página se recogen los obstáculos que han encontrado proyectos de integración, como el MERCOSUR (y el Pacto Andino y ALADI). También la necesidad de dar respuesta al nuevo escenario de la realidad económica y política de la globalización. Fuera de esa página, el lector amplía el panorama: aparecen los conatos de pugnas por el protagonismo político, los fantasmas de eventuales deserciones ante la oferta del ALCA, el desaliento histórico o el no menos histórico discurso épico y esperanzador sobre la urgencia de la unión y el cumplimiento del sueño bolivariano (esto sí ampliamente divulgado por el discurso oficial venezolano).

Qué pensar del proyecto US no es asunto que pueda marchar para mí en una sola dirección, ni siquiera pensando en la más elemental emocionalidad: un pequeño amasijo de necesidad y cautela, toques de esperanza y escepticismo, anhelos y dudas. Fácil y esquivo, pero es lo que hay.

III

Hago un breve recuento mental de los proyectos y aspiraciones integracionistas que en el subcontinente han sido. Y no han sido pocos. Casi siempre marcados por la impronta de Utopía, la loca de la casa. Venezuela tiene, por supuesto, una larga tradición de voluntades y espíritus nuestroamericanistas: Miranda, Rodríguez, Bello, Bolívar –el más resonante–, Toro, Blanco Fombona, Vallenilla Lanz, Gallegos, Picón Salas, presidentes enemigos como Pérez I y Chávez... Fuera de ese espacio local hay muchos otros nombres de Martí, Henríquez Ureña o Ugarte a Rubén Blades, por decir algo.

También muchos de los discursos de la utopía latinoamericana tenían y tienen un claro sabor defensivo. En el pasado, ante la amenaza del tigre de afuera martiano, la fuerza de las potencias europeas y del imperio del norte, se esgrimía la unión del subcontinente. Hoy el nombre del enemigo es globalización, cuyos rostros dominantes son más visibles y concretos que pocos años atrás, y más lo son sus efectos y realidades. Ante él vuelve a convocarse la unión y la Unión. ¿Pero cómo hacer de ella algo más que una nueva declaración y un nuevo motivo de desaliento? ¿Bastará una voluntad política más firme que en anteriores internos, un hilado más fino en los términos y prácticas de los intercambios económicos?

IV

“En la unión está la fuerza”, dice el lugar común; “Nos unimos o nos hundimos”, dice Chávez. Confieso mi incomodidad ante las declaraciones de principios y mi simpatía por quienes fustigaron ácidamente los excesos retóricos: Bolívar ante las repúblicas aéreas declarativistas, Rodríguez ante los lugares comunes de los discursos sobre el progreso, Montalvo ante la “bambolla” ecuatoriana, Picón Salas o Cabrujas ante el campaneó verbal, la mentalidad de campamento y las defensas emotivas y puristas de la identidad nacional y continental, que no pocas veces han servido para enmascarar prácticas más o menos infames.

V

Quiero pensar en dos problemas concretos. Uno, el más etéreo, se desprende de la “Declaración de principios”. Nunca estará de más postular la democracia social como norte en los discursos políticos. De alguna manera, los declarantes de la US intuyen o tienen claro que de ella depende la posibilidad de pensar establemente en la integración más allá de las palabras y los actos de fe. Pero, ¿cómo alcanzarla? Desde luego, no por decreto. Con frecuencia se recurre al ejemplo de la Unión Europea para confirmar la posibilidad de hecho de la US, y ciertamente ésta se apoya en un cierto grado y tipo de democracia social, cada vez más discutible y neoliberalizada, en los países que la integran. Pero ésta no ha sido consecuencia de la integración.

¿Será demasiado tosca la idea de que existen en la cultura social de nuestros países fuertes remanentes, más o menos remozados y enmascarados, de la mentalidad colonial (prácticas premodernas expresadas desde los poderes –y no sólo– en el gusto por el botín, la picaresca, el paternalismo, el caudillismo mesiánico, la soltura retórica...) que atentan contra la posibilidad de gestionar una democracia social?

Recuerdo haber escuchado al presidente Chávez hacer la alabanza de la pobreza digna y el denuedo de los valores materiales del capitalismo. Era la segunda vez en un par de años que lo oía sin poder salir de asombro; ambas al azar, y esta vez por algo más de un par de minutos. No sé si fue porque, mientras escuchaba al dignatario, atravesaron mi mente fragmentos de discursos sobre el entrañable corazón de los pobres en boca de ‘damas de sociedad’, que de inmediato añadían como colofón sus deseos de que nunca cambiasen (de corazón), pero la defensa de la pobreza en estos países abre en mí la puerta a la sospecha de que algo huele mal más acá de Dinamarca.

¿Es posible llegar a la democracia social con las mejores recetas del siglo XIX y comienzos del XX: educación y asistencia social? ¿Es posible, hablar de la creación de puestos de trabajo –como es el caso, en Venezuela, de los discursos de la política oficial y de oposición, de empresariado y sindicatos– sin plantear seriamente ni por asomo el problema de la remuneración justa del trabajo? ¿Será eso lo que tienen en mente los declarantes cuando remiten la realización del sueño justiciero a hijos y nietos?

VI

Otro problema. Más acotado, pero no menos grueso, como si en la parte hubiera algo del todo.

El libro.

Fantasía dice que la coyuntura de la US podría hacer posible retomar proyectos del pasado sobre bibliotecas populares. (Quizás también sobre editoriales universitarias). Linda oportunidad para retomar clásicos y dar a conocer contemporáneos; también para replantear el canon. Pero.

Salvo por algunos proyectos editoriales de alcance continental (como el sobreviviente FCE) es notoria la deslatinoamericanización del mercado del libro. Volvemos a los tiempos de la incomunicación cultural; vuelven a tener sentido los intentos integradores del fin de siglo XIX o de los pasados 60. Las grandes editoriales españolas se encargan de que sólo una élite rentable de escritores circulen por nuestros países. La gestión de la US puede ser un magnífico escenario para que la situación se revierta. Pero.

En este sentido, hay obstáculos a salvar. Pensar la integración de Venezuela al mercado sudamericano del libro, si eso estuviese planteado, supone enfrentarse a un arduo ejercicio de alpinismo. Por un lado, reconocer la casi inexistencia de un mercado, que se sostiene gracias al aparato escolar y a los apoyos gubernamentales. Fuera de esos circuitos se considera rotundo éxito la venta de un tiraje de mil ejemplares si de literatura se trata. Por otro, el mundo editorial asociado al aparato estatal ha sufrido de las mismas taras que el resto de las instituciones culturales: paternalismo, burocracia, ausencia de profesionalización, clientelismo feroz y cortedad de miras, que han dado al traste con excelentes proyectos editoriales como Monte Ávila o Biblioteca Ayacucho y con algún intento de montar empresas de distribución (¡el problema!) como Kuaimare. Los proyectos editoriales privados o alternativos, casi siempre apoyados por alguna gran empresa o por las dádivas del estado, o sufren de los mismos males que las editoriales estatales o aún no dan con el mecanismo para insertarse más allá de las fronteras nacionales.

Por lo demás, me consta el interés que editores independientes del Cono Sur, que empiezan a tramar un mercado regional, tienen en abordar espacios latinoamericanos, pero no me resulta tan claro hasta ahora que ese interés contemple la posibilidad de la bidireccionalidad; quizás porque los mercados del libro y sus agentes aún no piensan la posibilidad de un tercer nicho, fuera de lo local y lo global, o porque sencillamente priva el interés comercial.

También aquí la Unión Sudamericana encuentra a la vez su necesidad y su dificultad en estado 'bruto'.

VII

(Colita sobre la academia, algo fuera de lugar). La crítica cultural que va imponiéndose progresivamente en estos años ha alertado hasta la saciedad –y con frecuencia hasta la caricatura– sobre el fundamento totalitario y excluyente que supone todo proceso de uniformación de territorialidades y comunidades –los estados-nación, el latinoamericanismo, por ejemplo– y tiende a optar por el elogio de (post)identidades y espacios vestibulares como nuevas fórmulas políticas (Castro-Gómez, Brunner, Moreiras...). De otra parte, están quienes adversan esa tendencia y reivindican la validez de esos procesos, argumentando su condición inconclusa, declaran la ingenuidad de aquéllos por no percibir que la crítica postmoderna a los nacionalismos y al latinoamericanismo sirve a los más oscuros intereses de las poderosas agencias de la globalización (Rojo-Salomone-Zapata). En otros casos, aunque se acoja la crítica radical de los discursos totalizadores del latinoamericanismo, se advierte sobre los excesos generalizadores de esa crítica que, en su desempeño, borra también los espacios locales de diferenciación (Richard, de la Campa). En otros, ante la globalización, además de la crítica se vislumbran posibilidades promisorias de resucitar intentos integracionistas, ganados ahora por los signos de la democratización social y cultural (García Canclini, Martín-Barbero, Achugar). Posiciones que son, a la vez, lecturas de la utopía y/o la tradición latinoamericanista ante la coyuntura y quizás anticipan posturas ante la nueva realidad de la Unión. (Me inclino por 'las otras partes', pues no soy capaz de ver otra salida para la sobrevivencia, pero sin mayor euforia; la primera postura, por lo demás, es un alerta nada despreciable para la US).



III REUNIÓN DE PRESIDENTES DE AMÉRICA DEL SUR
DECLARACIÓN DEL CUSCO
Cusco - Perú, 09 de Diciembre de 2004

Los Presidentes de los países de América del Sur reunidos en la ciudad del Cusco en ocasión de la celebración de las gestas libertarias de Junín y Ayacucho y de la convocatoria del Congreso Anfitriónico de Panamá, siguiendo el ejemplo de El Libertador Simón Bolívar, del Gran Mariscal de Ayacucho Antonio José de Sucre, del Libertador José de San Martín, de nuestros pueblos y héroes independentistas que construyeron, sin fronteras, la gran Patria Americana e interpretando las aspiraciones y anhelos de sus pueblos a favor de la integración, la unidad y la construcción de un futuro común, hemos decidido conformar la Comunidad Sudamericana de Naciones.

I. La Comunidad Sudamericana de Naciones se conforma teniendo en cuenta:

La historia compartida y solidaria de nuestras naciones, que desde las gestas de la independencia han enfrentado desafíos internos y externos comunes, demuestra que nuestros países poseen potencialidades aún no aprovechadas tanto para utilizar mejor sus aptitudes regionales como para fortalecer las capacidades de negociación y proyección internacionales;

El pensamiento político y filosófico nacido de su tradición, que reconociendo la preeminencia del ser humano, de su dignidad y derechos, la pluralidad de pueblos y culturas, ha consolidado una identidad sudamericana compartida y valores comunes, tales como: la democracia, la solidaridad, los derechos humanos, la libertad, la justicia social, el respeto a la integridad territorial, a la diversidad, la no discriminación y la afirmación de su autonomía, la igualdad soberana de los Estados y la solución pacífica de controversias;

La convergencia de sus intereses políticos, económicos, sociales, culturales y de seguridad como un factor potencial de fortalecimiento y desarrollo de sus capacidades internas para su mejor inserción internacional;

La convicción de que el acceso a mejores niveles de vida de sus pueblos y la promoción del desarrollo económico, no puede reducirse sólo a políticas de crecimiento sostenido de la economía, sino comprender también estrategias que, junto con una conciencia ambiental responsable y el reconocimiento de asimetrías en el desarrollo de sus países, aseguren una más justa y equitativa distribución del ingreso, el acceso a la educación, la cohesión y la inclusión social, así como la preservación del medio ambiente y la promoción del desarrollo sostenible.

En este contexto, el desarrollo de las regiones interiores del espacio sudamericano, contribuirá a profundizar el proyecto comunitario, así como a mejorar la calidad de vida de estas zonas que se encuentran entre las de menor desarrollo relativo.

Su compromiso esencial con la lucha contra la pobreza, la eliminación del hambre, la generación de empleo decente y el acceso de todos a la salud y a la educación como herramientas fundamentales para el desarrollo de los pueblos;

Su identificación con los valores de la paz y la seguridad internacionales, a partir de la afirmación de la vigencia del derecho internacional y de un multilateralismo renovado y democrático que integre decididamente y de manera eficaz el desarrollo económico y social en la agenda mundial;

La común pertenencia a sistemas democráticos de gobierno y a una concepción de la gobernabilidad, sustentada en la participación ciudadana que incremente la transparencia en la conducción de los asuntos públicos y privados, y ejerza el poder con estricto apego al estado de derecho, conforme a las disposiciones de la Carta Democrática Interamericana, en un marco de lucha contra la corrupción en todos los ámbitos;

Su determinación de desarrollar un espacio sudamericano integrado en lo político, social, económico, ambiental y de infraestructura, que fortalezca la identidad propia de América del Sur y que contribuya, a partir de una perspectiva subregional y, en articulación con otras experiencias de integración regional, al fortalecimiento de América Latina y el Caribe y le otorgue una mayor gravitación y representación en los foros internacionales.

Nuestra convicción en el sentido que la realización de los valores e intereses compartidos que nos unen, además de comprometer a los Gobiernos, sólo encontrará viabilidad

en la medida que los pueblos asuman el rol protagónico que les corresponde en este proceso. La integración sudamericana es y debe ser una integración de los pueblos.

II. El espacio sudamericano integrado se desarrollará y perfeccionará impulsando los siguientes procesos:

La concertación y coordinación política y diplomática que afirme a la región como un factor diferenciado y dinámico en sus relaciones externas.

La profundización de la convergencia entre MERCOSUR, la Comunidad Andina y Chile a través del perfeccionamiento de la zona de libre comercio, apoyándose en lo pertinente en la Resolución 59 del XIII Consejo de Ministros de la ALADI del 18 de octubre de 2004, y su evolución a fases superiores de la integración económica, social e institucional. Los Gobiernos de Suriname y Guyana se asociarán a este proceso, sin perjuicio de sus obligaciones bajo el Tratado revisado de Chaguaramas.

La integración física, energética y de comunicaciones en Sudamérica sobre la base de la profundización de las experiencias bilaterales, regionales y subregionales existentes, con la consideración de mecanismos financieros innovadores y las propuestas sectoriales en curso que permitan una mejor realización de inversiones en infraestructura física para la región.

La armonización de políticas que promuevan el desarrollo rural y agroalimentario.

La transferencia de tecnología y de cooperación horizontal en todos los ámbitos de la ciencia, educación y cultura.

La creciente interacción entre las empresas y la sociedad civil en la dinámica de integración de este espacio sudamericano, teniendo en cuenta la responsabilidad social empresarial.

III. La Acción de la Comunidad Sudamericana de Naciones:

La Comunidad Sudamericana de Naciones establecerá e implementará progresivamente sus niveles y ámbitos de acción conjunta, promoviendo la convergencia y sobre la base de la institucionalidad existente, evitando la duplicación y superposición de esfuerzos y sin que implique nuevos gastos financieros.

Los Ministros de Relaciones Exteriores elaborarán una propuesta concreta de cursos de acción que considere, entre otros aspectos, las reuniones de Jefes de Estado como instancia máxima de conducción política y de Cancilleres como ámbito de decisión ejecutiva del proceso. Los Ministros contarán con la cooperación del Presidente del Comité de Representantes Permanentes del MERCOSUR, del Director de la Secretaría del MERCOSUR, del Secretario General de la Comunidad Andina, del Secretario General de la ALADI, y de la Secretaría Permanente de la Organización del Tratado de Cooperación Amazónica, así como de otros esquemas de cooperación e integración subregional. Las reuniones de Jefes de Estado y de Cancilleres sustituirán a las denominadas Cumbres Sudamericanas.

El Gobierno del Perú ejercerá la Secretaría Pro Témpore hasta la realización de la Primera Reunión de Jefes de Estado de la Comunidad Sudamericana de Naciones, que se realizará en Brasil en el año 2005. La Segunda Reunión se realizará en Bolivia.

Firmado en la ciudad del Cusco, a los ocho días del mes de diciembre del año 2004.

Cuba.com:

ESCAPES, DESCOSIDOS Y REINVENCIÓN DEL ESPACIO NACIONAL

Francisco Morán

I. La Nación en fuga

Si las revistas impresas producidas en el exilio,¹ así como la diáspora de escritores, artistas plásticos, músicos y actores,² han contribuido a desterritorializar la cultura cubana, las publicaciones electrónicas –que tampoco han dejado de proliferar– constituyen, posiblemente, uno de los medios más eficaces para cuestionar los mecanismos homogeneizadores de la burocracia cultural cubana.

Para comprender esto uno no tiene sino que recordar la enorme significación simbólica del lugar en que operan las publicaciones electrónicas: el «espacio virtual». Recordemos que el *Diccionario* de la RAE, define «virtual» en los siguientes términos: “(Del lat. *virtus*, fuerza, virtud). adj. Que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente. U. frecuentemente en oposición a efectivo o real. // 2. Implícito, tácito. // 3. *Fis.* Que tiene existencia aparente y no real”.³ La fuerza de lo «virtual» descansa en su *virtud* para producir un efecto de realidad, y, por lo mismo, un efecto de presencia. Esa *simulación* de una presencia que no es tal tiene un efecto paradójico: borra u oscurece la diferencia entre la cosa y su representación. Añádase a esto que, a diferencia de lo que sucede con el espacio geográfico, el virtual no tiene fronteras, ni zonas de contención. Cuando nos conectamos a la red cibernética entramos al mundo de infinitos desvíos, de impredecibles caminos, de escandalosos travestismos. La fuerza de lo «virtual», más que en una imitación exitosa de lo «real» estriba, entonces, en la producción de la realidad como *efecto*, subvirtiendo así el autoritarismo de esa “realidad”. Está, además, el hecho cierto de que las revistas electrónicas alcanzan a un público más vasto y diverso por razones que no necesitamos explicar. De esta manera constituyen una plataforma ideal para la formación de ciudadanías y nacionalidades que, no solamente no exigen pruebas jurídicas o lealtades, sino que también permiten entrar y salir libremente de ellas.

Las revistas electrónicas de literatura que se están haciendo en el exilio intervienen de dos importantes maneras en la cultura nacional. Por un lado, al autorreconocerse a sí mismas como «cubanas», reafirman la diaporización y las fugas de esa cultura; por el otro, en lugar de pedir se le permita el acceso a la misma, lo exigen; más aún, la infiltran obligando a que se las reconozca por el mero hecho de existir.

Hay que decir, no obstante, que, en general, se aprecian marcadas distinciones entre las publicaciones electrónicas que se hacen dentro de Cuba, y aquellas que se hacen en el exilio. En el primer caso, se trata de una producción cultural institucionalizada –eso que muchos llaman «oficialista»– y dirigida al extranjero, es decir, encaminada a proyectar y difundir una *imagen* de Cuba. Estas revistas nacen y sólo pueden existir subvencionadas por el Estado.

Las revistas que se hacen fuera de Cuba no miran hacia Cuba –es decir, hacia el espacio físico de la Nación– o, cuando menos, no de manera exclusiva. La Cuba que interpelan no tiene punto de anclaje en ningún lugar geográfico específico. Los lectores de *Cubista Magazine*, o de *Decir del agua*, o de *La Habana Elegante* pueden estar –y están– en cualquier parte del mundo. Saber esto, comprenderlo, e incluso disrutarlo, les confiere a todas ellas una libertad que sería inimaginable, por ejemplo, en *La Jiribilla*. Sobre todo, porque las revistas son, por lo general, financiadas por quienes las realizan, lo cual les garantiza, a su vez, autonomía editorial.

¹ Menciono sólo algunas de las más destacadas: *Exilio* (1965–1974), *Escandalar* (1980–1985), *Mariel* (1983–1985), *Linden Lane Magazine* (1982) y *Encuentro* (1996). “En su momento, *Mariel* fue –afirma José Quiroga– una de las intervenciones más importantes que se dio *dentro* del campo de la literatura cubana en el *exterior* desde 1959” (168) (énfasis mío). La importancia del gesto de *Mariel*, tal como lo presenta Quiroga, consiste en haber desafiado la impermeabilidad del *interior* de la Nación decretado por el texto institucionalizador de la Revolución Cubana. Esto se manifestó, por ejemplo, en el impacto de *Mariel* en la recuperación de Virgilio Piñera. Así, Quiroga enfatiza que “la fortuna crítica de Piñera empieza a cambiar *desde fuera* [de la Isla]” (énfasis mío). Ver: José Quiroga: “Piñera inconcluso”. *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002. Pp. 169–180.

² Entre otros escritores podríamos mencionar a: Rolando Sánchez Mejías, Pedro L. Marques, Rogelio Saunders, Almelio Calderón, Jorge Ferrer, Reinaldo Arenas, Damaris Calderón, María E. Hernández Caballero, Ramón Fernández Larrea, Félix Lizárraga, Germán Guerra, etc. De hecho, muchos de los escritores más importantes nacidos en los 60, están fuera de Cuba.

³ Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. T. 2. Madrid: Espasa Calpe, 2002. P. 2306.

Estas revistas no están obsesionadas con la *representación* de Cuba, si bien la están representando. Sólo que al decir representación, lo hago pensando, no en la formulación de una identidad sin fisuras, sino, por el contrario, en una identidad porosa, concebida como fractura. Las revistas mismas son, pudiéramos decir, fracturas; ellas contribuyen a deslavar la imagen sólida, nítida, de una Nación que ahora menos que nunca pueden fijar las cartografías políticas de la nacionalidad, no importa dónde o al servicio de qué intereses continúen produciéndose.

II. *Cubista Magazine: la Nación al cubo*

Una de las más recientes publicaciones electrónicas del exilio cubano es *Cubista Magazine* (www.cubistamag.com), cuya creación data de 2004. Su Consejo de Redacción –en sí mismo un muestrario de movimientos diaspóricos– lo integran: Enrico Mario Santí (Los Angeles), Ernesto Hernández Busto (Barcelona), Carlos Aguilera (Dresde), David Landau (Los Angeles), Rolando Sánchez Mejías (Barcelona), Néstor Díaz de Villegas (Los Angeles) e Idalia Morejón (Sao Paulo). La revista está organizada en las siguientes secciones: *utopista* (ensayo), *exlibris* (narrativa), *cámara* (crítica de arte), *stanza* (poesía), *blog* (correspondencia de lectores).⁴ En *Cubista Magazine* han publicado, entre otros autores: Enrico M. Santí, Alessandra Molina, Rafael Rojas, Eduardo González, Rosa Ileana Boudet, Duanel Díaz (que reside en Cuba), Ernesto Hernández Busto, Carlos Victoria, Carlos Aguilera, Jorge Salcedo, etc.

Quizá sea su propio nombre una de las evidencias más significativas de la voluntad de dismantelar el absolutismo del discurso nacionalista cubano. En efecto, *Cubista Magazine* no falla en suscitar los cruces de sangres más diversos. El nombre de la revista flota, primero, entre el inglés y el español. Denominada como podría serlo cualquier “magazine” norteamericano, cubista, en cambio, se afirma en el español. He dicho se afirma, pero aún aquí hay que ir con cuidado. Después de todo, el cruce del español *cubista* al inglés *cubist* (y viceversa) es casi tan imperceptible, que esa vecindad resulta, sin dudas, confusa. Al mismo tiempo *cubista* llama a otros significados. Así, por ejemplo, uno no puede dejar de pensar en el movimiento cubista europeo, ni tampoco en que la raíz –*cub*– arrastra consigo a *Cuba*. Irónicamente, sabemos que esa raíz no es, sin embargo, la raíz de Cuba, sino más bien de una figura geométrica: el *cubo*. Y es aquí donde entramos en otras asociaciones: *Cuba al cubo* (¿platillo nacional? ¿invitación al patricidio?: echemos a Cuba al cubo). Y como si todo esto no fuera todavía suficiente, recordemos que el sufijo –*ista* se utiliza en español en la formación de nombres de profesiones, oficios (maquinista, concertista, violinista, repentista), así como de otras palabras que, pudiendo funcionar como nombres o adjetivos, significan partidario de o adicto a (extremista, comunista, derechista). Entonces, si *Cubista* se refiriera en verdad a Cuba, ¿cuál sería su significación última?: ¿partidario o adicto a Cuba?, ¿más cubano –por *cubista*– que ningún otro compatriota?, ¿una profesión? (¿qué tal la ocupación profesional de la cubanidad?). La apertura del significante que, como hemos visto, propone *Cubista Magazine* desde su propio nombre, es tal, que resulta virtualmente fijarle un rumbo inequívoco.

Otros elementos a considerar en *Cubista Magazine* lo son también los nombres de las secciones y las portadas de los únicos dos números que han salido hasta ahora. En la edición correspondiente al otoño de 2004, la portada es una obra del artista plástico cubano Arturo Cuenca (Holgún, 1955), quien reside en Nueva York desde 1991. Se trata de una de sus obras sobre el puente Brooklyn, y en la que la manipulación de la imagen digital nos devuelve la imagen icónica del puente (a)islada y en estado de disipación. Estamos frente a un puente que no conecta, que no reconoce sus orillas –ninguna de las dos–, que no nos permite cruzar a ningún territorio, ni venir de ningún lado. Fragmentación, fuga, disolvenca del espacio urbano/nacional/del sujeto. Sobre la cuerda floja del puente y el humo, *Cubista* propone un lugar de paso, de caminos entrecruzados. Leer, hojear, lanzar el nombre al azar

⁴ En su primer número sólo aparecían las secciones: *utopista*, *exlibris*, *cámara* y *imail*.

del juego; combinar las infinitas caras del cubo, no para lograr la revelación de una sustancia, sino su espejismo. Cuba, parece sugerir la revista, es ese espléndido “Barco de tierra” (1995) de Lydia Rubio que Enrico Mario Santí comenta en un hermoso artículo –por cierto, publicado en español e inglés– titulado: “Arco invisible”.⁵ Hay un curioso contrapunto entre el título del cuadro y la alusión de Santí al “radiante barco fantasma [...], perdido en el esplendor de imaginarios mares”. Mar, tierra, escritura. Barco «de tierra», encallado en el paisaje: barco y paisaje bamboleándose en «imaginarios mares». Barco que ha perdido la brújula, el sentido de la dirección; inmóvil y al páiro; enterrado en el viaje, siempre en dirección contraria a las manecillas del reloj de las pedagogías nacionales.

III. *Decir del agua: deslocalizaciones de la escritura*

El poeta Reinaldo García Ramos es el editor de *Decir del agua*, (www.decirdelagua.com) revista digital de poesía cuya primera entrega apareció en noviembre de 2002. Al igual que *Cubista Magazine*, *Decir del agua* ha publicado mayoritaria, mas no exclusivamente, a los escritores cubanos en el exilio. Así, entre los poetas que han encontrado un espacio en la revista figuran Georgina Herrera (quien reside en La Habana), Ezra Pound, y los japoneses Taniguchi Buson, Matsuo Munefusa (Basho) y Shiki Masaoka; los tres últimos en traducción de Orlando González Esteva. Creo, sin embargo, que uno de los logros más relevantes de *Decir del agua* ha sido el de articular, no un paisaje continuo, completo, de la poesía cubana, sino uno sujeto a continuos deslizamientos, dislocado por los tumbos de la historia. Basta hojear el catálogo de poetas cubanos en el exilio que nos presenta *Decir del agua*, para que se nos revele la isla arrancada “de su sitio”, desosegada –tal como la vio Reinaldo Arenas: Roberto Valero, José Kozler, Félix Lizárraga, Emilio de Armas, Orlando G. Esteva, Rita Martín, Juan Carlos Valls, María Elena Cruz Varela, Heriberto Hernández Medina, Reinaldo García Ramos y Esteban Luis de Cárdenas, entre muchos otros. Esta es una Cuba hecha, en verdad, del parloteo del agua, de golpes de remo, de incesantes anclajes y desanclajes, de brújulas que han perdido el sentido de la orientación. El deseo de *Lo cubano en la poesía* de “tener una comunicación inmediata, prístina, con los textos y sus hombres”,⁶ se frustra definitivamente. No puede haber ya una comunicación inmediata, porque entre el oído anhelante y la supuesta voz “prístina”, no han dejado de mediar las censuras, las expulsiones –como la que *Lo cubano* hace de Virgilio Piñera– la prístina cartografía revolucionaria: “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”. Esa *nada*, en verdad por mucho tiempo expulsada del «adentro» nacional, se afirma ahora en un territorio sin cartografías, al garete, pero que, por lo mismo, revierte las distinciones entre el «afuera» y el «adentro» al mostrarlas como lo que son: espejismos, trucajes, efectos especiales que apuntalan la casa del poder.

Otro de los méritos de *Decir del agua* y, por extensión, de las publicaciones literarias del exilio –lo mismo las impresas que las electrónicas– es la de construir una memoria alternativa, una memoria *otra*, un contra-canon. Esto último, no en el sentido de absoluta negación del canon construido en la Isla, sino en el de suplementariedad y desafío. Eso es lo que propone *Decir del agua*, por ejemplo, al rendir homenaje al poeta Antonio Desquiron, de Santiago de Cuba. Se trata de un conmovedor homenaje a un poeta que hoy casi nadie recuerda. Además de los comentarios de Carlos Victoria y de David Lago González, el modesto, pero necesario y bienvenido dossier se enriquece con los poemas de Desquiron, y con fotos familiares. El resultado no puede ser más conmovedor. Encuadradas por la escritura, esas instantáneas del pasado lejos de “iluminarnos” el país, lo tornan más opaco, revelan su irrealidad. En uno de sus versos, y “en medio de la noche”, el sinsonte cubano se entrega a un delicioso cambio de máscaras: “Sinsonte, cenxontle, sentsontli, voces infinitas/ entre los mangos bizcochuelos”.⁷ La “cubanía” del sinsonte cede su lugar a

⁵ Leído en la Galería Americas Collection de Coral Gables, Fl., el 21 de enero, 2003, en la apertura de la muestra de la serie *Víñales* de Lydia Rubio.

⁶ Cintio Vitier. *Lo cubano en la poesía. Obras. 2*. La Habana: Letras Cubanas, 1998. P. 28.

⁷ Antonio Desquiron. *Decir del agua*. Sexta entrega. Abril, 2004. P.12.

una identidad hecha ahora de vuelos migratorios, de misteriosas intermitencias. Inscrito en, y sometido a las veleidades y vibraciones del lenguaje, «lo cubano» empieza a deshilacharse, su plataforma insular se aligera, comienza a cambiar de sitio.

IV. De *Cacharro(s)* a *Cuba Underground*: hojalaterías de la Nación

Una de las revistas literarias electrónicas cubanas mejor hechas es, sin dudas, *Cacharro(s)*, la cual se hace dentro y no fuera de Cuba. Tiene un antecedente en otra revista que, como ella, surgió al margen de la cultura institucionalizada: *Diápora(s)*.⁸ Desde su primer número (julio-agosto, 2003), *Cacharro(s)* comenzó a circular exclusivamente a través del correo electrónico. Al presentar el número fundador, su editor —el narrador Jorge Alberto Aguiar Díaz (JAAD)⁹— expresa: “*Cacharro(s)* es eso: cachirulos y chirimbolos sobre la alfombra (“mágica”) de cualquier nacionalismo literario (sublime o patético). Bártulos y cachivaches en el uniforme (y a veces *uniformado*) campo literario cubano, tan pacificado y conformista que ya no es campo sino edén para ciertas ficciones de estado [sic]”. La revista se ve a sí misma como una respuesta a “la imposibilidad material (y legal) para la existencia de revistas independientes”. La agresividad con que nace —y de que nace— *Cacharro(s)* explica el hostigamiento de que ha sido objeto JAAD, hasta el punto de que sus amigos hayamos tenido que pedirle que abandone el proyecto.¹⁰ No es casual la oposición cachirulos-chirimbolos o bártulos-cachivaches vs. “el uniforme”, es decir, el poder institucionalizado. De un lado, lo informe, casi lo monstruoso, eso que resiste a la camisa de fuerza del Estado; del otro ese mismo Estado, uniforme y uniformador. Aquí, la articulación de las ficciones nacionalistas; allá su desmontaje. *Nacional* —al pasar por el filtro espinoso de *Cacharro(s)*— da *neocioanal*.¹¹

Tanto las propuestas culturales de *Cacharro(s)*, como antes las de *Diápora(s)* podrían ser enmarcadas en eso que Carlos A. Aguilera llama el «arte del desvío». “Siempre harán falta desvíos y microrrelatos —comenta Aguilera— que pongan al límite toda ficción centralista”.¹² Los «desvíos» de *Cacharro(s)* se anuncian, ostensiblemente, desde sus cubiertas, en las que se amalgaman la ironía y la burla en un efectivo y demoledor comentario estético. En el primer número, por ejemplo, se reproduce una fotografía tomada del libro *El vicio de la droga* de José Sobrado López (La Habana: Editorial Guerrero, S.A., 1943). La foto —que ocupa toda la portada— presenta una pared con una ventana. La pared enlosada recuerda las de algunas de hospitales y estaciones de policía de la época. En medio de la foto una mata de marihuana que parece plantada allí mismo, se eleva verticalmente, de modo que corta la imagen fotográfica casi en cuatro cuartos iguales. Sobre la pared, a la derecha de la ventana, y justo detrás de la mata, hay un cartel donde se lee: “Matas de Marihuana. Cultivadas en Cuba. Propiedad de la Policía Secreta”. Al sobreimponer la imagen republicana sobre la del presente, se produce un juego de espejos, un intercambio cómplice, un perverso palimpsesto. El texto negado —el de la República pre-revolucionaria— emerge con todas las implicaciones que esto tiene.

⁸ El grupo *Diápora(s)* se formó en 1993, pero no fue hasta 1997 que apareció la revista. El grupo lo constituyeron inicialmente: Rolando Sánchez Mejías, Rogelio Saunders, Pedro Marqués de Armas, Ricardo Alberto Pérez, C. A. Aguilera. Más tarde, al crearse la revista, se le unieron: José Manuel Prieto, Radamés Molina e Ismael González Castañer. La revista se publicó hasta el 2002. Tanto en *Diápora(s)* como en *Cacharro(s)*, la inclusión de traducciones constituye un rasgo común. Al referirse a este fenómeno en una entrevista concedida a Udo Kawasser, Carlos A. Aguilera comenta: “era una manera de insertarnos en el mundo, romper la cáscara donde nos habían encerrado. (Hay que dejar en claro que el discurso teológico de la Revolución tiende a identificar todo lo que está afuera con el Mal; todo lo que está adentro con el Bien). De ahí que en *Diápora(s)* publicáramos por primera vez en Cuba a Bernhard, Sloterdijk, Carmelo Bene, Brodsky, Jandl, por sólo citar algunos”.

⁹ Jorge Alberto Aguiar Díaz (JAAD). La Habana, 1966. Poeta y escritor. En el año 2002 publicó el libro de cuentos *Adiós a las almas*. La Habana: Letras Cubanas, 2002.

¹⁰ JAAD se encuentra residiendo —provisionalmente, según me dice en su último mensaje— en Madrid desde el pasado 7 de marzo. Mientras tanto, el proyecto de *Cacharro(s)* está a cargo —en La Habana— de Rebeca Duarte, la co-coordinadora. El número próximo (el número 8) saldrá a principios de abril o mayo.

¹¹ Jorge Alberto Aguiar Díaz. Preliminar. *Cacharro(s)*. Julio-agosto. VeranO3. p. 4–5.

¹² Carlos A. Aguilera. “El arte del desvío (apuntes sobre literatura y nación)”. *Cacharro(s)*. Julio-agosto. VeranO3. p. 9–13.

Otro ejemplo de la importancia del diseño gráfico de portada en *Cacharro(s)* podría ser el del número siguiente (septiembre-octubre, no. 2). Entre el extremo superior e inferior de la página, donde se leen, respectivamente: “Yo otra patria espero, la de mi locura” (de Reinaldo Arenas) y “Mi Patria es la irrealidad” (de José Kozer), todo el espacio aparece ocupado por la portada de la primera conferencia del *Curso de Comunismo Científico* «Ofrecido en el Hospital Psiquiátrico de La Habana por el Licenciado Euclides Cata. 24 de enero de 1980». Añádase a ello que podemos leer, en el extremo superior de la portada del Curso la correspondiente acreditación oficial: «República de Cuba Ministerio de Salud Pública Hospital Psiquiátrico de La Habana». La corrosividad del comentario es tal que se hace prácticamente innecesario explicarlo. La apropiación que hace *Cacharro(s)* de este texto «revolucionario» tiene la virtud de reposicionarlo en un espacio signado por la reclusión, la fuerza, y la producción de ideología. El hecho, por otra parte, de que ni la cita de Arenas, ni la de Kozer, aparezcan debidamente acreditadas, sugiere, más que la canibalización de esos textos, la clausura de los márgenes y la apertura de un espacio al juego y la máscara. Además, en contrapunto con la «Patria» que invocan las citas de Arenas y de Kozer, se inscribe aquí la voluntad de poder del Estado: la República. La República como patria institucionalizada, reclusa, sujeta a las prácticas psiquiátricas del Poder. La *Patria* parece disociarse así de la institución *Estado*, y caer, además, del otro lado: del lado de las exclusiones, de las exterioridades, de los márgenes.

Cacharro(s) propone otra mirada, desafía la «claridad»; mejor, la «claridad» solidaria que exige el ojo revolucionario. Como muy bien lo vio Paul Virillio, “con la revolución apareció la connivencia del literato, el artista y el periodista investigador y delator”. Se trata de una complicidad basada en el temor a la oscuridad, en la necesidad de “clarificar la opinión, hacer revelaciones [...], aportar progresivamente a todos los misterios una explicación convincente”.¹³ ¿Y qué podría requerir, entonces, mayor clarificación que la *Patria* misma, la *Nación* que el Estado propone como reflejo fiel, como imagen inequívoca de sí mismo? Todos los nacionalismos terminan, de una manera u otra, abocados a lo mismo: la ficción del origen prístino, del rostro sin cicatrices, sin una sola marca de resentimiento, sin un solo pliegue tras el cual pueda ocultarse el terror, la oscuridad de una diferencia. “¡Pero hoy, al fin, te he visto, rostro de mi patria! Y ha sido tan sencillo como abrir los ojos”, exclama Cintio Vitier.¹⁴ La relectura del *Curso de Comunismo Científico* que sugiere *Cacharro(s)*, borra la transparencia de ese rostro, devela su ficción, airea sus horrores. Así, al repasar el índice de este número no podemos dejar de notar que la corrosividad de la portada es apenas un adelanto de que encontrarán los lectores al hojear la revista: “Matadero” (Carlos A. Aguilera), “Sobre la obligación de sonreír en los campos de trabajo chinos”, (Gao Er Tai), “La pinga del Libertador” (Ricardo Palma), etc. Lejos de articular una identidad (de grupo, de estética), en *Cacharro(s)*—como antes en *Diápora(s)*— se aprecian disonancias, fracturas. Las portadas, las traducciones, la selección de autores y de textos sugieren o afirman la imposibilidad de armar un sujeto nacional, de adjudicarle un cuerpo sano. Por el contrario, estamos ante un cuerpo hecho de prótesis, atravesado por carencias y excesos, reciclado por el fervor y el hervor de la escritura.

Recientemente, *Cacharro(s)* nos llegó, no a través de la vía usual del correo electrónico, sino como una de las ofertas de un nuevo *síte* producido dentro de Cuba: *Cuba Underground* (www.cubaunderground.com), «espacio de expresión artística» y —según expresan sus palabras de bienvenida a los internautas— «espacio alternativo para los creadores cubanos que tanto en Cuba como fuera de la isla han quedado marginados de los circuitos oficiales». En efecto, además de servir ahora de vehículo a *Cacharro(s)*, *Cuba Underground* acoge también los *sítes* de *Porno para Ricardo* (www.pornopararicardo.com) —«página dedicada al grupo de Punk Rock más controvertido de Cuba»—, *Sociedad Havana*

¹³ Paul Virillio. *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra, 1989. P. 50.

¹⁴ Cintio Vitier. “El rostro”. *La Isla en su tinta. Antología de la poesía cubana*. Selección y presentación de Francisco Morán. Madrid: Verbum, 2000. P.164.

Blues (www.cubaunderground.com/shb/sociedadhavanablues.htm) –«Sitio Oficial del único grupo de Blues de la Habana, Cuba»–, y *Tragedia Moderna* (www.rapcubano.galeon.com) –«Web dedicada al grupo de Rap “Tragedia Moderna” y al Rap Cubano en general». A estos *sites* (agrupados en la sección «Sonidos») hay que añadir, en «Palabras»: *Cacharro(s)* (ahora con la dirección: www.cubaunderground.com/cacharros.com), *Rockstalgias* (www.cubaunderground.com/rockstalgias) «Boletín electrónico de literatura con temática rock» y *Anónimo* (www.cubaunderground.com/anonimo) «Taller literario cubano». Además, hay también galerías de arte (con muestras de Ricardo del Pono y Yonny Ibáñez), noticias, cuentos, e incluso ofrece la posibilidad de descargar todos los números de *Cacharro(s)*. Si consideramos que esta breve presentación de *Cuba Underground* no agota ni mucho menos el listado de sus ofertas, tendremos que admitir que estamos ante un fenómeno sin precedentes: se trata del primer esfuerzo por ofrecer una visión de conjunto de una cultura de catacumbas, hecha bajo el subsuelo de la cultura institucionalizada. Se ha ido armando en una encrucijada de lenguas, de supuestas exterioridades que, por considerarse como tales, no podían tener cabida en el interior de la Nación, pero, sobre todo, ha surgido de la solidaridad –nunca de la identidad– de esos márgenes. Es por ello que el nombre mismo de *Cuba Underground* no debe engañarnos. Este esfuerzo no va encaminado a construir –como pareciera ser el caso– una identidad alternativa, sino más bien un conjunto de identidades, de caminos alternativos que han sido convocados por una sombra común, virtual: *Cuba Underground*. Después de todo, no hay que olvidar que este portal –y no de otra cosa se trata– se produce, como cualquier publicación electrónica, como un efecto de presencia, como una realidad virtual. *Cuba Underground*, pienso, sólo puede ser realmente efectiva si se la toma como una estrategia para socavar, desde *dentro*, la supuesta homogeneidad de la cultura nacional, es decir, y debo insistir en esto, como gesto de resistencia civil.

Recuerdo que en la escuela primaria estudiábamos la geografía de Cuba en un libro de Antonio Núñez Jiménez (por cierto, una de las figuras más conocidas del Ejército Rebelde), titulado, creo, *Así es mi país*.¹⁵ «Mi país» coincidía allí –al igual que en las lecciones de historia– con su geografía. Salirse de esta geografía significaba salirse del país; y lo que era todavía peor, significaba la condena a errar penando por el mundo añorando siempre el regreso al origen. Si «mi país» era el paraíso, *fuera* de él sólo había lugar para la nostalgia y la culpa. Ese país ha perdido su solidez –la que le habían inventado los actos patrióticos, los «autos/actos de fe» del nacionalismo– y nos llega ahora como lo que siempre fue: invención rabiosa de la escritura, crucifixión, matadero, tinta sanguinolenta, simulacro.

V. *La Habana Elegante, aunque lo reproche (la) Patria*

Después de *Cubista Magazine*, *Decir del agua*, y *Cacharro(s)*, saltar a un título como el de *La Habana Elegante* (www.habanaelegante.com) parece ser un salto hacia atrás, y en realidad así es: *La Habana Elegante* es la decana de las revistas electrónicas de literatura cubana. Su primer número salió a la red en la primavera de 1998, y desde entonces no ha dejado de salir trimestralmente, sumando ya, con la presente edición, veintinueve números consecutivos. Pero, no es sólo por esto que *La Habana Elegante* nos obliga a mirar hacia atrás, sino también por su nombre mismo, que fue el de la revista modernista cubana más importante a fines del siglo XIX.¹⁶ En ella, además, publicó casi toda su obra Julián del

¹⁵ No estoy seguro de si ése era el título del libro, o de uno de sus capítulos (en este caso, posiblemente el primero).

¹⁶ *La Habana Elegante* (La Habana, 1883–1891; 1893–[1896]). Su mejor etapa transcurrió bajo la dirección de Enrique Hernández Miyares (desde el 1º de enero de 1888 y hasta su desaparición definitiva). En agosto de 1891 desaparece *L.H.E.* para refundirse con la revista *La América*, bajo el nombre de *La Habana Literaria* que fue, en cierta medida una continuación de *L.H.E.* Ésta reaparece el 8 de enero de 1893. Entre sus numerosos colaboradores cubanos podemos mencionar a Enrique José Varona, Mercedes Matamoros, Augusto de Armas, Esteban Borrero Echeverría, Cirilo Villaverde, Ramón Meza, Juana Borrero, etc. Muchos escritores extranjeros como Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel Zeno Gandía, Jorge Isaacs, Ricardo Palma, etc., colaboraron también en sus páginas.

Casal (1863–1893).¹⁷ Precisamente la devoción personal que he tenido siempre por Casal lo que me hizo concebir la idea de reanimar *La Habana Elegante*; devoción, sí, pero también un –hasta ahora inconfesado públicamente– deseo de desquite.

En 1993 los escritores más jóvenes –y otros que como yo no lo éramos ya tanto– quisimos homenajear a Julián del Casal con motivo de cumplirse el Centenario de su muerte. Como el espacio no me permite extenderme en otros detalles, sólo diré que dos de los proyectos de ese homenaje consistían, primero, en la reedición (facsimilar) del número especial que *L.H.E* le dedicó a Casal con motivo de su muerte,¹⁸ y, segundo, la edición de un número especial, conmemorativo, que recogería una generosa selección de ensayos, cartas, artículos, poemas sobre Casal, desde 1893 hasta 1993.¹⁹ De esta manera, el conjunto de ambas ediciones constituiría una muestra de las reflexiones que Casal había suscitado en la cultura cubana a lo largo de cien años.

La edición facsimilar nunca se realizó, y de la segunda apenas se imprimieron –hasta donde recuerdo– entre 200 y 300 ejemplares. Hay que agregar que ésta, casi hasta unas horas antes de su presentación, estuvo constantemente en peligro de frustrarse. Se imprimió, además, en un papel de la peor calidad, y no pudieron entrar en ella dos textos que fueron censurados.²⁰ Todo esto no hizo sino confirmar lo que siempre habíamos sabido: Casal seguía siendo un poeta de devociones personales, y ajeno a los proyectos y a los intereses de quienes se seguían considerando a sí mismos el cura y el barbero de la cultura cubana.²¹

Si lo sucedido en 1993 no hubiera sido suficiente para despertar mi deseo de imponernos al casi absoluto fracaso –desde un punto de vista estrictamente institucional–, está también lo que Fina García Marruz comenta en el “Prólogo” a las *Poesías y Cartas* de Juana Borrero.²² Al incurrir en la habitual oposición Martí vs Casal,²³ expresa: “Ni una palabra de reproche [por parte de Martí] a los que hacían *La Habana Elegante* mientras él hacía *Patria*” (51). Arrogante e injusto comentario que sólo puede hacerse si se ignora o se nos escamotea lo que Martí mismo le dice a Enrique Hernández Miyares en la única carta que le escribió: “No tiene la semana para mí día más grato que el lunes, cuando encuentro

¹⁷ Uno de los poetas cubanos más importantes, y, según Piñera, el primer poeta moderno de Cuba. No obstante esto, el lugar que ocupa en el *canon cubensis* es central y marginal al mismo tiempo.

¹⁸ Casal murió el 21 de octubre de 1893. El número especial que le dedica *L.H.E* salió el 29 de octubre de ese año.

¹⁹ Seleccionamos textos, entre otros, de José Martí, Rubén Darío, Paul Verlaine, Manuel Sanguily, José Santos Chocano, José Manuel Poveda, José Lezama Lima, Cintio Vitier, Camila Henríquez Ureña, Dulce María Loynaz, Virgilio Piñera, Oscar Montero, Abilio Estévez, Víctor Fowler, Antonio J. Ponte, y Pedro Márquez.

²⁰ “La opereta cubana de Julián del Casal”, de Lorenzo García Vega, y un ensayo de Esperanza Figueroa. La explicación de Fernando Rojas, director de la Casa Editora Abril, fue bien clara: una resolución del buró político del Partido Comunista de Cuba prohibía publicar a escritores que habían abandonado el país. De nada valió alegar que la Dra. Figueroa había salido de Cuba mucho antes de que triunfara la Revolución Cubana. Pero éstas no fueron las únicas censuras que nos fueron impuestas. Otra de las propuestas para conmemorar el Centenario de Casal fue crear la sección “Hojas al viento” en el periódico *Juventud Rebelde*. Escritores de diferentes generaciones publicarían en ella –mientras duraran los actos conmemorativos– sus reflexiones sobre Casal. El periódico nos negó ese espacio, pero finalmente aceptó. Le correspondió iniciar la sección al poeta Ismael González Castañer con un bello texto en que comparaba *La Habana* de Casal a la nuestra. El artículo fue censurado y la sección clausurada.

²¹ Roberto Fernández Retamar, por ejemplo, a quien le había solicitado un texto para la sección *Hojas al viento* –por supuesto, antes de que fuera censurada– sólo pudo entregarnos una copia –que todavía conservo– de sus “Palabras [cuando le fue otorgado] el Premio Nacional de Literatura”, el 10 de febrero de 1990. Allí, en la primera página, Retamar vincula su descubrimiento de la poesía con el descubrimiento de Casal, quien le habría enseñado “cómo el dolor podía engendrar belleza”. A pesar de su declarada deuda, no pudo escribir nada nuevo sobre Casal.

²² Fina García Marruz. Juana Borrero. *Poesías y Cartas*. La Habana: Arte y Literatura, 1978.

²³ Esta oposición es, podría decirse, uno de los lugares comunes de la crítica literaria cubana. Cintio Vitier, por ejemplo, comenta: “El mundo oculto que se creó Casal, con sus biombos y máscaras japonesas, con sus láminas de Moreau y sus libros de Baudelaire y Huysmans y todos los franceses decadentes, parnasianos y simbolistas, *permanece*, tanto como sus poemas, en *nuestra imaginación*, secretamente opuesto a la inspirada oficina comunicante de José Martí en Nueva York” (énfasis nuestro). Cintio Vitier. “Poetas cubanos del siglo XIX Semblanzas”. *Obras* 3. *Crítica* 1. La Habana: Letras Cubanas, 2000. Pp. 242–43. Los términos de la oposición están claros: Casal es la impostura y la fragmentación; es el cuerpo extraño y extranjero que cuestiona la integridad del origen y lo corrompe. *La oficina comunicante* de Martí, en cambio, permite afirmar, para decirlo en términos de Benedict Anderson, la «comunidad imaginada». La oficina de Martí conduce a la manada, al totalitarismo del grupo; las preferencias de Casal, al exilio.

en mi mesa, entre los periódicos de Cuba, *La Habana Elegante*”.²⁴ Había que volver por los fueros de *La Habana Elegante*, y daba lo mismo que el reproche viniera del *Granma*, o de *La Gaceta de Cuba*.

LHE en su segunda época nace, pues, también de la voluntad de disputar la ciudad, el país. Quizá uno de los mejores ejemplos que podríamos mencionar en este sentido es lo que ya se conoce entre nuestros amigos como «la vuelta a la ceiba». Cada año, al llegar la medianoche del 15 de noviembre, los habaneros acuden al Templete, en la Habana Vieja, para celebrar el aniversario de la fundación de la ciudad. La tradición exige darle tres vueltas a la ceiba sembrada a la entrada del Templete y pedir un deseo. Los lectores de *La Habana Elegante* pueden darle también sus vueltas a la ceiba. Cada año, al llegar esa noche, abrimos las puertas de nuestro Templete virtual. Allí pueden leerse, al pie de la ceiba, los mensajes enviados por los lectores junto a los más variados artículos sobre la ciudad: Antonio Bachiller y Morales alterna con Jesús J. Barquet, «el guajiro de Manicaragua», Félix Lizárraga, «el suplicante de Chicago», quienes, a su vez, alternan con los testimonios sobre la ciudad de viajeros del siglo XIX: James M. Phillip, Robert W. Gibbes, J. Hawkes, Samuel Hazard, y con los de Angel Calcines (de *Opus Habana*, revista hecha en La Habana). En otras ocasiones se suman a la fiesta hasta los muertos: José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Jorge Mañach, Julián del Casal. Allí se intercalan, además, grabados del siglo XIX, postales republicanas o fotografías recientes. La ceiba y la ciudad se liberan así de la causalidad histórica y geográfica, y sus raíces se afincan en una encrucijada de espacios y temporalidades heterogéneas, de fugas y de imprevisibles encuentros.

La revista ha dedicado números o páginas monográficas a escritores cubanos que residen en España, en La Habana, en Miami. Tiene páginas destinadas específicamente a la narrativa, al ensayo, a la poesía. Hemos publicado dos títulos con la editorial *Verbum*, de Madrid, por suscripción popular. Primero fue la antología de la poesía cubana *La Isla en su tinta* (2000), y luego un número especial de *LHE* para celebrar su V aniversario en la red (2004). Aunque la revista es, principalmente, de literatura y cultura cubanas, tenemos una página dedicada a América Latina (“La expresión americana”), y le hemos dedicado homenajes a Jorge Luis Borges, Jacques Derrida, Luis Cernuda, lo mismo que a Lydia Cabrera, Jorge Mañach, o Heberto Padilla y Reinaldo Arenas.

Una de las páginas más gustadas por nuestros lectores es “La lengua suelta”, que firma Fermín Gabor. La ironía y la burla, combinadas con un conocimiento de los últimos sucesos de la cultura en la Isla, han hecho que sea la de Gabor una de las lenguas más buscadas (por unos) y más temidas (por otros) de toda La Habana. La referencia a Gabor en un número de *La Gaceta de Cuba*, tanto como los anónimos que han estado circulando a través del correo electrónico, demuestra que, inobjetablemente, ya no es posible seguir insistiendo en la monopolización de la cultura cubana. Ahora las intervenciones son mutuas, y tienen lugar en todas direcciones. Toda Nación está hecha de espejismos, de solidaridades cuya apariencia de realidad garantizan los dispositivos de la Ley, su sistema de fuerzas. Las revistas electrónicas contribuyen a desactivar los mapas al articular un cruce, una red de miradas que pasan, atraviesan la isla –son interpeladas por ella– pero que también la perforan. El monitor donde la ciudad asoma con la fuerza incontrastable de su presencia, también la disemina, inutilizando, uno tras otro, los viejos ardides, la nostalgia del ojo. Nos entregamos, entonces, al placer de perder el país en los atolladeros de la distancia. Nos conformamos con una ráfaga, con una playa vacía, con el ardor de un pájaro que hace trizas, de pronto, un buda/un martí de yeso.

²⁴ José Martí. “Carta a Enrique Hernández Miyares”. José Martí. *Obras Completas*. T.1. La Habana: Edit. Lex, 1946. P. 787.

EL HIJO DEL AIRE
Mónica Bernabé

Probablemente la literatura y la cultura cubana, en el marco que le otorga la vasta dimensión latinoamericana, sea la que con mayor constancia e insistencia visite su pasado. Vive su presente en perpetua retrospectiva y lo ya sucedido es su alimento cotidiano. Algo de esta nota singular se debe a la Revolución. Si en los comienzos dejó entrever la fiesta inabarcable que imaginaba el poema de Lezama Lima, al paso de los años culminó con la fiesta vigilada tal como la describió Antonio José Ponte. Es que la Revolución terminó dibujando la órbita completa con el retorno maléfico de la prostitución y el dinero. Hacia este último fin de siglo, los escritores cubanos viven inmersos en la paradoja que presenta la vuelta del pasado. Nacidos después del 59 y formados dentro de la Revolución, lejos del profético ideal del hombre nuevo, deben transitar por la trágica escena que se extiende entre la promesa de la utopía y el malestar de la decepción.

Desde la perspectiva que ofrecen sus 45 años, la Revolución Cubana, como todas las revoluciones, se sustancia en la fugacidad de su acontecimiento, en el estallido unánime de todas las pulsiones liberadoras acumuladas por una historia de ignominia y dominación. Si nos instalamos en la instancia de su emergencia, será posible recuperar ese momento cargado de sentido en el que, entre la marea de acontecimientos, sucedió el encuentro fulgurante entre el arte y la política. Después de la irrupción, en la tarea de instaurar el orden nuevo y reorganizar la sociedad, la política prescindió del arte y conminó a los intelectuales a alinearse en la fijeza de un adentro sin matices.

En el vértigo de las acechanzas y en la búsqueda de su legitimidad, la cultura oficial de la isla ha demostrado que hasta la excepcionalidad poética y la intransigencia suprema de la letra de Lezama pueden ser domesticables, pueden mudar en pieza digerible para la pedagogía de lo nacional. La era post-Berlín y la extinción del bloque soviético vino acompañada de la recuperación del nacionalismo de *Orígenes* y la incorporación de Lezama al panteón revolucionario. Fue por los años noventa, durante la inauguración del "Museo Lezama Lima", que los lectores clandestinos del origenismo se toparon con sus censores en recorrida por las estrechas habitaciones en las que había habitado el misterio del maestro prohibido.

Este es el punto desde donde Antonio José Ponte inicia su revisión de *Orígenes*. Preocupado por la apertura del proceso de canonización del grupo, se lanza a la tarea de preservar su costado de rebeldía e inconformidad como reverso de la operación oficial. Apelando al anecdótico, reparando en el epistolario íntimo, revolviendo papeles y objetos en sus mesas de escribir, Ponte se dedica a relatar los infortunios y dificultades de aquellos que, en Cuba, además de escribir deciden llevar una vida de escritor y sostener la autonomía literaria desde la fragilidad de los márgenes. Escribir sobre los otros le permite sobrellevar su tribulación: con la proyección de los viejos fantasmas construye su propio sitio discursivo entre las ruinas que lo rodean al tiempo que sorteando el riesgo de la repetición.

De este modo, el lector clandestino de los ochenta se dio a escribir la novela del *Origenismo* que es decir la novela de la literatura cubana, para localizarla en un nuevo territorio, libre al fin de las sucesivas afirmaciones y negaciones. En su acometida, debió desafiar las barreras genéricas que las costumbres clasificatorias extienden entre crítica literaria y literatura, entre ficción y testimonio, entre lo verdadero y lo falso. La trama de su relato se fundamenta en la línea de continuidad existente entre escritura y figuración de artista, entre poesía y vida de poeta como instancia privilegiada para la mediación entre las complejas, y por momentos inabarcables, relaciones entre la literatura y la vida.

Desde la intemperie, articula un campo intelectual imaginario para confrontar y dirimir con las figuras del pasado. En la convivencia de sucesores y antecesores, se vuelve contemporáneo de los poetas muertos para subvertir el tiempo y desbaratar las continuidades propias de la historia literaria. Reactiva las figuras de Casal y Martí e interroga sobre sus situaciones y circunstancias como si le fueran propias. La novela de *Orígenes* es también la novela de sus orígenes, de manera que la ficción se revierte sobre el que la escribe permitiéndole fabular su propio personaje. Escritor menor, marginal, se autotoma el celador de un museo de objetos perdidos para terminar cumpliendo la función del lacayo impertinente que desempolva trastos viejos de la literatura nacional y, finalmente, desordena

el canon sagrado. Siempre en las sombras, husmea en cartas privadas y escucha conversaciones furtivas como un figgón subrepticio de la historia. Sabe que detrás de cada monumento y de toda canonización quedan, olvidados, las impugnaciones, las censuras, el ejercicio de tareas indignas, las humillaciones, las estrechas economías domésticas, la lucha por obtener el pan cotidiano. Se apresura a rescatar los episodios nimios y los ademanes provisorios para procurarse una pequeña colección personal. Su coartada consiste en construir un museo alternativo para resistir a las operaciones de rehabilitación oficial.

En el trayecto, en los diez años que le llevó escribir *El libro perdido de los origenistas*, el autor no dejó de preguntarse sobre la posibilidad de vivir como escritor en Cuba. Descubre que la pregunta viene insistiendo desde el siglo XIX, la lee en Casal, en su dandismo, en lo raro que figura su personaje. La devoción por los trastos, el montaje del *bric-à-brac* modernista, las chucherías que supo acopiar en su habitación habanera, dicen de la ambigüedad constitutiva desde donde emerge la imagen del escritor moderno. Si por un lado dan testimonio de las aficiones pequeño-burguesas de su propietario, por el otro, son la condición de posibilidad para la invención de una vida de poeta. En la senda de Baudelaire, la lección de dandismo de Casal se alza como el último destello de heroísmo en resistencia al utilitarismo y la uniformidad social. Entre los relatos de la leyenda, elige la imagen del poeta zurciendo su traje y martillando un sillón desfondado. Estos restos, datos accesorios de la biografía, son los detalles a los que debe atender el trabajo del crítico cuando entiende que la vida del poeta es una extensión de su poesía.

La extrañeza de Casal tiene su continuidad en el ritual de Orígenes. El famoso ceremonial, desplegado en sus tres variantes (la liturgia de los bautizos, santos y nacimientos; el ritual de la amistad y el de la conversación) fue otro producto de la imaginación lezamiana que permitió a un grupo de escritores vivir como gente de letras en La Habana de los años cuarenta y cincuenta. Las reglas del ceremonial oficiaron la emergencia de un precario campo intelectual en el extenso vacío de la isla. Algo de la herencia casaliana también se adivina más adelante, en la jaba con que Virgilio Piñera recorría las calles de la Habana cuando fue decretado escritor prohibido. Aires de familia encontramos en la ropa varias veces teñida de negro que visten los jóvenes empeñados en construir un campo intelectual de azotea en la casa de Reina María Rodríguez en los noventa del siglo XX.

Ponte toma posición para anular la funesta bipolaridad que dibujó un círculo entre los que se quedaron “dentro de la Revolución” frente a la extensión amenazante de los que fueron arrojados afuera. También se aparta ostensiblemente del todo o nada que pretende separar entre lealtad y traición. *El libro perdido de los origenistas* está escrito desde la incomodidad que produce la singular posición de su autor: dentro de la isla y fuera del sistema. *Fuera de lugar* lleva por título el libro de memorias del palestino Edward Said y con ello refiere al lugar del intelectual radical: estar siempre en el sitio inconveniente, carecer de una casa, sentirse inadaptado en todas partes. Quedarse fuera de lugar es también preferir no estar del todo en lo cierto y alzar algunas dudas en el territorio de las certezas que erige toda Revolución.

Residente en La Habana, desactivado por el sistema, Ponte es un autor sin lectores. En este punto, repite un gesto propio de la vanguardia de los veinte: escribe hacia delante para los lectores futuros. Mientras tanto, con los desechos de la ciudad de las letras, forja una colección clandestina y construye un museo en las sombras para ejercitar la memoria. Entre los objetos más preciados de su colección, destella el abrigo perdido de José Martí. La nada que insufla su figura desactiva el mito. La irreverencia consiste en reírse de Martí para diluir, acaso, una pequeña porción del bronce, eclipsar por un momento al héroe para finalmente recuperar su figura de poeta. Es que de tanto oficiar en el aire, Antonio José Ponte vino a dar con el objeto perdido de la literatura cubana.

ENTREVISTA A
ANTONIO JOSÉ PONTE *
Teresa Basile

Teresa Basile: Lo primero que me llamó la atención en tu obra es que junto con la poesía y la narrativa, también tenés un trabajo como crítico y como ensayista. Podríamos decir que quizás *Las comidas profundas* es más un trabajo como ensayista y *El libro perdido de los origenistas* se acerca más a la crítica. Allí me parece encontrar presente cierta urgencia por delimitar un espacio propio y diferencial para tu producción literaria, la necesidad de posicionarte en relación a las principales figuras literarias del pasado, de dar tu propia respuesta a la coyuntura histórica en que te tocó vivir, y todo ello precisa de este trabajo como ensayista y crítico. En especial te proponés revisar las apropiaciones que ha hecho la administración cultural de la Revolución en el campo cultural, en la tradición literaria, en el canon que ha construido. ¿Qué me podrías decir sobre este perfil de tu obra?

Antonio José Ponte: Sí, mira, cuando comienzo a poner los libros en el anaquel, donde están las obras de los demás, realizo una redistribución de esas obras dentro del anaquel, de algún modo aunque no sea explícito, implícitamente hago una relectura del canon o del orden de los libros. En una situación como la de la literatura cubana y la sociedad cubana donde de algún modo el canon es ejercido oficialmente, es decir por el estado, la revisión del mismo tenía que ser un trabajo explícito en mi caso y en el caso de muchos otros escritores. Es decir, no es como en otras situaciones donde uno puede objetar la autoridad política de un escritor, de un operador, de un canonizador. En el caso de la literatura cubana lo que se está cuestionando es también el canon construido oficialmente, estatalmente, que colinda mucho con la elección de escritores oficialistas y de escritores áulicos. Entonces la discusión de quién debe estar dentro del canon y quién no, en la sociedad cubana es mucho más acuciante y problemático porque hay una censura, hay escritores en el exilio de los cuales no se puede hablar dentro del país, escritores que se van al exilio y allí terminan sus obras. Por ejemplo del caso de Reinaldo Arenas: no se habla o se habla de las obras de Reinaldo Arenas publicadas en Cuba antes de irse al exilio y las del exilio no cuentan. Contra todo este tipo de maniobras por parte del estado y de las autoridades culturales, es preciso ejercer la contralectura, es preciso ejercer una lectura crítica, contra toda esa canonización que tiene mucho que ver con propaganda oficial.

TB: Hay una fuerte presencia de un yo autobiográfico en tus obras, que acabás de confirmar con tu referencia a la necesidad de rever el canon para tu propia escritura. Me preguntaba en qué medida también hay otras revisiones que se están haciendo por parte de escritores cubanos de tu generación, si es un fenómeno más generacional —aunque la categoría de generación pueda estar discutida o no ser la más apropiada—, si el “yo” integra otras voces.

AJP: No, en Cuba es necesario hablar de generaciones, es un término que puede parecer desusado, es un término que puede parecer objetable, pero en una situación literaria donde la creación de revistas es imposible, donde la creación de grupos literarios es imposible, se ha vuelto a la biología y entonces la lectura se hace por capas, por generación. Diga-

* Antonio José Ponte (Matanzas, Cuba, 1964) reside en La Habana desde 1980. Ha trabajado como ingeniero hidráulico, guionista de cine y profesor de literatura. Ha publicado dos libros de cuentos: *In the cold of the Malecón & other stories* (traducción al inglés de Cola Franzen y Dick Cluster, City Lights Books, San Francisco, 2000) y *Cuentos de todas partes del Imperio* (Éditions Deleatur, Angers, 2000). Este último traducido al inglés por Cola Franzen como *Tales from the Cuban Empire* (City Lights Books, San Francisco, 2002). Ambos libros de cuentos aparecerán en un volumen bajo el título *Un arte de hacer ruinas*, en la colección “Aula Trasatlántica” de la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica, en 2005. Ha publicado varios libros de ensayo: *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (Ediciones Vigía, Matanzas, Cuba, 1995) que resultara ese año Premio Nacional de la Crítica. *Las comidas profundas* (Éditions Deleatur, Angers, 1997) traducido al francés por Liliane Hasson como *Les Nourritures lointaines* (Éditions Deleatur, Angers, 2000). *Ramón Alejandro* (Art Tribu's, Angers, 1999). La compilación de dos libros anteriores: *Un seguidor de Montaigne mira La Habana/Las comidas profundas* (Verbum, Madrid, 2001). *El libro perdido de los origenistas* (Aldus, México, 2002), que cuenta con otra edición publicada por la editorial Renacimiento, de Sevilla, en 2004. Ha recogido toda su poesía en *Asiento en las ruinas* (Letras Cubanas, La Habana, 1997), reeditado por la editorial Renacimiento, de Sevilla, en 2005. Es autor de una novela: *Contrabando de sombras* (Mondadori, Barcelona, 2002).

mos, un grupo puede compartir una estética, pero no tiene posibilidades de construir una revista. Ya no sólo monetariamente, no sólo por dificultades económicas, sino por dificultades políticas, no está permitido construir una revista dentro de Cuba que no sea autorizada por el Estado. Eso posibilita que una literatura que podría ser explicada por grupos literarios, por revistas, por plataformas literarias, por programas, termina siendo explicada por generaciones.

TB: Ello explicaría, quizás, el interés que se percibe en *El libro perdido de los origenistas* por demarcar ciertos rituales en la formación de grupos, en especial cuando te referís al ritual origenista. ¿En qué medida esos rituales son o no posibles en la actualidad?

AJP: Existieron en un comienzo para el grupo de escritores de mi generación pero la fuerza de las circunstancias fue mucho más poderosa y terminaron siendo ejercicios controlados o ejercicios en el vacío o ejercicios de una nostalgia que puede acabar siendo tan reaccionaria como el control estatal. También resulta un ejercicio difícil de sostener cuando muchos de los escritores con los que uno establecía vínculos, se van lejos, entonces comienza a ser un ritual imposible. No creo que el ritual del grupo Orígenes, que es un ritual que yo he estudiado, que es un ritual que repetía al de la revista *Sur*, al de *Contemporáneos* en México, al de la *Nueva Revista Francesa*, era un ritual del modernismo que ya no puede repetirse, aunque aquí la cuestión se complica porque no existe ni siquiera la posibilidad de hacer una revista –aun sin ritual. Yo lo he estudiado siempre como ejercicio de formación de esos grupos literarios, para mí se asemejan a las formaciones coralinas y no creo que mi promoción haya podido formar un tinglado como el que armó *Orígenes*, como tampoco pienso que ningún escritor argentino de la actualidad pueda haber armado uno como el de la revista *Sur*. No, son rituales irrepetibles, eran ciertos escritores que tenían cierta confianza en el humanismo, una pretensión omnívora que ya hoy es imposible.

TB: En –sobre todo– *El libro perdido de los origenistas* abundan las relecturas del canon, en especial el fraguado al calor de la administración cultural revolucionaria: es posible encontrar allí “relecturas” de los dispositivos identitarios de lo cubano; “deslecturas” de aquello que, como la figura de Martí, la Revolución en el poder, monumentalizó en mármol, y “recuperaciones” de figuras descartadas en estas políticas estatales, así Casal y un Lezama no revolucionario. Todo lo cual implica un corrimiento de lugar, un rescate de otros modelos de escritor, en fin ¿Lo has pensado como un intento por delimitar un espacio propio y alternativo al estatal o incluso como plataforma para tu generación?

AJP: He tenido mucho temor de levantar un canon, de hacer un ejercicio de soberbia. Mi idea siempre ha sido un poco crítica y un poco desde la negatividad y no hacia la afirmación. De ahora en adelante me quedará el trabajo de afirmar ciertas cosas. El trabajo introductorio podrá ser negando ciertas cosas, pero luego es el momento de pasar la barrera del cero y empezar a dar cantidades positivas. Entonces en *El libro perdido de los origenistas* me interesan escritores negadores, me interesan literaturas negativas, me interesa todo lo que socave un discurso fuerte, un discurso prepotente, un discurso que confunde nacionalidad con estadio político. Por ello, todas las justificaciones que utiliza Cintio Vitier para refrendar la actual situación política e ideológica cubana, para mí, deben ser socavadas. En primer lugar porque traiciona la obra de muchos autores, fuerza y obliga a la obra de ciertos autores a decir algo que sólo dijeron en una etapa de su vida y que después negaron o se apartaron.

TB: Por ejemplo, el caso de Lezama.

AJP: Exactamente, Cintio Vitier trabaja con un Lezama de los años sesenta, que es un Lezama simpatizante de la Revolución, que de algún modo alaba la labor educativa y cultural de la Revolución. Pero luego hay un Lezama que empieza a ser censurado, hay un

Lezama, el de la última etapa de su vida, que comienza a ser castigado, es un Lezama secreto y ese Lezama se desdice por completo –en cartas, en su epistolario– de todo lo que había dicho anteriormente. Es decir, es la otra cara de la Revolución vista por Lezama, esa otra cara Cintio la acalla, no habla de ella. Entonces, a mí me interesa no componer un Lezama que sea el Lezama que contradice a la Revolución, sino un Lezama que esté contemplado en su totalidad. No creo que el último Lezama tenga razón sobre el penúltimo, pero no puede negarse el último. Estancar su figura me parece un error interesado e implica estancar un decurso nacional, buscar esencias –que es lo que hace Cintio Vitier– me parece también un error total, un error de estancamiento porque eso apoya y da recursos intelectuales al estancamiento social. Es decir, Cintio Vitier presentando un Lezama estancado, apoya una revolución estancada. Esencias, fijaciones, mi trabajo ha sido socavar todas estas fijaciones, devolver la dinámica a ciertos estatismos, si te quedás en las fijaciones eres un embalsamador.

TB: Entre estas estrategias que señalás me parece que también está la oposición que establecés entre Martí y Casal ¿Cómo se relaciona esta oposición con la coyuntura presente en Cuba? ¿Qué implicancias tienen hoy tus relecturas?

AJP: Este estatismo de la cultura trabaja con un pensamiento binario, tomando un José Martí, hombre de acción y oponiéndolo a un Julián del Casal, hombre de letras, de la inacción. Vuelta a montar el discurso de las armas y las letras. Se consigue crear un Martí estancado sólo en las armas y un Casal estancado sólo en las letras, un tarot de figuras muy rotundas pero también muy traicionadas. A mí me interesa encontrar el Casal que tiene un poco de Martí, que se atreve a conspirar, que se atreve a simpatizar con el independentismo; y me interesa un Martí femenino, modernista, hombre de letras que no quede aplastado por el hombre de la acción que indudablemente fue. En ese sentido intento difuminar esas oposiciones, evitar ciertos binarismos para pensar de un modo más dinámico.

La lectura de esos binarismos dentro de la Cuba actual termina leyendo en oposición exilio e interior de la isla también como binarios, es decir, acaba por fundamentar este otro binarismo con el que hoy trabajamos: todo el que se ha ido de la isla pierde sus conexiones con la nacionalidad y los que nos hemos quedado estamos conectados con la nacionalidad. Entonces, atacar esos binarismos es atacar los binarismos con los que piensa el discurso político oficial actual que es un discurso maniqueo.

TB: Entonces, ¿te proponés atacar tanto las apropiaciones y usos oficiales que la administración cultural revolucionaria lleva a cabo con determinadas figuras en un intento por legitimarse, como sus olvidos?

AJP: Sí, la prueba es que cuando llega el Centenario de Casal, de su muerte, ninguna institución cultural cubana tenía dinero para celebrarlo, entonces un grupo de amigos nos ocupamos de poner una placa en la tumba de Casal, averiguar dónde estaba su tumba porque se desconocía, de poner una placa en la casa donde había vivido acá en la Habana Vieja, entonces, todo ese trabajo fue a título personal. Lo hubiéramos hecho igual por Martí pero ya las instituciones tenían tomado a Martí. Y ahí la diferencia, Martí como hombre de acción es homenajeado en su centenario que viene dos años después, en 1995; ya hay actos oficiales, plan de fiestas, celebraciones. Para Casal, en cambio, silencio porque es el hombre de letras, el que no sirve para la ideología, el que no hizo independencia, el que no fue bélico. Así estos pensamientos binarios terminan congelando el decurso de un escritor, al crear a un Martí, cancelan a otro, es como *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, terminan negando un cierto Martí.

TB: Recién te referiste a la separación entre los que se quedan en la isla y los que se van exiliados. Tantos exilios durante las últimas décadas, el flujo constante de cubanos ¿incide en algo que ha sido una constante preocupación de los cubanos: la identidad, la nación?

AJP: La identidad es un desvelo oficial constante en Cuba, no del todo revelado, por ejemplo el desvelo por mantener una identidad frente a la Unión Soviética o frente a los países socialistas; y sobre todo –ahora sí explícito y declarado– mantener una identidad frente a Estados Unidos. A mí me gusta una frase de Octavio Paz que dijo en una mesa donde se discutía la identidad mexicana “el problema mexicano no es que nos falte identidad, sino que nos sobra identidad”. Yo creo que a los cubanos nos sobra identidad. Si pienso en los cubanos regados por el mundo, son gente que se liga poco con las culturas locales, siguen viviendo como en una especie de ghetto de la cubanidad, buscan a otros cubanos, buscan fiestas de cubanos y se ligan lo menos posible con esa otra cultura a donde van, es decir, establecen colonias cubanas.

TB: Eso se percibe en tu cuento “Las lágrimas del Congrí” donde aparecen rituales de pertenencia por parte de un grupo de cubanos que viven fuera de la isla.

AJP: Sí, allí aparece la conversión de las costumbres cubanas en un ritual, su sacralización cuando el cubano arriba a una cultura ajena e indiferente; ciertos platos cubanos cocinados en Rusia se convierten en una misa, en una festividad religiosa. Entonces, la preocupación por la identidad cubana es un interés oficial de viejo cuño.

TB: Pero no sólo oficial, escritores del fuste de Lezama, Carpentier, Guillén se han ocupado de la identidad...

AJP: Sí, el grupo origenista, Lezama, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, es un pensamiento de viejo cuño, de escritores que vieron nacer la República cubana, cuando Cuba cobra cierta identidad política frente a Estados Unidos y la total independencia frente a España. Son escritores que están bajo el peso de ese momento y para ellos la identidad es un problema, ha sido una ganancia recién conquistada a medias por el tutelaje norteamericano. En mi caso, es un problema que no me tira, no me convoca de ese modo.

TB: Pero sin embargo en *Las comidas profundas* hay un diálogo con tópicos fundamentales de la identidad cubana, allí aparece el banquete de Lezama, si bien tu estrategia tiende a socavar cierta identidad sustancialista o los relatos utópicos o el insularismo origenista.

AJP: Ese es un libro apocalíptico, porque lo escribí en un momento terrible, de Apocalipsis para nosotros, uno de los momentos de mayor cerrazón histórica, es el momento en que, con la caída del muro de Berlín, se pierde el sistema socialista, aparentemente va a desbordarse la Revolución Cubana, aunque no se desborda y estamos viviendo todavía los estertores, los pedazos de ese momento. Fue un momento muy difícil en que se pierde toda cardinalidad, con una crisis económica muy grande, es un libro que está muy conectado con la economía, es un libro sobre la gastronomía y sobre el imaginario cubano en torno a la comida.

TB: Justamente allí aparece como un desplazamiento del banquete de Lezama, de la abundancia cubana, de la proliferación cultural barroca hacia la contundencia de la crisis económica, es como bajarlo a la realidad del mercado, del hambre concreta.

AJP: ¿Cómo sostener un discurso identitario de baja intensidad? ¿Cómo sostener un discurso sobre la identidad en medio de los apagones? El discurso de la identidad requiere mucha energía eléctrica, la electricidad de las palabras, la electricidad del pensamiento, todo lo que tienen esos grandes pensadores como Carpentier, como Lezama ¿Cómo un escritor posterior, menor, podría hacer todo esto en medio de un apagón, en medio de una crisis? Un apagón no sólo literal sino también metafórico, el apagón de las metáforas. ¿Cómo utilizar esas grandes metáforas de mis antecesores literarios, cómo sostenerlas en la crisis? Y también hay un rejuego: llevar esas mismas metáforas a otras situaciones, a

otros países parecidos, a la Barcelona de la posguerra, a Londres después de la guerra, al París de 1871 luego de la guerra franco prusiana; buscar no la identidad cubana sino la identidad de ese momento en cualquier otro sitio donde se dio una situación similar; entonces se trataría de un desdibujamiento de ese discurso identitario. En ese momento, la mayoría de los que me rodeaban creía que estábamos viviendo un momento único de la historia de la humanidad, es un provincialismo mental tremendo. Entonces, mi deseo fue encontrar lugares coincidentes con ese aparente momento único por el que Cuba atravesaba. Era un modo de socavarle, de restarle espacio a la identidad, a la idea de que éramos únicos, mostrando una unidad de ocurrencias que nos emparejaban con otros sitios. Estoy trabajando con grandes imágenes nacionales, pero también las estoy diluyendo, las estoy sometiendo a un régimen de apagón.

Uno piensa que el discurso identitario es anticuado, para mí no sólo es anticuado, también es venenoso, pero también encuentro mucho de ese discurso en mí, que aflora aunque yo no crea, aunque esté reprimido, mi pensamiento está en el vaivén entre buscar similitudes entre esta crisis y otras similares acaecidas en otros lugares, pero también caigo en momentos de verdadera desesperación donde creo que esto es único.

TB: ¿Cómo ves tu situación actual viviendo en Cuba, la ves como un insilio? ¿Cuál es tu relación con el mercado, con el público, con revistas, editoriales, con la revista *Encuentro*, con tu crítica al grupo Orígenes cuando aún Cintio Vitier está vivo?

AJP: Mi situación la veo como un insilio, a lo mejor sea presunción verlo así. Mis lectores cubanos apenas existen, son los lectores de mis libros que yo publiqué hace años, esos libros ya no están en librerías, dudosamente estén en bibliotecas, de modo que no existe el lector cubano. Mi lector cubano es el del exilio o lectores no cubanos. Yo no publico dentro de Cuba; primero preferí no publicar para no atravesar la censura, los comité de censura, y luego ha sido una fatalidad, me ha caído encima, es una medida, no puedo publicar dentro de Cuba, no puedo publicar en las revistas cubanas, no puedo hablar en público, no puedo dar conferencias, no hay sitio en Cuba donde yo pueda ejercer como escritor públicamente.

TB: ¿Cómo es tu actual relación con la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba)?

AJP: Pertencí a la UNEAC pero me expulsaron, bajo un rótulo que no es expulsión, que se llama desactivamiento. La burocracia socialista es la mejor hacedora de términos eufemísticos, entonces le llaman “desactivamiento”, es un término militar y un término que usaría Dios para retirarle a un humano el primer soplo; es también un término de efecto electrodoméstico, de televisor, de ventilador: te conecto, te desconecto, te activo, te desactivo; un término de un pensamiento que administra apagones, entonces sabe bien qué activar, qué desactivar. Así, estoy desactivado de la UNEAC, todas mis publicaciones aparecen en revistas extranjeras, con editoriales extranjeras y mi única comunicación activa con la literatura cubana es con la literatura del exilio, con la revista *Encuentro* de la cultura cubana que se hace en Madrid y yo pertenezco a su consejo de redacción. Ese ha sido el detonante de toda la censura que me ha caído encima acá. *Encuentro* es una revista que tiene algo que acá no conviene: la unión de literatura y política. Las revistas cubanas que se hacen dentro de la isla tratan de no ligar esos dos ingredientes, se ocupan sólo de las bellas letras, sólo de arte, sólo de literatura, no utilizan la política, no utilizan el pensamiento social; es un trabajo de purismo, se termina escribiendo sobre la literatura pura, sobre la poesía pura, sobre la narrativa pura, pero no sobre la incidencia de esa narrativa dentro de la sociedad. Lo que trata de hacer una institución como la UNEAC, lo que trata de hacer el Ministerio de Cultura cubana, lo que tratan de hacer los directores de revistas es no permitir que se piense la sociedad cubana. Sólo hay dos o tres autores cubanos que están autorizados a pensar la sociedad cubana y la piensan de un modo tan calcado a las directivas oficiales que no necesitan revisión ni censura. Entonces la revista *Encuentro* hace este trabajo de combinar, de este modo es la única revista

moderna cubana, posterior a *Vuelta* de Octavio Paz por ejemplo; y las revistas de dentro de la isla son revistas anteriores a las revistas modernistas, son revistas sólo dedicadas a las bellas letras.

TB: ¿Qué has publicado en *Encuentro*?

AJP: En *Encuentro* he publicado de todo: poesía, reseñas, ensayos, fragmentos de libros y he tratado también de que allí aparezca la mejor poesía que se escribe dentro de la isla, los mejores libros y los peores también, reseñar aquellos que suscitan interés de modo que los libros publicados en Cuba sean conocidos y buscados luego por bibliotecarios, por lectores fuera de Cuba, me he ocupado sobre todo de que la presencia de los libros publicados dentro de la isla sea importante.

TB: ¿Participas en alguna otra revista, en *La Habana Elegante*?

AJP: No, en *La Habana Elegante*, no. Yo estoy muy cerca del director y participo pero no tengo un contacto fluido, no la veo porque es una revista que se hace en Internet y yo no tengo acceso a Internet.

TB: En este clima en el que estas viviendo, ¿incide la censura a la hora de escribir? Por ejemplo, en tus cuentos esto está presente, en "El verano en la barbería" hay un clima de censura.

AJP: Ese cuento es premonitorio porque cuando lo escribí aún yo no estaba censurado. Uno escribe casi siempre lo que le va a ocurrir después. A mí siempre me ha molestado la censura, por eso yo prefería no publicar acá para no pasar por el comité de censura. Entonces, siempre he sido muy consciente de que ha habido una censura literaria y de que hay una vigilancia policial muy metida dentro de la sociedad cubana, es algo esencial a la revolución, no es una vigilancia hacia el exterior, hacia el enemigo externo como pudiera publicitarse, es sobre todo una vigilancia hacia cualquier disenso que ocurre en el interior. El propósito oficial es encontrar la disidencia interna y hacerla salir del país, por eso el exilio crece cada día más, no sólo el exilio económico, sino el exilio ideológico. Es un pensamiento higiénico, de cordón sanitario. Siempre he estado consciente de la existencia de ese pensamiento epidemiológico dentro de la sociedad cubana y lo he tratado de diversos modos, más velados, menos velados.

TB: ¿Has sentido autocensura?

AJP: Yo he sentido autocensura, la he ido administrando, como se pela una cebolla, he ido perdiendo capas de autocensura. De algún modo *El libro perdido de los originistas* cuyos ensayos fueron escritos durante quince años, en cada ensayo me sentía mucho más libre para pensar ciertos problemas y también iba aprendiendo cierta visión global de los problemas; es decir fui indagando los efectos de la literatura en la sociedad, procurando superar el espacio restringido de las bellas letras, entrando en la política del espíritu como decía Valéry, ocuparme cada vez más de la política que nos fue algo negado a los escritores que vivimos dentro de la isla y que nos hemos negado nosotros mismos y que yo he procurado no negármelo. La política dejársela a los adultos, y los escritores dedicarnos al juego de la literatura, un juego sin incidencias, pero el juguete es para mí el juguete rabioso del que hablaba Arlt, no puedo dejar de leer con rabia.

TB: Sin embargo, Martí repone los vínculos entre escritura y política, y la administración cultural usufructuó de ese diorama, mientras en tu texto "El abrigo del aire" intentás airearlo de aquellas pesadas cargas ideológicas ¿cómo lo ves? ¿Martí te sirve para pensar los vínculos entre literatura y sociedad?

AJP: La figura de Martí no me sirve y te explico rápidamente por qué, esto no lo he escrito, alguna vez deberé hacerlo. Martí es alguien que deja las cosas sin afianzarlas del todo, no es un buen guía, te da líneas generales pero no te dice cómo conducirse; en Martí hay una gran política pero no hay una política cotidiana; te da principios generales, así pensó su república, líneas generales sobre la república que quería hacer Martí cuando triunfara sobre los españoles, pero no puedes determinar a partir de esas líneas cómo hubiera sido la república. Hay pocos atisbos de factualidad en Martí, de cotidianidad, de micropolítica que son tan necesarios, entonces puede ser un gran maestro, pero impráctico, no me sirve. Ha servido por eso a todo pensamiento vago, a todo político cubano porque es neblinoso. Tiene una cualidad espléndida pero poco afincada en tierra. Para utilizarlo habría que limpiarlo, hablando rápidamente y en cubano de la calle, Martí está muy cagado, entonces hay que limpiar a Martí. Martí es una de las figuras más grandes, quizás la única, de la que no se puede prescindir de un modo tan gratuito. Es algo que voy a estar pensando durante mucho tiempo. Martí, como te decía, me da consejos muy generales que no me sirven para resolver los problemas que enfrento, son como los consejos del abuelo, tú puedes acordarte de vez en cuando cómo tu abuelo te recomendó tal cosa y sólo en la vejez vuelves a repasar los consejos del abuelo. Me espera una vejez felicísima leyendo a Martí en una chimenea pero ahora no me sirve. Y también reconozco que por la administración oficial que se ha hecho de Martí, a mí se me hace muy difícil, pues cuando entro en la página de Martí, me encuentro con el Martí de la propaganda y me es muy difícil eliminarlo. Mi idea es también desacralizarlo en el sentido de hacer una antología de Martí; escribió mucho, no todo lo que escribió vale, fue un fallidísimo dramaturgo, no fue un buen novelista, toda su poesía no vale. Ver aquello que pueda volverlo contemporáneo; ponerlo a jugar el mismo juego que juegan todos los escritores, en la misma bolsa, con alzas y bajas. No es más grande que Homero, no es más grande que Shakespeare; y Homero y Shakespeare han tenido alzas y bajas, y están continuamente en discusión. Y el hecho de que haya sido el patrono de la política cubana no lo exime, a la hora de juzgarlo como escritor, de estar expuesto a las mismas operaciones bursátiles que cualquiera.

TB: Hace falta una relectura de Martí....

AJP: Hacen falta muchas relecturas pero resulta difícil por una suerte de cansancio de la utilización de la figura de Martí. Igual que estamos asistiendo a un cansancio de la figura de Lezama, también como hay un cansancio de Carpentier desde hace muchos años. Este año es el centenario de Carpentier y se ha hecho muy poco aquí porque hay mucho cansancio, es un cansancio agrícola, es decir se deja esa tierra en barbecho sin tocar, que crezca la maleza, luego entonces se vuelve dentro de unos años y se desbroza un poco y se verá lo que sucede. Pero Carpentier está en ese estado de barbecho y Lezama está a punto de entrar en ese estado de barbecho en que ninguna res se pasea, no hay ramoneo ninguno, nadie come de esa hierba y se deja crecer la maleza, bichos, insectos, flora, espuria y después se verá.

TB: Quería volver ahora sobre uno de tus cuentos que tiene que ver con tu elección de quedarte en La Habana: "Un arte de hacer ruinas". Allí aparecen confrontadas dos caras de La Habana, dos imágenes que distan mucho, por cierto, de las representaciones más canónicas, tanto de La Habana un tanto señorial –cuando no conservadora– de Lezama, como de la ciudad nocturna y bulliciosa de *Tres Tristes Tigres* de Cabrera Infante, o la Habana en expansión y crecimiento de *El siglo de las luces* de Carpentier. Vos elegís una Habana en ruinas pero también una Habana casi utópica o contrautópica que subyace a las ruinas, una Habana del pasado. Pero ambas parecen inhabitables, entonces ¿cómo o dónde habitás hoy en La Habana? ¿Por qué tu elección de quedarte acá?

AJP: Un amigo me dijo cuando leyó el cuento que La Habana de arriba, en ruinas, la de la

superficie, era La Habana en la que yo vivía el día a día; y La Habana de las profundidades era La Habana de Carpentier, de Lezama, La Habana intocada que no vivieron ellos como ruina. Yo creo que mi generación, la generación de escritores nacidos en los años sesenta y todas las que han venido después, los que nacieron en los setenta, fuimos los primeros que nos hemos tenido que enfrentar a una imagen no idílica de la ciudad. Incluso en Arenas puede encontrarse una imagen idílica –si no de la ciudad, de los alrededores de la ciudad, de las playas, del mar–, pero ya en Arenas empieza a verse el derrumbe. Pero todos los escritores anteriores presentan una ciudad espléndida, rica, lumínica, ciudad de librerías y cafés –como en Lezama– o ciudad para pasearla en un descapotable –como en Cabrera Infante; es decir, La Habana de los cuarenta y de los cincuenta y que llegó hasta los sesenta, pero a partir de allí La Habana comienza a decaer, a vivir de los réditos de La Habana anterior, a mí me ha tocado esa Habana. Mi libro de poemas se llama *Asiento en las ruinas*, el emblema es ése: el único asiento posible está en ruinas, entonces se trata de entender las ruinas.

Acabo de escribir un libro que se va a publicar el año que viene en España *La fiesta vigilada* y hay un capítulo dedicado a las ruinas: ¿por qué las ruinas, cuál es mi obsesión con las ruinas, cuál mi fascinación? Es una contemplación estética enfermiza, linda con la contemplación de lo morboso, de cadáveres, y como todo lo morboso es una llamada del abismo de la cual no te puedes desprender. He tratado de dar explicación a este gusto por las ruinas, he buscado ejemplos anteriores, por ejemplo el de Heinrich Böll, un novelista alemán de la posguerra quien cuenta que no se sentía bien en ninguna ciudad que no hubiera sido bombardeada, porque todas las ciudades intocadas le parecían muertas, las ruinas eran las únicas que le despertaban un sentido del renacer, de futuridad posible. Pensar la ruina es pensar a una velocidad más lenta, es despegarse un poco del tren de la historia, es como un quasar, te puede pasar lo siguiente: tú vas a contemplar una ruina, puedes estar un tiempo y cuando regresas puede haber pasado una década. Es como “Rip Van Winkle”, de Washington Irving o como la leyenda de San Amaro, “La leyenda Aurea” de Jacobo de la Vorágine. Un objeto de contemplación con una atmósfera determinada y en esa atmósfera el tiempo pasa a otra velocidad. Para mí, vivir acá, es vivir en ese tiempo de la rumia, es un tiempo más lento, un tiempo de peatón y en ese tiempo de peatón voy revolviendo ruinas, rumiando, estoy como Nietzsche en Sils-María, estoy caminando montañas. Hay un recuerdo infantil que es el entierro en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, de Julio Verne, el entierro en el fondo oceánico, cómo se van moviendo esas figuras, hay un grabado de Dorée de ese momento y luego hay una película norteamericana. Para mí fue una fijación infantil: caminar, dar un paso como el de Armstrong sobre la luna, a una velocidad distinta y en una atmósfera distinta. Para mí, vivir acá es estar en un tiempo distinto, el tiempo de las ruinas, también el tiempo de la creación.

Tengo un día a mi favor, como el protagonista de *La vuelta al mundo en ochenta días* porque he ido en dirección contraria, como Phileas Fogg. He retrasado mi reloj, y siempre que me pregunten cuál es el sentido de mi vida: volver a poner en hora el reloj. Entonces, este sinsentido es para mí un refugio de sentido, parece un poema conceptista, al estilo siglo de oro y las mismas ruinas son un tópico conceptista “buscas en Roma a Roma, oh, peregrino”. Es una idea paradójica: la idea de permanecer en el sinsentido para encontrar sentido, un sitio sin esperanza para encontrar esperanza, parece una *boutade* pero todas mis razones están ahí.

TB: Esta paradoja, esta especie de espiral que vuelve sobre sí misma me parece advertirla en algunos de tus cuentos, en el tema del viaje, esa fuga un tanto cerrada, relatos de balseiros, viajes hacia otro lugar pero que siempre vuelven sobre sí mismos...

AJP: Sí, es el viaje circular, el viaje alrededor de mi cuarto, de mi habitación de De Maistre, de la entropía, de la no salida, el viaje que se puede dar dentro de una lavadora en funcionamiento, uno viaja como una ropa sucia allí adentro. Es algo que ahora pienso así, pero que estoy rumiando continuamente, a veces pienso de cuántas cosas me liberaría estando

afuera. Cuando pienso en cómo puede desenvolverse aquí la transición, que puede pasar por hechos de sangre, pienso: mejor estaría afuera.

En *La fiesta vigilada*, libro que recién he terminado, he querido cerrar con esta obsesión por las ruinas. Yo siempre juego a decir que soy un ruinólogo, tratando de buscar explicaciones a las ruinas, por qué se convierten en un objeto estético y cuánto de reaccionario en ello, hay algo de nostalgia y allí aparece una capilla de exiliados de la restauración, el deseo de restaurar algo.

TB: Pero tu ruina, si bien la abordás desde una perspectiva estética, parte de la contundencia de lo real, de La Habana tal como hoy la vemos, en ruinas...

AJP: Sí, se trata de una ruina que yo habito. No es el extranjero que mira la ruina, no es el caso de Georg Simmel quien tiene un ensayo espectacular, pero él habla de ruinas habitadas en Roma, en los años diez del siglo XX, habla de esas ruinas que él ve, habitadas por autóctonos y luego se va a su palazzo y se olvida de ellas, su problema no es ése. A mí me depositó aquí la cigüeña, en medio de estas ruinas y desde aquí procuro entenderlas. En eso estoy, tratando de encontrarle sentido a todo lo que me rodea.



LA BODEGUITA
DEL MEDIO

DE ESTE LADO
DEL MURO
Antonio José Ponte

“¿Tienes dinero para alquilar un sitio?”, le preguntó su madre.

Hablaba de dólares, por supuesto. De los dólares para pagar un cuarto. Y, bueno, cabía la posibilidad de que él pudiera buscárselos.

“¿Sí? ¿Dónde van a pagarte esa cantidad?”

En toda la ciudad no encontraría trabajo así. Y en caso de aparecer tendría que cuidarse de anunciárselo a su madre, porque ella mandaría a otro hijo a tomarle la delantera

Hasta entonces se había mantenido lejos de la casa familiar. Toda su adolescencia en internados, los veranos en campamentos. Sin echar de menos hogar o familia, como si fuese la mejor de las vidas.

“¿O tienes alguna mujercita que te lleve a vivir a su casa?”

Los suyos se habían habituado a que estuviera lejos, a no pensar en él.

“Estoy hablando contigo, muchacho”, se impacientó su madre. “¿Qué salida te queda?”

Claro que no tenía otra salida. Aunque, ¿con qué cara notificarle a una parienta desconocida su propósito de acompañarla para hacerse de un apartamento?

“¿Y con qué cara eres capaz de volver hasta aquí?”, interpretó la mirada de su madre.

Lo examinaba en silencio.

“Me parte el alma levantarme de madrugada y encontrarte en el piso como un perro”, fue lo que dijo ella.

La vieja tendría unos setentitantos años y, a pesar de vivir sola, ofrecía un aspecto bastante presentable. Salvo el pelo cortado a tijeretazos.

Llevaba un vestido tan sencillo como una bata de dormir.

“¿Sabes que conservo la misma graduación del año cincuenta y siete?”, preguntó a propósito de sus gafas. “Veo todas las cosas exactamente igual que entonces.”

Se mecía en su sillón.

“Qué nombre tan raro te han puesto”, hizo notar. “Es uno de esos nombres modernos, ¿no?”

El joven asintió.

“Nos dan la sorpresa de traernos a este mundo, así que pueden darnos también el primer nombre que se les ocurra.”

Él temió que fuera a extenderse acerca de su madre, pero la vieja parienta hablaba en general.

“Ah, puedo saber cómo eres.”

Podría faltarle imaginación a toda la parentela, pero a ella no.

“Eres un bicho raro.”

Alguien que podía dormir en el piso como un perro.

“¿Cuándo vas a contarme qué te ha hecho venir?”, preguntó con impaciencia.

Pero una vez que él empezó a declarar los motivos de su visita no tardó en interrumpirlo.

“¡Nadie puede decir que esté buscando compañía!”

Dejó al joven sin palabras.

“¿Lo creen ellos?”

“¿Quiénes?”

“Tu madre, los tuyos. Quienes te empujaron a venir hasta aquí.”

La vieja se puso en pie.

“¿Creen que me hace falta alguien?”

“Nadie me empujó”, se atrevió a contradecirla. “Necesito un lugar donde vivir y pensé...”

“Déjame enseñarte algo”, propuso la vieja.

Lo hizo pasar a un dormitorio oscuro.

“¿Me abres esa puerta, por favor?”

El cierre respondía dificultosamente. Al abrirse, la puerta abanicó tierra y hojas secas acumuladas en el piso del balcón. Un chorro de luz cayó sobre la cama perfectamente recogida.

“Ahora esta otra.”

La segunda puerta debía dar a un baño o a otra habitación, pero al abrirla él se topó con una pared de bloques.

“¿Puedes atravesar ese muro?”, lo retó ella.

Los bloques estaban sin revestir, la mezcla se desbordaba entre unos y otros. Saltaba a la vista lo chapucero del trabajo.

“Lástima que no puedas.”

Ella apretó un dedo contra la pared.

“Porque detrás de este muro sigue mi casa.”

Cerró la puerta lentamente.

“Habríamos pasado a otras habitaciones, y te hubieses quedado en una de ellas, ¿por qué no? Pero hace años dejé vivir aquí a mi antigua sirvienta, y luego ella trajo a la familia de su hermana, y entre todos se las arreglaron para levantarme ese muro.”

Ahora prefería volver a su sillón.

“Son propietarios, ¿sabes? Los convirtieron en propietarios.”

Habían levantado el muro durante una hospitalización suya.

“Son una familia”, admitió, “y contra una familia no se puede. Si no lo crees, mírate a ti mismo.”

Él no supo cómo tomar el comentario.

“Milagro fue que no me sacaran de mi propia casa”, suspiró. “Y yo soy, ¿sabes?, la única verdadera propietaria que queda en todo este edificio.”

El resto de los apartamentos se encontraba habitado por advenedizos.

“Aunque viva ahora en un espacio más reducido que el del antiguo encargado, que en paz descansa.”

Hizo una mueca.

“¡Y a tí se te ocurre venir a buscar sitio!”

Él recorrió el espacio de una ojeada.

“Podría dormir aquí en la sala.”

La vieja no pareció escucharlo.

“Esta mañana los del comité de vecinos estuvieron en el apartamento de enfrente y los oí pedir sangre”, comentó en voz muy baja.

Evidentemente cambiaba el tema de conversación.

“Aquí no tocaron la puerta, pero ya una vez quisieron que donara mis órganos vitales. Dijeron que sabrían utilizarlos después de mi muerte.”

¿No resultaba petición parecida la de quedarse con el apartamento en cuanto ella falleciera?

“Me negué, por supuesto. También dejé de pasar por la peluquería.”

De pronto él no entendió qué razones conducían hacia los tijeretazos en su pelo.

“¿Sabes con qué trataron de lavarme la cabeza la última vez que fui?”

Le contestó que no tenía idea.

“Con placenta humana. Humana. Un champú hecho de eso.”

Cada dedo de su mano derecha serpenteó en el aire.

“Sería como meter la cabeza en el lugar de donde ya salimos.”

Al borde del sillón, señaló al torso de él.

“Y tú, ¿has cedido tus órganos?”

El joven mostró en su tarjeta de identificación el cuño de donante. Ella examinó el documento hasta convencerse de que en verdad se trataba del nieto de su primo.

“No saben adivinar para quién paren”, pensó de las familias.

Ya a las pocas semanas de vivir juntos lamentaba que él no hubiese venido a verla antes.

“No tendrías por qué haberte educado en internados, solo en el fin del mundo”, le confió.

De madrugada, al despertar, dejó de prestar atención al funcionamiento de cada órgano suyo con el que pretendía ser enterrada. Perdió el miedo a que los vecinos aprovecha-

ran una isquemia para sacarla del apartamento y, con la misma antigua voluptuosidad de estirar las piernas bajo las sábanas, se abandonó a las enfermedades que vinieran.

Porque tenía ya quien la cuidara.

Una y otra vez contó a su acompañante los hechos de su vida, reducibles a un buen puesto en una compañía norteamericana mientras duraron en el país las compañías extranjeras. Luego todo pérdida. Y la vejez, que había arribado como dentro de poco llegaría su muerte.

“Contada así no ha de parecer mucho”, titubeó.

Él dijo que le parecía más que suficiente.

“Bueno, hijo, no te ofendas, pero tú has donado tus órganos. Claro que tiene que parecerte mucha vida.”

Una tarde les llegó una carta.

“Ha de ser para ti”, se desentendió ella.

La carta, sin embargo, venía dirigida a su nombre. En el sello, la bandera norteamericana.

“Viene escrita en inglés”, sus manos temblaban al abrirla.

El remitente, un hombre desconocido, se excusaba por no escribir en español. Cumplía con darle noticias del fallecimiento de aquel ser magnífico de cuya amistad él gozara hasta los últimos momentos.

“Murió la amiga de la que tanto te he hablado”, resumió.

Aunque ella nunca hubiese hablado de esa amiga.

La carta fue leída varias veces. Tal como le explicara después, lo difícil de entender no era la muerte, sino que la vida de su difunta amiga hubiese continuado durante tanto tiempo. Años en que no recibiera carta suya, para enterarse ahora de que había logrado rodearse de amistades nuevas y al menos existía alguien en el mundo que la recordaba como a una criatura magnífica.

“¿Será que debo escribirle a este hombre? ¿Qué crees tú?”

Muchas veces, al volver de la calle, se la encontraba con la carta abierta sobre las piernas.

“Te he hablado bastante de esa amiga”, terminaría por reconocer, “pero no creo que fuera magnífica. No es que me arrepienta de lo que te he contado, pero magnífica, ser magnífico, como dice este hombre en su carta, no creo que lo fuera.”

Días antes de morir, todavía con la cabeza clara, pidió que él contestara la carta del desconocido.

“¿Serás capaz de hacerlo en un inglés sin faltas?”, procuró asegurarse.

“Haré que me revisen lo que escriba”, prometió él.

La vieja prima murió tranquilamente. Antes de avisar de su fallecimiento, el joven revisó cada rincón del apartamento por si escondía algún objeto de valor.

Dentro de una caja de zapatos halló cartas de la amiga. Nada se desprendía de ellas, la historia de ambas no pasaba a través de unas líneas tan opacas.

Dio, entre las cartas, con el pasaporte de la vieja prima.

Notificó la muerte y sonó el timbre de la puerta, y allí estaba quien fuera la sirvienta de la casa.

En voz baja para no ser oída del otro lado del muro, la mujer anunció que venía a vestir a la señora.

Porque ya desde la noche anterior había sentido por allí los pasos de la muerte. Y daba igual que el cadáver estuviese preparado, ella sabría cuál vestido ponerle.

Los perros maltratados tenían ese aire, un encogerse a la espera de lo que pudiera caerles encima.

Él la dejó pasar. Desde la sala escuchó los forcejeos con el cuerpo de la muerta y al final creyó oír el chasquido de un beso.

“Ya está.”

La mujer tuvo intención de tenderle la mano al único pariente, pero se marchó sin hacerlo.

Luego volvieron a encontrarse a propósito de una citación judicial.

Ya que contaba con familia numerosa, la antigua sirvienta reclamaba la totalidad del apartamento.

Él tendría que justificar sus derechos sobre la propiedad.

No hubo beso en la despedida de ama y sirvienta, reconsideró. Sólo el ruido de la puerta que daba al muro entre ambas casas.

EL CAMPO ROTURADO
POLÍTICAS INTELECTUALES DE LA NARRATIVA CUBANA
Rafael Rojas

Las reflexiones de Carl Schmitt sobre el concepto de “lo político” pueden servir como punto de partida para una indagación sobre las estrategias de escritura que se despliegan dentro de una literatura nacional. En sus ensayos sobre el tema, escritos durante la República de Weimar, Schmitt insistía en que la política no era más que la conducción pública o privada de la voluntad de un sujeto con fines representativos, identificatorios y encráticos.¹ Por el hecho de involucrar prácticas y discursos afirmativos de una subjetividad, la política, pensaba Schmitt siguiendo a Clausewitz, es una forma civilizada de la guerra, en la que los actores instrumentalizan sus afectos y emociones, sus enemistades y simpatías.

Esta concepción afectiva de la política, que luego fuera retomada por Michel Foucault en *Microfísica del poder* y *La hermenéutica del sujeto* y por Jacques Derrida en *Políticas de la amistad*, puede trasladarse al estudio del campo intelectual del postcomunismo cubano.² En los últimos diez años, dicho campo ha experimentado la irrupción de una nueva escritura narrativa, producida en la isla y la diáspora, tan cuantiosa como diversa en sus múltiples poéticas, intervenciones y subjetividades. Organizar ideológicamente el mapa de representaciones sociales que, desde mediados de los 90, dibuja esa explosión narrativa es tarea virtualmente imposible. En las páginas que siguen quisiera intentar algo menos ambicioso: detectar algunas políticas de la escritura que practican narradores de la isla y de la diáspora y que contribuyen a la integración simbólica de un campo intelectual fragmentado.

Subalternos y hegemónicos

Los casos de Baudelaire y Flaubert le sirvieron al sociólogo francés, Pierre Bourdieu, para describir lo que, en *Las reglas del arte*, se define como la “fase crítica de la emergencia de un campo intelectual”, esto es, “la conquista de la autonomía”. Una serie de rupturas, que iban desde la “bohemia y la invención de un arte de vivir” hasta la “intimidad entre dinero y literatura”, habrían acabado con la “subordinación estructural” que el poder practicaba sobre los escritores europeos a fines del siglo XIX.³

En otro pasaje de esta obra, ya clásica, Bourdieu afirmaba que, en la medida que los escritores se hacían más independientes, como consecuencia de la profesionalización de la escritura, del deslinde entre los géneros literarios y del mercado de arte, el campo intelectual se unificaba cada vez más.⁴ Esa paradójica unificación de un campo fragmentado y disperso se debía al hecho de que la “conquista de la autonomía” implicaba siempre lo que el filósofo alemán Jürgen Habermas alguna vez denominó la “formación de un espacio público moderno”.⁵

Todo campo intelectual, al menos en la modernidad, tiende a ser unívoco, centrípeto, ya que la esfera pública, conformada por editoriales, medios de comunicación, instituciones estatales y privadas, mercado, consumidores, críticos y académicos, gravita hacia un centro, el centro de las representaciones nacionales: el teatro donde los actores escenifican el drama de un sujeto abstracto y uniformante. Esta gravitación centrípeta hacia el sujeto nacional, que Bourdieu describió para la Europa de fines del siglo XIX, es todavía aplicable a la América Latina de principios del siglo XXI y, en especial, a Cuba.

Tomemos, como ejemplo, un episodio de la vida literaria mexicana de fin siglo. Dos jóvenes escritores, Jorge Volpi e Ignacio Padilla, escribieron un par de novelas, *En busca de Klingsor* y *Amphitryon*, que transcurren en la Segunda Guerra Mundial y curiosean por los entretelones del régimen nazi.⁶ Ambos autores tuvieron un éxito inusitado en España. Volpi ganó el premio Biblioteca Breve de Seix Barral y Padilla el Primavera de Novela de

¹ Carl Schmitt, *El concepto de “lo político”*, México, Folio Ediciones, 1985, pp. 15-33.

² Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1980, y *La hermenéutica del sujeto*, México, FCE, 2002; Jacques Derrida, *Políticas de la amistad*, Valladolid, España, Trotta, 1998.

³ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 121-133.

⁴ *Ibid.*, pp. 180-185.

⁵ Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1981, pp. 53-64.

⁶ Jorge Volpi, *En busca de Klingsor*, Barcelona, Seix Barral, 1999; Ignacio Padilla, *Amphitryon*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

Espasa Calpe. La crítica española vio en esta literatura europea, escrita por jóvenes mexicanos, un indicio de ruptura con las estrategias narrativas del boom latinoamericano. Al decir del ensayista Christopher Domínguez Michael, el mercado español hizo de Volpi y Padilla íconos de un exotismo al revés: autores mexicanos que resultaban pintorescos, precisamente, por ser europeos y cosmopolitas.⁷

Sin embargo, como también advirtió Domínguez Michael, la crítica mexicana más autorizada, que antes había exaltado a estos autores como jóvenes promesas de la llamada "Generación del Crack", no sólo recibió las novelas con frialdad, escrúpulo y hasta rudeza, sino que contrapuso a las mismas otras dos novelas, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada y *El seductor de la patria* de Enrique Serna.⁸ La primera, una excelente divagación sobre algún fraude electoral en un estado mexicano, durante la época cardenista. La segunda, una ficción biográfica sobre Antonio López de Santa Anna, el gran caudillo veracruzano del siglo XIX. Ningún crítico se atrevió a decir que prefería estas novelas, a las de Volpi y Padilla, porque postulaban relatos nacionales, es decir, porque estas, a diferencia de aquellos divertimentos europeos, eran "narraciones correctamente mexicanas".

De escaramuzas como ésta podemos desprender, al menos, tres advertencias: 1ª) en sociedades como las latinoamericanas, donde una modernidad insuficiente todavía pugna por la integración del espacio público, las poéticas postnacionales, inspiradas lo mismo en un discurso de la exterioridad que en cualquier retórica multicultural, siguen vigiladas y castigadas por el sujeto nacional hegemónico; 2ª) el campo intelectual en América Latina, aunque atravesado de subjetividades centrífugas, como las que encarnan los discursos subalternos, y expuesto a la intemperie de la globalidad, continúa subordinado a la lógica centrípeta de la representación nacional; 3ª) además de unívoco, el campo literario latinoamericano, como diría Bloom, también es agónico: escenario de batallas, espacio bélico, donde la lógica del reconocimiento impulsa a las vanidades a declarar sus guerras y concertar sus alianzas.⁹

Hoy la cultura cubana experimenta todos los síntomas del quiebre de un canon nacional. Emergen nuevas hibridaciones en el arte y nuevas subjetividades en la literatura. El mercado de las letras se expande dentro y fuera de la isla. Un orden postcolonial comienza a ser rebasado por otro transnacional, en el que, como señalan Michael Hardt y Antonio Negri, la soberanía de la "nación-estado" y su correlato simbólico, el "nacionalismo subalterno", pierden su efectividad como agentes de la cultura.¹⁰ El despliegue de alteridades en la isla y la diáspora dibuja un nuevo mapa de actores culturales que rompe el molde machista de la ciudadanía revolucionaria. La moralidad de esos actores se funda, como diría Jean Francois Lyotard, en atributos postmodernos: alteridad, diferencia, transgresión, ingravidez, marginalidad, resistencia, impostura.¹¹

El mapa de los nuevos actores dicta a los discursos culturales la serie de subjetividades que debe ser enunciada. Basta con hojear los últimos números de algunas revistas cubanas, editadas dentro y fuera isla, como *Casa de las Américas*, *Temas*, *La Gaceta de Cuba*, *Encuentro de la cultura cubana*, *Revista de la Fundación Hispano-Cubana* y *Cuban Studies* para advertir que las estrategias del discurso crítico son, primordialmente, multiculturales, es decir, enunciativas de un nuevo registro de actores que marcan su alteridad, frente al sujeto nacional, a partir de identidades étnicas, sexuales, genéricas y religiosas. Esto no sólo quiere decir que el canon crítico de los estudios cubanos es ya multicultural, sino que sus lugares de enunciación, en la isla y la diáspora, gravitan hacia un centro virtual, inexistente: el centro del espacio público moderno.

⁷ Christopher Domínguez Michael, "La patología de la recepción", *Letras Libres*, Núm. 63, marzo de 2004, pp. 48-52.

⁸ Daniel Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, México, Tusquets, 1999; Enrique Serna, *El seductor de la patria*, México, Joaquín Mortiz, 1999.

⁹ Harold Bloom, *Agon. Towards a Theory of Revisionism*, Oxford University Press, 1982, pp. 16-51.

¹⁰ Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2000, pp. 93-113.

¹¹ Jean Francois Lyotard, *Moralidades postmodernas*, Madrid, Tecnos, 1996, pp. 21-30, 161-170.

Se produce, así, una notable desconexión entre la práctica centrífuga e ingravida de los actores multiculturales y el discurso centripeto y gravitacional de la política literaria. Pero lo más asombroso, a mi juicio, no es ese golfo entre las subjetividades y sus relatos, sino el hecho de que, al igual que en la pasada década en Estados Unidos, el discurso multiculturalista ya comienza a infiltrarse en la retórica de la política cultural latinoamericana, controlada por élites nacionales hegemónicas. Hasta algunos presidentes, como el mexicano Vicente Fox y el peruano Alejandro Toledo, han impostado en la jerga republicana algunos tópicos de la ciudadanía multicultural. Hace apenas 15 o 20 años, los políticos decían que sus naciones eran “crisoles” de culturas. Hoy sólo cambian la metáfora: dicen que son “mosaicos”.¹²

Digámoslo con un aforismo: en América Latina, los discursos y las prácticas multiculturales son manipulados, nacionalmente, por sujetos que podríamos definir como “subalternos hegemónicos”. En Cuba, esa manipulación se practica de manera ejemplar. En los 80, el postmodernismo fue matriz de poéticas peligrosas en las artes y las letras cubanas. Sin embargo, ya a mediados de los 90 la postmodernidad estaba domesticada por las instituciones, incorporada a los usos y costumbres del poder. A fines de la pasada década, el multiculturalismo apareció como un campo referencial que desestabilizaba las fuertes políticas de la identidad nacional. Dos o tres años después, ya la retórica multiculturalista comienza a imprimirse en el lenguaje del poder nacional. A veces olvidamos, como advierte Bourdieu en sus *Meditaciones pascalianas*, la tremenda capacidad de regeneración simbólica que tiene el Leviathan nacionalista.¹³

En un pasaje de este libro, dice Bourdieu:

*No hay peor desposesión ni peor privación, tal vez, que la de los vencidos en la lucha simbólica por el reconocimiento, por el acceso a un ser socialmente reconocido, es decir, en una palabra, a la humanidad. Esta lucha no se reduce a un combate goffmaniano para dar una representación favorable de sí mismo: es una competencia por un poder que sólo puede obtenerse de otros rivales que compiten por el mismo poder, un poder sobre los demás que debe su existencia a los demás, a su mirada, a su percepción, a su evaluación... y, por lo tanto, un poder sobre un deseo de poder y sobre el objeto de este deseo.*¹⁴

No se trata, en modo alguno, de convertir la ciudad letrada en un territorio comanche, disputado por intelectuales sedientos de autoridad, o en un Sarajevo donde los discursos no puedan cruzar la calle sin caer fulminados. Se trata de disponer de una administración mínima para las guerras culturales que asegure, por lo menos, la libre circulación de las poéticas. La retórica de la paz y la reconciliación, en la cultura, muchas veces esconde la voluntad de dominio de unas élites que detentan la potestad de decidir qué práctica, qué discurso y qué valor se tolera. Esa tolerancia, asumida como recurso del poder, tan frecuente en los controles nacionales del multiculturalismo latinoamericano, es, por lo general, un instrumento de “subalternos hegemónicos” para expulsar del campo intelectual a aquellos sujetos que les resultan incómodos.

Tres políticas de la escritura

En la pasada década, el lugar de enunciación de la literatura cubana sufrió la mayor diseminación de su historia. Entre la isla y la diáspora se extiende un vasto territorio cultural en el que se producen textos muy diversamente relacionados con la nación. Esa literatura creada desde cualquier ciudad del planeta abre un espectro de significaciones en el que se inscriben actitudes cubanas, postnacionales y exteriores. Un registro de localiza-

¹² Dos autores mexicanos han estudiado estos usos nacionalistas de la retórica multicultural: Roger Bartra, *La sangre y la tinta*, México, Océano, 1999 y José Antonio Aguilar, *El fin de la raza cósmica*, México, Océano, 2001.

¹³ Pierre Bourdieu, *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 227-236.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 318-319.

ciones que, a su vez, exhibe una gama de poéticas literarias que va desde el realismo controlado de Leonardo Padura y Jesús Díaz hasta el *flâneur* agresivo de Pedro Juan Gutiérrez y Zoé Valdés, desde la magia inocente de Eliseo Alberto y José Miguel Sánchez (Yoss) hasta la prosa tersa y erudita de Antón Arrufat y José Manuel Prieto.

Ni la diseminación ni la variedad estilística de este cuerpo impiden, sin embargo, que dichas poéticas dialoguen y batallen entre sí. ¿Cómo administran los escritores cubanos sus guerras y alianzas dentro de un campo tan diseminado? A mi juicio, por medio de políticas intelectuales de la escritura, es decir, de formas específicas de invertir el capital simbólico de sus poéticas con fines públicos. Es posible distinguir, por lo menos, unas tres políticas de la escritura en la narrativa cubana actual: la política del cuerpo, la de la cifra y la del sujeto. Estas políticas gravitan, desde la periferia hacia el centro del campo, forcejeando unas con otras, disputándose los mensajes públicos, protagonizando sus trifulcas y alborotos.

La política del cuerpo es aquella que propone sexualidades y erotismos, morbos y escatologías como prácticas liberadoras del sujeto. Menciono sólo algunos, entre los tantos relatos y novelas cubanas que, en los últimos años, ejercen esa política intelectual: *Te dí la vida entera* (1996) de Zoé Valdés, *Al otro lado* (1997) de Yanitzia Canetti, *El hombre, la hembra y el hambre* (1998) de Daína Chaviano, *Trilogía sucia de la Habana* (1998) de Pedro Juan Gutiérrez, *Cuentos fríos* (1998) de Pedro de Jesús, *Perversiones en el Prado* (1999) de Miguel Mejides, *Siberiana* (2000) de Jesús Díaz, *El paseante cándido* (2001) de Jorge Ángel Pérez. En este archivo de ficciones es muy común que el expediente de las sexualidades electivas se involucre en la desestabilización de la autoridad de un sujeto heterosexual y machista.

Es evidente que el establecimiento de la identidad homosexual, como condición o epopeya antiautoritaria, vislumbra la posibilidad de una “razón práctica *lésbico-gay*”, en sentido kantiano, que tiene otras connotaciones morales y políticas. Pienso, por ejemplo, en la recurrencia del personaje del militar homosexual en esta literatura (*Siberiana* de Jesús Díaz, el cuento “El retrato” de Pedro de Jesús...), tan frecuente en las narrativas alemana y francesa de entreguerras, y que en el caso cubano tiene claras implicaciones subversivas.¹⁵ Lo mismo sucede con la reproducción del arquetipo del negro y la mulata como *token* erótico (*Te dí la vida entera* de Zoé Valdés, *Al otro lado* de Yanitzia Canetti, *Trilogía sucia de la Habana* de Pedro Juan Gutiérrez...), desde un desplazamiento bisexual, que remite a cruces y tensiones entre dos discursos subalternos: el erótico y el étnico.¹⁶ Es perceptible, incluso, cierta consagración de un inquietante nacionalismo homoerótico, que ya se insinuaba en *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas, y que ahora se desliza en algunos pasajes de estas novelas.

Sin embargo, la más clara reinsertión de estas políticas del cuerpo en el discurso de la nación se produce por medio de la insistencia en un pansexualismo cubano. Daína Chaviano presenta a las cubanas como “hembras del Caribe”, “perseguidas por un incubo”, en estado de lubricidad permanente por “el soplo de los alisios”, por “el acoso silencioso del aire del trópico”.¹⁷ José Miguel Sánchez (Yoss), en su excelente relato “La causa que refresca”, reconstruye la mentalidad del guía de turistas habanero, resuelto, entre otras hazañas, a demostrarle a cualquier mujer extranjera que “la virilidad afrocaribeña no es un mito” e iniciarla en los misterios de la “escuela latina del grito, el arañazo y la mala palabra”.¹⁸ Con o sin ironía, solemne o paródicamente, la representación del cubano como una criatura hecha para el goce y el placer, sobredeterminada por una sensualidad irrefrenable, restablece el viejo orgullo nacional desde una perspectiva erótica.

¹⁵ Jesús Díaz, *Siberiana*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, pp. 50-51; Pedro de Jesús, “El retrato”, en *Nuevos narradores cubanos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2000, p. 252.

¹⁶ Zoé Valdés, *Te dí la vida entera*, Barcelona, Planeta, 1997, pp. 25-29; Yanitzia Canetti, *Al otro lado*, Barcelona, Seix Barral, 1997, p. 154; Pedro Juan Gutiérrez, *Trilogía sucia de la Habana*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 73.

¹⁷ Daína Chaviano, *El hombre, la hembra y el hambre*, Barcelona, Plante, 1998, p. 11.

¹⁸ José Miguel Sánchez (Yoss), “La causa que refresca”, en *Nuevos narradores cubanos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2000, p. 244.

La política de la escritura que hemos llamado “de la cifra” practica una interlocución más letrada con los discursos nacionales. Esta política es aquella que, desde el acervo de la tradición criolla (Villaverde, Meza, Carrión, Labrador, Lezama, Piñera, Sarduy, Cabrera Infante), persiste en descifrar o traducir la identidad cubana en códigos estéticos de la alta literatura occidental. Ese dispositivo de la poética criolla se aplica en una narrativa reciente que, a mi juicio, logra la mayor depuración de estilo. Pienso en *Tuyo es el reino* (1997) de Abilio Estévez, en *Misiones* (2000) de Reinaldo Montero, en *La noche del aguafiestas* (2000) de Antón Arrufat, en *Cuentos de todas partes del imperio* (2000) y en la novela *Contrabando de sombras* (2002) de Antonio José Ponte

La certeza del lugar de enunciación de *Tuyo es el reino*, esa hermosa alegoría de la isla concebida por Abilio Estévez, se plasma de manera aterradora en un pasaje sobre el aguacero cubano, que recuerda el maravilloso relato “Lorca hace llover en la Habana” de Guillermo Cabrera Infante. Dice el narrador: “aquí no existen orvallos (como escribiría un autor gallego), ni eternas lloviznas parisinas. Aquí sólo se puede describir una lluvia desesperada. En Cuba el Apocalipsis no sorprende: ha sido siempre un suceso cotidiano”.¹⁹ Ese “aquí”, fijado por el deslinde entre un “Más Acá” y un “Más Allá” de la “Isla”, se desglosa en la novela por medio de constantes reverencias al legado de la cultura cubana.

La misma certidumbre del lugar se lee en la espléndida novela *La noche del aguafiestas* de Antón Arrufat. Desde el diálogo inicial sobre la cocina y las frutas, que rinde homenaje al Lezama de *Oppiano Licario*, hasta la disquisición final sobre la imagen de la noche en la literatura universal, Arrufat realiza un ejemplar cifraje de lo cubano en Occidente.²⁰ Más arriesgada aún, puesto que atraviesa una zona del costumbrismo, es el desempeño de la política de la cifra en *Cuentos de todas partes del imperio* de Antonio José Ponte. Aquí, tópicos de la precariedad habanera, como el hambre, los derrumbes, una carnicería en el Barrio Chino, un estudiante en Europa del Este o una tertulia de barbería, se transcriben como experiencias perfectamente narrables por el gran estilo europeo.²¹ De manera que la política de la cifra actualiza, de algún modo, aquel *dictum* de la crítica criolla, reclamado desde los tiempos de Domingo del Monte hasta los de Cintio Vitier, y que encomienda a los escritores de la isla la misión de escribir “buenas novelas cubanas”.

Un territorio fecundo de la política de la cifra en la narrativa cubana contemporánea es el de la novela histórica. Así como resulta identificable una escritura de la memoria practicada por sujetos que, en la isla o en la diáspora, evocan su lugar en la gran transformación histórica operada por el proceso revolucionario o por las sucesivas oleadas migratorias, también es discernible una nueva búsqueda de significantes de ficción en ciertas zonas del pasado de Cuba (*Como un mensajero tuyo* de Mayra Montero, *La novela de mi vida* de Leonardo Padura, *Mujer en traje de batalla* de Antonio Benítez Rojo, *El restaurador de almas* de Luis Manuel García) que, por momentos, apela al recurso de la alegoría para narrar oblicuamente el presente político.

En *El restaurador de almas*, Luis Manuel García rescribe la trama de la *Historia de una pelea cubana contra los demonios* de Fernando Ortiz que fuera llevada al cine por Tomás Gutiérrez Alea. Sin embargo, el retrato de José González de la Cruz y Crespo, el célebre cura de San Juan de los Remedios que se propuso combatir los demonios que poseían el alma del pueblo, posee los rasgos contemporáneos de un “comisario inquisidor”, una suerte de caracterología híbrida entre un sacerdote medieval y un funcionario estalinista.²² De un modo similar al Carpentier de *El siglo de las luces*, Antonio Benítez Rojo, en *Mujer en traje de batalla*, describe la autocracia y el machismo en que degeneran todas las revoluciones a través de la singular historia de Henriette Faber, la joven suiza que se disfraza de hombre para estudiar la carrera de medicina en el París bonapartista, luego sirve en las tropas de Napoleón durante la campaña de Rusia y termina en Baracoa, Cuba, casada con

¹⁹ Abilio Estévez, *Tuyo es el reino*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 87.

²⁰ Antón Arrufat, *La noche del aguafiestas*, México, Alfaguara, 2001, pp. 40-49 y 259-262.

²¹ Antonio José Ponte, *Cuentos de todas partes del imperio*, Éditions Deleatur, France, 2000.

²² Luis Manuel García, *El restaurador de almas*, Valencia, Editorial Algar, 2001, pp. 77-113.

la adolescente Juana de León y procesada y recluida en el hospital de mujeres de la Habana en 1823.²³ El relato histórico de Mayra Montero, por su parte, en *Como un mensajero tuyo*, es extremadamente focalizado: la visita del tenor italiano Enrico Caruso a la Habana, en el verano de 1920.²⁴

Más claro aún que en los dos casos anteriores es el uso de la alegoría política en *La novela de mi vida* de Leonardo Padura, un texto que, por su literalidad metahistórica, recuerda a *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas. Aquí la biografía del poeta romántico del siglo XIX, José María Heredia, se transcribe dentro de una trama de exilio y traición, la cual vuelve a ser experimentada siglo y medio después por el narrador, Fernando Terry, quien debido a una delación en la Cuba socialista se ve obligado a emigrar y, al cabo de varios años, regresa a la isla. Las grandes pautas de esta narración en tres tiempos, escrita por Leonardo Padura -la traición y el exilio, la delación y el regreso, el poeta y el caudillo- aparecen como constantes de la historia de Cuba que se repiten cíclicamente. Al igual que el letrado Fray Servando Teresa de Mier y el emperador Agustín de Iturbide en la novela de Arenas, las figuras del intelectual -Heredia/ Terry- y el dictador -Tacón/ Fidel- se presentan en la ficción como arquetipos históricos de una subjetividad nacional que se repite.²⁵

Otra puesta en escena de esta narrativa histórica entendida como cifraje y alegoría, aunque con un explícito descentramiento de la referencialidad geográfica de la isla, es la que practican novelas como *Al cielo sometidos* de Reynaldo González, *Un hombre providencial* de Jaime Sarusky y *Lobas de mar* de Zoé Valdés. Los pícaros bajo la España autoritaria e inquisitorial de los Reyes Católicos, el aventurero William Walker, a mediados del siglo XIX, interviniendo en guerras civiles centroamericanas y adueñándose de Nicaragua y las piratas inglesas Ann Bonny y Mary Read, enfrentadas en su filibusterismo al universo masculino de la época neoclásica y expuestas a la magia barroca del Caribe, constituyen tres diferentes ambientaciones de una historicidad indirecta, oblicua, que estos novelistas aprovechan para afirmar sujetos conflictivos del presente.²⁶

La España de Colón, el Caribe pirata del siglo XVII y la Centroamérica de Walker son fragmentos temporales que históricamente rozan la experiencia cubana. De ahí que el dispositivo referencial de estos textos no se arriesgue en una exterioridad discursiva como la que distingue las novelas *Enciclopedia de una vida en Rusia* y *Livadía* de José Manuel Prieto, el libro de relatos, de inspiración cortazariana, *Historias de Olmo* de Rolando Sánchez Mejías o la inquietante trilogía de Juan Abreu (*Garbageland*, *Orlán Veinticinco* y *El Masturbador*), en la que ya la trama, armada con más recursos de utopía o ucronía que de ciencia ficción, se desarrolla en un lugar imaginario del futuro, cuyos atributos -tecnología, guerra, consumo, imagen, genética- no son más que codificaciones de cualquier sociedad occidental contemporánea.²⁷

El cifraje, lo mismo en la novela histórica que en la narrativa exterior, implica una distancia simbólica entre la escritura y la subjetividad nacional. Esa distancia se acorta en algunos ejercicios de ficción que responden a proyectos de integración histórica de la temporalidad de la isla. Es el caso de voluminosas y corales novelas como *La fuerza del destino* de Julieta Campos y *Misiones* de Reinaldo Montero o de la narración edípica de Benigno Nieto en *Reina de la vida*, la historia de un exiliado cubano en Venezuela que, en el año 2000, reconstruye su trayectoria familiar: desde los primeros años republicanos hasta el momento de la partida de Cuba, poco después del triunfo revolucionario. En estos libros, los tres grandes tiempos de la nación cubana -la Colonia, la República y la Revolución- son atravesados por una multiplicidad de personajes y situaciones que, en el primer

²³ Antonio Benítez Rojo, *Mujer en traje de batalla*, Madrid, Alfaguara, 2001, pp. 123, 189 y 509.

²⁴ Mayra Montero, *Como un mensajero tuyo*, Barcelona, Tusquets, 1998.

²⁵ Leonardo Padura, *La novela de mi vida*, Barcelona, Tusquets, 2002, pp. 312-316.

²⁶ Reynaldo González, *Al cielo sometidos*, La Habana, Ediciones Unión, 2000; Jaime Sarusky, *Un hombre providencial*, La Habana, Letras Cubanas, 2001; Zoé Valdés, *Lobas de mar*, Barcelona, Planeta, 2003.

²⁷ José Manuel Prieto, *Enciclopedia de una vida en Rusia*, México, CONACULTA, 1998, y *Livadía*, Barcelona, Mondadori, 2000; Rolando Sánchez Mejías, *Historias de Olmo*, Barcelona, Siruela, 2003; Juan Abreu, *Garbageland*, Barcelona, Mondadori, 2001, y *Orlán Veinticinco*, Barcelona, Mondadori, 2003.

caso, tiene como eje el devenir de una familia, en el segundo sólo encuentra sus propias claves de inteligibilidad en la abigarrada memoria del narrador y en el tercero, gira en torno a la figura de la madre.²⁸

La tercera política de la escritura, la del sujeto, es más convencional que la del cuerpo y menos erudita que la de la cifra. Anclada en el canon realista de la novela moderna, esta política se propone clasificar e interpretar las identidades de los nuevos sujetos, como si se tratara de un ejercicio taxonómico. El mapa de la nueva subjetividad cubana de los 80 y, sobre todo, de los 90, es tema primordial de un importante corpus narrativo: *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz, *La travesía secreta* de Carlos Victoria, *Máscaras* de Leonardo Padura Fuentes, *Dime algo sobre Cuba* de Jesús Díaz, *El vuelo del gato* de Abel Prieto, *El libro de la realidad* de Arturo Arango... De un modo u otro toda la literatura cubana actual participa de ese inventario de nuevos actores sociales. Sólo que en estas novelas el retrato moral de dichos sujetos ocupa el eje de la intencionalidad artística.

El pasaje más socorrido para ilustrar esta política intelectual del sujeto sería esa fiesta habanera, en *Máscaras* de Leonardo Padura, donde se reúne la nueva fauna social de la isla: jineteras y macetas, rockeros y salseros, gays y machistas, lesbianas y feministas, segurosos e intelectuales.²⁹ Me gustaría, sin embargo, llamar la atención sobre la variante nostálgica del agotamiento de una ciudadanía revolucionaria que aparece en *El vuelo del gato* de Abel Prieto. En esta novela, más que una década, los “Noventa” son un personaje metafísico que asegura la decadencia de los valores revolucionarios. Así como los 60 eran el reino de “Marco Aurelio, el Pequeño”, arquetipo de la austeridad, el espiritualismo y la cultura, los 90 serán la tierra de su antípoda, “Fredy Mamoncillo”, paradigma de la frivolidad, el egoísmo y la vida.³⁰ Con nostalgia o sin ella, la narrativa cubana contemporánea da fe de una tremenda mutación social, en la que el modelo cívico del “compañero comunista” se disuelve en pequeñas comunidades refractarias.

Dentro de la política del sujeto, destacan por su riesgo aquellos intentos de narrar zonas traumáticas de la historia cubana contemporánea como los campos de trabajo forzado o Unidades Militares de Apoyo a la Producción (UMAP) en *Un ciervo herido* de Félix Luis Viera, los entrenamientos guerrilleros de los 60 en *El libro de la realidad* de Arturo Arango, la homosexualidad y la guerra de Angola en *No llores ni tengas miedo... conmigo no te pasará nada* de Luis Deulofeu Calle, la diáspora de los 90 en *Las cuatro fugas* de Manuel de Jesús Díaz, la travesía de un balsero, narrada homéricamente en *Voyeurs* de Andrés Jorge o las vicisitudes policíacas que llevan al exilio a un escritor en la novela testimonial *Espacio vacío* de Daniel Iglesias Kennedy. En términos de la construcción de una política de la escritura, la diferencia entre estas novelas y aquellas que se inscriben en el canon de la narrativa histórica reside, precisamente, en que aquí la prioridad de la representación está localizada en sujetos agraviados en un pasado reciente, cuyos conflictos son narrados sin mediaciones simbólicas basadas en el cifraje, la alegoría o el anacronismo.³¹

Del mito revolucionario a la fantasía habanera

No hay duda de que las tres políticas intelectuales descritas movilizan la narrativa cubana hacia un espacio de significaciones, centrado en lo nacional. En esa gravitación es que se producen las batallas y alianzas, los roces y contactos entre distintas poéticas. Sin embargo, se tiene la impresión de que la guerra literaria cubana carece de una regla mínima: el reconocimiento de todos sus actores. Karl von Clausewitz dijo alguna vez que la “guerra era la continuación de la política por otros medios”. Michel Foucault complicó más la frase al decir

²⁸ Julieta Campos, *La fuerza del destino*, México, Alfaguara, 2003; Reinaldo Montero, *Misiones*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001; Benigno Nieto, *Reina de la vida*, Madrid, Editorial Pliegos, 2001.

²⁹ Leonardo Padura Fuentes, *Máscaras*, Barcelona, Tusquets, 1997, pp. 143-144.

³⁰ Abel Prieto, *El vuelo del gato*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1999, pp. 214-235.

³¹ Félix Luis Viera, *Un ciervo herido*, San Juan, Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002; Arturo Arango, *El libro de la realidad*, Barcelona, Tusquets, 2001; Luis Deulofeu Calle, *No llores ni tengas miedo... conmigo no te pasará nada*, Barcelona, Editorial Egales, 2000; Jesús Díaz, *Las cuatro fugas de Manuel*, Madrid, Espasa Calpe, 2002; Andrés Jorge, *Voyeurs*, México, Alfaguara, 2001; Daniel Iglesias Kennedy, *Espacio vital*, Madrid, Betania, 2003.

que “la cultura era la continuación de la guerra por otros medios”.³² La mayor dificultad que ofrece Cuba para ser comprendida desde estas premisas es que allí la guerra, la política y la cultura se basan en la exclusión de unos sujetos por otros. Por eso, la postmodernidad y el multiculturalismo llegan a Cuba cuando ni siquiera ha logrado construirse, en la isla, un espacio público nacional, desde patrones de tolerancia y pluralismo.

Existe, sin embargo, un lugar donde el campo literario comienza a dar muestras de una sorprendente integración: ese lugar es la Habana. Cualquiera que lea las interesantes novelas *El pájaro: pincel y tinta china* (1998) de Ena Lucía Portela, *Perversiones en el Prado* (1999) de Miguel Mejides y *El paseante cándido* (2001) de Jorge Ángel Pérez, luego de un relativo conocimiento del medio intelectual habanero de los 90, se percatará de una serie de personajes y situaciones del mundillo literario que se incorporan paródicamente a la ficción.³³ Esas tres novelas, premiadas por la UNEAC, retoman una línea de la alta modernidad literaria, transitada por Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* y Reinaldo Arenas en *El color del verano*, que consiste en estetizar los rumores y chismes de la ciudad letrada. A través de esas parodias del reconocimiento se delimita el teatro de operaciones de las guerras literarias, se identifican los actores y se autonomizan las políticas intelectuales.

Además de un lugar simbólico de la imaginación occidental, que contamina con sus fantasías la producción intelectual de la isla, la Habana es un “espacio literario”, en el sentido de Blanchot, compuesto de soledades poéticas que se comunican tensamente.³⁴ La “soledad esencial” de cada escritura producida en esa ciudad encuentra su límite, precisamente, en el conjunto de tópicos que deletrean la ciudad en Occidente. El hecho de que algunos protagonistas de novelas como *Capricho habanero* (1997) de Alberto Garrandés o *Cien botellas en la pared* (2002) de Ena Lucía Portela sean escritores, poetas o periodistas infiltra en el discurso del erotismo y la precariedad habaneras un extrañamiento letrado.³⁵ Esta topologización de la literatura nacional a partir del relato simbólico de la ciudad, como ha visto Pascale Casanova para el París de fines del XIX, facilita la proyección de las políticas intelectuales de la escritura cubana en ese territorio mayor, asociado a la república y el mercado de las letras occidentales.³⁶

Esta topología simbólica de la ciudad es más legible aún en una narrativa como la de *El Rey de la Habana* (1999) de Pedro Juan Gutiérrez o *La sombra del caminante* (2001) de Ena Lucía Portela. El exhaustivo mapa de la subjetividad marginal que se dibuja en el primero se transforma en la segunda en una guerra entre nuevos actores sociales, la cual describe, acaso involuntariamente, al postcomunismo cubano como un estado de violencia intersubjetiva.³⁷ Es demasiado evidente la dicotomía entre un discurso turístico oficial que enfatiza la placidez veraniega y la sensualidad mestiza, en tanto enunciados de una síntesis cómoda, de una contradicción resuelta o, incluso, de una paz perpetua, y estas poéticas que narran detalladamente la discordia social. La literatura cubana produce, así, otro discurso turístico: aquel que entrelaza el venero exótico de la ciudad con el peligro, la miseria y la violencia.

Esta poética de la inseguridad encuentra otra variante, más refinada, en la estetización de las ruinas que practican novelas como *Los palacios distantes* de Abilio Estévez y *Contrabando de sombras* de Antonio José Ponte. En la primera, la escenografía de derrumbes se contrapone, radicalmente -como en una pintura de Gustavo Acosta- a la solidez y variedad arquitectónica de ciertas zonas de la Habana colonial y republicana, por medio de una

³² Michel Foucault, *Genealogía del racismo*, La Plata, Argentina, Editorial Altamira, 1996, p. 24.

³³ Ena Lucía Portela, *El pájaro: pincel y tinta china*, La Habana, Ediciones Unión, 1998; Miguel Mejides, *Perversiones en el Prado*, La Habana, Ediciones Unión, 1999; Jorge Ángel Pérez, *El paseante cándido*, La Habana, Ediciones Unión, 2001.

³⁴ Maurice Blanchot, *El espacio literario*, pp. 15-42.

³⁵ Alberto Garrandés, *Capricho habanero*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1997; Ena Lucía Portela, *Cien botellas en una pared*, Barcelona, Debate, 2002.

³⁶ Pascale Casanova, *La República mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama, pp. 40-66.

³⁷ Pedro Juan Gutiérrez, *El Rey de la Habana*, Barcelona, Anagrama, 1999; Ena Lucía Portela, *La sombra del caminante*, La Habana, Ediciones Unión, 2001.

prosa física que, en momentos, recuerda al Carpentier de *La ciudad de las columnas*.³⁸ En la segunda, sin embargo, no hay luminosidad alguna que pueda contraponerse a la sombría estetización de las ruinas. Ponte hace del cementerio una réplica espectral de la ciudad y del derrumbe una metáfora del desencanto de una utopía edificante. Los personajes de *Contrabando de sombras* postulan una belleza de la ciudad, experimentada desde la muerte de sus ciudadanos y la destrucción de sus edificios.³⁹

Como los tantos escritores y pintores, estudiados por Christopher Woodward, que narraron las ruinas romanas como indicios de la decadencia de un imperio, los novelistas cubanos narran el derrumbe de la Habana, no como la huella borrosa de un antiguo régimen colonial o republicano, abandonado por la historia, sino como la evidencia del naufragio de una utopía, de la evaporación de un destino, del desplome de la construcción simbólica que apuntalaba la fantasía imperial de un pequeño país caribeño. Pero esa transición de la utopía comunista a la fantasía caribeña⁴⁰ no sólo se experimenta en la literatura cubana; también se plasma en una narrativa occidental sobre Cuba que confirma la difusión de ciertas imágenes y estereotipos cubanos en el mercado simbólico contemporáneo.

La tradición de “utopía y desencanto”, como diría Claudio Magris, asociada al símbolo cubano en Occidente, fue inaugurada por Jean Paul Sartre en su viaje a la isla, a principios de 1960.⁴¹ Sartre llegó a la Habana con aquella misión de “pensar contra sí mismo”, de “romperse los huesos de la cabeza”, tan propia del complejo de culpa postcolonial con que el pensamiento europeo y norteamericano se asoma a América Latina. Y encontró precisamente lo que sus ojos buscaban: una comunidad orgánica, regida por una misteriosa voluntad unánime, que la hacía avanzar hacia metas concretas (alfabetización, reforma agraria, paredones, “lucha contra bandidos”) y que respondía a coro a la voz de un líder joven y hermoso. Fidel aparece en aquellas notas de Sartre para *France-Soir* como un ángel panteísta: “lo es todo a la vez, la isla, los hombres, el ganado, las plantas y la tierra..., él es la isla entera”.⁴² La vasta cultura filosófica de Sartre parecía reducirse, entonces, al Rousseau del *Contrato social*.

Sin embargo, las páginas finales de *Huracán sobre el azúcar* fundan la literatura utópica sobre la Revolución Cubana en Occidente. Allí se habla del “Rambouillet Cubano”, de “El Dorado” insular —la Ciénaga de Zapata que sería desecada para cultivar arroz y construir el “lugar turístico más bello del mundo”— y se describe un discurso de Fidel Castro como un acto de perfecta comunión política entre el caudillo y el pueblo, en el que ha desaparecido ya cualquier vestigio de democracia representativa: “sola, la voz, por su cansancio y su amargura, por su fuerza, nos revelaba la soledad del hombre que decidía por su pueblo en medio de quinientos mil silencios”.⁴³ La nueva vida cubana era, según Sartre, “alegre y sombría”, ya que el carácter utópico de la isla estaba determinado por la “angustia” de la “amenaza extranjera”, por el gesto de enfrentarse a Estados Unidos en nombre de la humanidad.

Antes de la Revolución, la imagen de Cuba en Occidente carecía de “ese rostro de sombra”, de esa solemnidad utópica. Cuba no era entonces una utopía, sino una alegre fantasía de la imaginación occidental. Fantasía turística, construida por el venero exótico de sus montes y playas, de sus mujeres y hombres tostados y sensuales, de sus casinos y hoteles, y asegurada por una moderna economía de servicio que impulsaron la mafia y el capital norteamericanos. Esa es la imagen que recorre la Avenida del Puerto, con sus bares y prostíbulos, con sus esquinas peligrosas y pasillos lúgubres, en *Tener y no tener* de Hemingway, y la que aparece como telón de fondo de las peripecias de Wormold, el falso espía británico de *Nuestro hombre en la Habana*: bares y clubes lujosos, proxenetas

³⁸ Abilio Estévez, *Los palacios distantes*, Barcelona, Tusquets, 2002.

³⁹ Antonio José Ponte, *Contrabando de sombras*, Barcelona, Mondadori, 2002.

⁴⁰ Christopher Woodward, *In Ruins*, New York, Pantheon Books, 2001, pp. 1-31.

⁴¹ Claudio Magris, *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 7-17.

⁴² Jean Paul Sartre, *Sastre visita a Cuba*, La Habana, Ediciones R, 1960, pp. 238-240.

⁴³ *Ibid.*, pp. 240-242.

de múltiples burdeles, vendedores de postales pornográficas, calles estrechas, atestadas de chevrolts, fords y chryslers.⁴⁴

En los últimos años, Cuba comienza a dejar de ser percibida como lugar de utopía social y recupera su vieja estampa de fantasía erótica. En su novela *Ravelstein* (2000), por ejemplo, Saul Bellow describe esos ejércitos de turistas europeos que, cada verano, pasan dos semanas en exclusivas playas cubanas y se “llevan la impresión de que los americanos lo han embarullado todo y de que Castro se merece el apoyo de escandinavos y holandeses independientes e inteligentes”.⁴⁵ Los personajes de *Plataforma* (2001) de Michel Houellebecq son unos parisinos, interesados en montar una agencia de turismo sexual, que realizan viajes exploratorios a paraísos eróticos como Tailandia y Cuba. En Baracoa y Guardalavaca, al oriente de la isla, estos ingenieros del placer conversan con nativos que reiteran el mismo lamento: “pobre pueblo cubano, ya no tiene nada que vender, salvo sus cuerpos”.⁴⁶

Así como aquella imagen moderna y sensual de los 50 tuvo su confirmación literaria nacional en *Tres tristes tigres* y *La Habana para un infante difunto* de Guillermo Cabrera Infante, la actual imagen de decadencia erótica encuentra su corolario en las novelas de Pedro Juan Gutiérrez y Zoé Valdés, en los ensayos y crónicas de Raúl Rivero y Antonio José Ponte, en los filmes de Juan Carlos Tabío y Fernando Pérez. Lo curioso es que el gobierno cubano, en vez de combatir ese imaginario, lo aprovecha dentro de un discurso político, sumamente estereotipado, en el que la pobreza y el sexo, el placer y la miseria se entrelazan en una eficaz ideología turística. El cartel de propaganda del “Martí Mojito”, la nueva bebida de moda producida por “amigos de Cuba” en Estados Unidos (“auténtico licor de ron”, “the soul of Cuba”), resume claramente este mensaje: el rostro evanescente del “apóstol”, varias escenas de las cuatro posibles parejas étnicas y sexuales (un cubano y una turista, un turista y una cubana, un cubano y un turista y una turista y una cubana) y el siguiente texto: “the Revolution will start at Happy Hour”.

La actual fantasía cubana carece del glamour de la República y de la solemnidad de la Revolución, pero contiene, en el sentido de Slavoj Žižek, un doble mensaje político que podría resumirse en el *slogan* turístico (mezcla elocuente de narcisismo, masoquismo y patriotismo) de “¡disfruta a tu país como a ti mismo!”.⁴⁷ Cuba es una pequeña nación alegre y erótica que se descompone socialmente, una comunidad comunista y virtuosas que se corrompe moralmente. ¿Víctima de quién? De Estados Unidos, según el gobierno de la isla. De Fidel Castro y su régimen, según la oposición cubana. La fantasía cumple, pues, la función de un llamado de auxilio a Occidente, una solicitud de rescate o, simplemente, de compasión, que lo mismo puede ser usada por el gobierno cubano para perpetuarse en el poder que por sus opositores para propiciar la transición democrática. Se trata, en suma, de la fantasía política de un país postcomunista en el Caribe.

Medio siglo después del estallido de una revolución moralista, que se propuso corregir los malos hábitos “neocoloniales” del pasado burgués —el juego, la prostitución, el privilegio, la frivolidad—, la imagen turística de Cuba resurge, como moda siniestra, en la política simbólica del socialismo tardío. Los hijos de aquella burguesía derrotada y desposeída, como Consuelo Castillo, la hermosa cubanoamericana de la novela *Animal moribundo* (2002) de Philip Roth, sienten que la historia se vuelve una pesadilla ante sus ojos, cuando ven, por CNN o ABC, esas elegantes fiestas de fin de año, en el cabaret Tropicana, con centenares de burgueses europeos, norteamericanos y canadienses, en una perfecta simulación del pasado, en un festejo perverso de la nostalgia republicana. El gran final de la Revolución, dice Roth, es una burla, una farsa, un espectáculo sensual que remeda el encanto del antiguo régimen: “una alocada celebración de nadie sabe qué”.⁴⁸

⁴⁴ Graham Greene, *Nuestro hombre en la Habana*, Barcelona, Bruguera, 1980.

⁴⁵ Saul Bellow, *Ravelstein*, Madrid, Alfaguara, 2000.

⁴⁶ Michel Houellebecq, *Plataforma*, Barcelona, Anagrama, 2001.

⁴⁷ Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, México, Siglo XXI, 1999, pp. 43-74.

⁴⁸ Philip Roth, *Animal moribundo*, Madrid, Alfaguara, 2002.

MIXED EMOTIONS,
A PROPÓSITO DE LA ESCRITURA DE AMIR HAMED*
Teresa Basile

Nada más distante en el mundo de Hamed, en su pulso, que el registro minimalista, no es un escritor de la levedad: sus textos suceden entre Apocalipsis y Resurrecciones, son desaforados (fuera del foro, de la ley), hijos de un barroco latinoamericano. Dueño de una pluma vampírica —que todo lo succiona y desorbita—, prefiere probar los platos fuertes, las obras macizas, de peso, que va colocando en su propia fragua para desarmarlos y desplazarlos, mezclarlos y confundirlos: así la épica homérica, *La Divina Comedia*, el *Quijote*; y más cerca en América Latina, las volutas barroquizantes de un Lezama, el lirismo pop de un Sarduy, los juegos carcajeantes del Bustrófedon de Cabrera Infante, la escritura en el cuerpo de Salvador Elizondo, fragor del trópico que viene a sombreadarse, a recibir la opacidad del sur, en especial la melancolía de Onetti. Pero también ingresan en sus obras las jergas cotidianas, la pasión por el fútbol, el humor de los Tres Chiflados, la música de toda laya. Esta babel, sin embargo, se ordena bajo su oído que opera como un tímpano reacomodando los tonos, instaurando armonías, contemplando disonancias para dar lugar a una prosa sensible al fraseo musical.

“Lo quiero todo y ahora” musitó un personaje en *Para una tumba sin nombre* de Onetti. La narrativa de Hamed se ancla en el presente, a pesar de las extensas novelas históricas cuyo mayor intento parece, más que volver al pasado, engordar el presente, darle mayor densidad acoplándole pasados cercanos e inmemoriales. Desde el “ahora” fagocitar el “todo”, tal podría ser la ecuación de sus narrativas históricas. Pero este presente que le —nos— toca vivir se opaca con un eclipse prefigurado en las metáforas del fin de siglo y milenio, y vuelto realidad con el atentado a las Torres Gemelas. Clausura de los ideales sesentistas, fin de la épica, de la euforia, “fin del parricidio”, dirá Hamed; América Latina aparece como un gran resumidero con trastos, restos, escombros y hasta souvenirs de lo que quiso ser. La inscripción personal, biográfica en este gran relato de pérdidas y nuevas violencias se inicia en Amir Hamed a los once años con el comienzo de la dictadura, fecha clave en su narrativa que marca sus relatos y tiñe de nostalgia a la bohemia de amigos que miran la camiseta desleída de los Stones; o irrumpe en escenas de violencia (desde torturas a experiencias sadomasoquistas). También esta era, oscurecida por el gran apagón y sacudida por las dictaduras, se abre expectante ante lo nuevo: el surco de la letra de Hamed.

Reescritura/retroescritura

Hamed sostiene junto a su producción narrativa, una prolífica escritura de ensayos. En este sentido *Retroescritura* (1998) junto con los ensayos colgados en Henciclopedia (www.henciclopedia.org.uy) constituyen una línea reflexiva en torno a la escritura que dialoga con su narrativa. No obstante, no se trata de ensayos producidos desde una escritura crítica o cercana a las discursividades de las ciencias humanas; por el contrario sus ensayos pueden colocarse en la herencia de, por ejemplo, un Lezama Lima o un Sarduy, quienes desenvuelven su pensamiento crítico desde una prosa de timbre poético y desde un tejido de imágenes que configuran la imago. Sólo que en Hamed abordan otro mundo y de otra manera.

Así los ensayos de *Retroescritura* articulan una serie de imagos en torno a la escritura que vehiculizan su percepción del mundo teñida de las múltiples caídas acaecidas hacia el fin de milenio. Más que un hilo narrativo, estamos frente a una secuencia de figuras que ven entrelazando series de imágenes en torno a la escritura, cuyo punto de inicio lo constituye la muerte del Padre, del logos, del centro, del Espíritu hegeliano que ahora da lugar a un deambular por los bordes del Universo por parte de un Alien —la alteridad más radical—

* Amir Hamed nació en Montevideo en 1962; cursó estudios en Letras en la Universidad de la República. Luego viajó a Estados Unidos donde se doctoró en la Universidad de Northwestern. Illinois. Su obra abarca ya una serie de novelas: *Artigas Blues Band* (1994); *Troya Blanda* (1996); *Semidiós* (2001); relatos breves como *El probable acoso de la mandrágora* (1982); *La sombra de la paloma* (1985); *¿Qué nos ponemos esta noche?* (1991); *Buenas Noches, América* (2003), y ensayos: *Orientales, Uruguay a través de su poesía. Siglo XX* (1996); *Retroescritura* (1998).

que acecha en el umbral de lo nuevo. La vacancia del Padre es ocupada por el hermano mayor o el duende, figura diabólica, que desobedece a los mayores e instaura una escritura mutante, un relato de la errancia y del desvío –que ha extraviado el hilo del discurso–, una escritura nómada que sitúa la República de las letras, provoca el devenir de la lengua extranjera en la lengua materna confundiendo y mezclando sus códigos, géneros y saberes a través de sus prácticas caníbales. Estamos frente a una escritura que, perdida la garantía del logos, sólo encuentra en el cuerpo una validación y reconoce su propia ceguera: “Nadie” es quien escribe.

Retroescritura, a la vez que reflexión sobre la lengua, resulta una puesta en práctica de la misma. La textualidad de las imagos está hecha de la confluencia de los más disímiles registros de la cultura, desde citas de Homero, Platón, San Agustín, el *Quijote* hasta una serie de recientes films como *Terminator*, *El silencio de los inocentes*, *Alien*, *Delicatessen*, combinando prosa, verso, letras de tango, rock. La lengua de Amir Hamed es la inscripción de múltiples lenguas y jergas en el español americano: desde giros sintácticos griegos y latinos, el uso de epítetos, el arcaísmo de un castellano barroco, las citas en inglés, francés, alemán, italiano, griego y latín, y hasta la inclusión del lenguaje de la informática. El espacio de la hoja está en continuo movimiento intercalando párrafos con estrofas, versos, notas a pie de página que abarcan toda la página, tachaduras, zonas que transcriben el espacio de la pantalla de una PC. La frotación de estas textualidades implican una fuga del recto sentido y la configuración de un reagrupamiento desviante, bizarro.

Retroescritura diseña una nueva versión de la práctica de la “reescritura” –dominante en las últimas décadas, signo del agotamiento de lo nuevo vanguardista– que además incluye el trabajo con la historia desde el desvío. La “retroescritura” como máquina de guerra contra la cristalización de los saberes pone en juego dos mecanismos: el “RE” es “volver a presentarse”, visitar el pasado para activarlo desde el “TRO”. El “TRO” es la práctica mutante frente a ese pasado, el efecto de dispersión y desviación inscripto en el juego del cuántico. Esta práctica desvía el sentido del logos del padre, lo pone a vagabundear en sus derivaciones dispersantes y en sus reagrupamientos advenedizos, desarma las distinciones genéricas para confundir sus gramáticas, mezcla los materiales nobles e innobles, cultos, populares; y captura al pasado para instalarlo en el presente, lo desprestigia en el juego citatorio.

Artigas Blues Band (1994) y *Troya blanda* (1996) constituyen la narrativización de esas propuestas en tanto se vuelven hacia el pasado de la historia uruguaya para capturarlo desde las demandas del presente. El concepto de “retroescritura” sirve, entonces, para indagar el trabajo que Hamed hace en estas dos novelas con la historia uruguaya.

El arte de borrar o la retroescritura de Artigas

En *Artigas Blues Band*, Hamed aborda la figura de uno de los héroes nacionales de mayor presencia en la historia uruguaya –reapropiado continuamente por los gobiernos de turno, por las ideologías más diversas, por los partidos políticos– para correrlo de ese lugar, para desmentir su lugar como padre fundante de la nacionalidad, para devenir principio corrosivo, virus, peste que desarma los saberes de la historia y las fechas patrias.

El héroe se yergue así contra los usos que el gobierno dictatorial hizo de su figura. La dictadura uruguaya (1973-1984) procuró legitimarse a través de la manipulación de los símbolos patrios y de sus héroes fundadores, una política de saturación de la memoria colectiva, cuyo año clave fue 1975 cuando Bordaberry decretó el “Año de la Orientalidad” y, entre otras cosas, envió a construir el mausoleo de Artigas. Contra esta cristalización de la memoria Hamed hace de Artigas un héroe mutante, inapropiable no sólo por un sistema dictatorial sino por cualquier instancia de poder que imponga una práctica de clausura. Si el gesto de la dictadura consistió en “petrificar” –mausoleo de por medio– la imagen de Artigas; Hamed regresa al pasado –mejor trae a su héroe al presente, lo resucita en el hoy– para convertirlo en principio de dispersión, en paradigma de posibles metamorfosis. Tal es quizás uno de los mayores quiebres que esta novela histórica ejerce en el interior del

género, una torsión mayor: resucitar en el presente a Artigas, quien se pasea atónito por las calles montevideanas atestadas de autos. Invierte la lógica usual de la novela histórica consistente en retratar el pasado y las principales coyunturas históricas; tampoco se elige interferir el pasado con anacronismos, la apuesta es más raigal. Sus vínculos con su propia historia ingresan en el ámbito de lo fantástico: este Artigas resurrecto, casi como si no fuera él mismo, interfiere su propia historicidad, se niega a repetir su pasado.

El trabajo de Amir Hamed con los discursos de la historia se particulariza por articular una importante reflexión sobre la escritura a medida que se desenvuelve la trama histórica en su novela. Cada personaje pone en escena una teoría sobre la escritura. Artigas mismo, a medida que transita por su propia historicidad, desgrana una teoría propia, es más, su intervención en la historia es un modo de escritura más que su símbolo, metáfora o alegoría. De este modo *Artigas Blues Band* explora sin distraerse y hasta la exasperación las posibilidades de la escritura: me propongo, entonces, –y en la medida que pueda– perseguir su gramática, marcar sus reglas.

Hamed elige de la historia artiguista el “éxodo”, la “derrota” y la “Leyenda Negra” para dotar a su héroe de una dimensión subversiva, en tanto nuevos principios que corroen el perfil del “padrenuestro artigas”.

El éxodo, la derrota y la leyenda negra instauran la gramática de la escritura, su lógica, límites, condiciones y posibilidades. Poseen una estructura dual, hecha de ausencia y presencia, de vacío y posibilidad, –son un fármaco– y van a regir una serie de oposiciones (principio de realidad/ sueño; vacío/ invención; derrota/ victoria; idea/ cuerpo; muerte/ resurrección; principios/ virus; Historia/ pesadillas; escribir/ borrar; trascendencia/ juego; monumento/ fiesta y muchas más).

El éxodo artiguista pone en juego la fuga del significado trascendental, la muerte del Padre que da lugar a la diseminación de los significantes, a las posibilidades de la invención, a las pluralidades del sentido que toda escritura entraña; instaura en el origen el vacío: “yo inventé este país cuando me los llevé a todos al éxodo, lo vacié” (13). Disemina la figura de Artigas a través de la exasperación en el uso de epígrafes con textos sobre Artigas provenientes de las más diversas fuentes; la inclusión de otras ficciones sobre el héroe (la obra teatral que escriben Susana y Leda, la novela sobre Artigas que Ariel comienza, el himno que Pedro ensaya). El éxodo desborda los límites de lo real; es también una fuga del principio de realidad hacia el sueño, la literatura, la irrealidad.

Pero el éxodo no es sólo vacío –o porque es vacío–, destila una sustancia corrosiva para los pretendidos Principios, contiene un virus que ataca a la letra, desparrama la peste que contamina la integridad de los significados. La escritura como virus, borradora, peste y violencia subversiva de la letra es el legado de Artigas: “y cuando decidí morirme, la peste llegó a mis descendientes” (13).

La escritura, entonces, expone la lógica del vacío original que sólo tolera la reescritura incesante, el arte de borrar el padrenuestro artigas para volver a comenzar en el éxodo continuo de los principios, la mutación que vuelve al pasado para dispersarlo. Dos imágenes de la letra: como sangre, semen, flujo menstrual, tinta, en definitiva, el flujo del deseo, o como coagulación, cristalización. Apuntan a dos modos de entender la temporalidad: la *historia como monumento* reitera el pasado en la contigüidad sin distancias de la memoria cincelada en el mármol –con-memora–, es conservacionista o, en el mejor de los casos, tolera un nuevo perfil sólo para reinscribirlo nuevamente en letras de molde. La *historia como retroescritura* estropea la temporalidad progresiva, despierta al héroe y lo pone a andar, coloca la historia en la apertura indefinible del futuro y en la ficción, el sueño, lo posible, contra el principio de realidad –“Sí, mi general, todavía hay historia por hacer” (10).

Ariel se debate en la misma tensión entre lo real –la academia norteamericana– y los espacios alternativos del arte, el sueño, las pesadillas, el erotismo. El virus búlgaro –como una nueva peste– desarma su trabajo académico.

La *derrota* despliega una legalidad similar a la del éxodo, como principio corrosivo barre, borra, tacha creando una superficie inapropiable, incomprensible para el conquistador o para toda escritura que procure ceñir y clausurar su propia polisemia; pero asimismo

conserva “la voz infiel del indio”, su sed aún no saciada, como una huella a surcar. La derrota es, entonces, como otro fármaco, derrota y victoria.

La escritura, atrapada entre el éxodo del significado trascendental y la derrota ante cualquier política de apropiación, da lugar a la teoría que el mismo Artigas denomina el “arte de borrar” (el primer paso de toda escritura consiste en borrar): tachadura de la univocidad del signo y de los grafos cristalizados para dar lugar a la apertura de lo indefinido. Este arte de borrar tiene vastas consecuencias, en tanto principio deconstructivo, desarma las identidades, las coordenadas de espacio y tiempo, las territorializaciones nacionales, en fin, interfiere cualquier teleología en el proceso de significación. En esta línea, Artigas procura borrarse a sí mismo no sólo como principio de la nacionalidad oriental, también como nombre, como identidad para poder renacer continuamente. No obstante, Artigas reconoce en el arte de borrar el lugar imposible y es en la tensión con el surco de la letra, es en la pelea que sostiene con Ariel y su intento de fijarlo en una novela donde se completa el trayecto. Así Hamed estipula la gramática del acto creador –que reiterará en textos posteriores: a la borratura parece seguir la tensión entre ceguera (mancha, desvío) y surco.

Leyenda Negra, la célula terrorista creada por Pedro, en nombre de Artigas, constituye la praxis política fundada en aquellos principios deconstructivos de la escritura que ya expusimos. Previamente desarma el fundamento y trascendencia de la lengua: Pedro emprende un recorrido por las creencias, religiones e idolatrías de los uruguayos para leer la vacancia detrás de la fe, para elegir el juego gratuito del casino donde gana el dinero con el que enfrentará la incapacidad de sus congéneres para “no esperar realmente nada” (89). Sustituye, entonces, la trascendencia del significado por el juego intrascendente del significante, sustituye a Cristo por Brahma. Se decide, entonces, a refundar en la tradición de los Tres Chiflados y de Brahma, en la irresponsabilidad del juego. Una de las primeras acciones del grupo subversivo consiste en –al mejor estilo de los tres chiflados que apuntan sus brazos hacia tres direcciones diferentes– cambiar el sentido de las calles y confundir sus nombres. No se trata de una célula terrorista sostenida en un ideario político, se separa de la guerrilla de izquierda de las décadas anteriores proponiendo no un proyecto político marxista sino una vasta confusión, una subversión más raigal, la del significado como totalidad. Leyenda Negra se ocupa, en nombre de Artigas, de pintar con graffitis las paredes de Montevideo y pintarrapear los rostros marmóreos del prócer, travestirlos. Es la horda salvaje, bárbara, que irrumpe el espacio estriado de la ciudad para volverlo liso, es la banda de Artigas (Artigas Blues Band) que desterritorializa los íconos fundantes de la patria para retroescribir el pasado. El juego, la fiesta, el baile van a configurar el primer instrumento que Pedro utiliza para socavar la conmemoración de la batalla de las Piedras, el perfil escolar del héroe.

Miguel Barreiro, el amanuense y sobrino de Artigas, quien transcribe sus cartas, pone en escena la figura del escritor como traidor, ya que traiciona la fidelidad del dictado, desobedece la voz de Artigas, del Padre, se niega –como Pedro– a copiar, a repetir (así la traición a Artigas cuando Barreiro pacta con los porteños deviene un modo de escritura). Quien copia no sabe leer, desconoce la índole plural del signo, desconoce, en fin, el arte de escribir, por ello termina Barreiro cambiando la letra que Artigas le dicta.

Artigas Blues Band también incluye los usos de la escritura por parte del poder y sus diversas instituciones, la conmemoración, los valores de la escritura para la academia, los usos escolares de la historia, la erección del Mausoleo por la dictadura, y el empleo de la escritura como prótesis que oculta la vacancia del Padre: así la carpa que tapa el inusitado suceso del despertar de Artigas; o Artola dedicado a recubrir los vacíos, a tapar la ausencia del busto de Artigas en el banco y a tapar su impericia de padre fracasado con su hija María Pía.

Luego de trocar los nombres de las calles y pintarrapear paredes y bustos, Leyenda Negra asume hasta sus últimas consecuencias la rebeldía satánica, la violenta transgresión de las normas para llevar lo conocido a la conflagración final, a la subversión total que espera el fin del milenio, el fin de los tiempos y dar nacimiento así a la bestia que Pedro incuba en el vientre de Ana, para que, definitivamente lo monstruoso advenga como una

letra indómita, la letra del vampiro. En esta tónica, Leyenda Negra profundiza sus estrategias. Desde la “leyenda negra”, Artigas deviene monstruo, “ogro”, vampiro, la alteridad irreductible –sin principio ni fin, sin genealogía– que demanda toda retroescritura.

Se trata, también, de concitar “relaciones peligrosas” entre los términos, entre las citas, entre los textos, entre los personajes, entre los valores, tarea predilecta del vampiro, de Satán que todo lo confunde. El vampiro se convierte en la imagen del escritor latinoamericano que succiona del entero archivo de textos no para copiarlos sino para regenerarlos o degenerarlos, para estropearlos en el teatro que Pedro edifica a la medida de un infierno dantesco en cocoliche y digitado por la sabiduría milenaria de su portero, Klaus Kinski-Nosferatu-Lope de Aguirre. Allí, arriba Artigas acompañado de su fiel escudero para, en una experiencia de anagnórisis, reconocerse en la estirpe infernal del quiróptero americano. Como una puesta en abismo –con ribetes grotescos– se nos muestran los poderes barroquizantes del vampiro americano, acostumbrado a beber, insaciable, de la vasta literatura y a confundir sus textualidades, a infectar géneros, lenguas y tonos (el injerto en “mes liaisons dangereuses” de Choderlos de Laclos de un texto ajeno escrito por el mismo portero de múltiples nombres). La rebeldía de Satán –y su serie de acólitos– es la que guiará la insurrección de los signos contra lo legible, afán que esta novela persigue y cuya condensación puede leerse en la abigarrada mixtura de la sátira demoníaca de Pedro. En términos de Pedro “la más frugal de las novelas” debe asumir “el demonio” ya que “repito, no se escriben novelas sobre el padre” (154).

Ariel, quien procura escribir la novela sobre Artigas, adviene un vampiro como término final de las metamorfosis de la figura del escritor latinoamericano, inmortal y a la vez mutante, animal voraz y desorbitado que desparrama su tinta volátil.

Gustavo, acatando órdenes de Pedro, emprende una suerte de peregrinaje religioso por aquellas sedes de monstruos –las iglesias góticas, la ciudad gótica de Barcelona, el museo de cera, el golem de Praga– para arribar al punto de origen y sostén último, el desierto como el espacio natural de la horda salvaje. Pero allí también advino la letra como Ley del Padre divino. Desde luego que la intención de Gustavo es subversiva, destruir la letra en tanto Ley. Su tendencia de piromaníaco lo lleva a quemar el busto de cera de Artigas en el museo de Madrid. Poco antes de llegar a su destino final mata al camello que lo había conducido (la escritura nómade) y recibe el último mensaje de Pedro, cifrado en el billete de dólar, poco después de que Mariana le ha robado su tarjeta de crédito. Entonces, Gustavo se queda a la intemperie sin su tarjeta Gold Card, sin crédito, sin creencias y con el dólar que –“con el archisabido In God we trust”– hace de la fe una reliquia de museo, esperando el fin del mundo para el renacimiento de otro (“un Fiat nuevo” que se sortea en la pantalla del televisor) cuya escritura invertirá la hoja, escribirá –como Gustavo– en el revés de los textos: “Buenas Noticias”.

Si la retroescritura comienza con el vacío inicial del éxodo, arriba finalmente al surco en tanto barroquización de la lengua literaria, exasperación de la plurisemia y la diseminación, saturación con diversas textualidades, frotación de citas, y de ese éxodo el archivo se convierte en hipertexto. *Artigas Blues Band* ofrece sus ventanas cuyos vínculos se anudan en la escritura del lector a través de los epígrafes, relatos que siguen la trama, documentos oficiales, mitologías, teatro, música, literatura dentro de la literatura, escritura dentro de la escritura. Es que el principio es una letra, la primera letra, la A y su capacidad diseminativa que expande el (A)rte: Artigas, Aguirre, Ansina, Artola, Artie, Ariel, Adela, Ana, América, Amir (H)Amed..., porque la A es alfa y es el Aleph, me refiero al borgeano, “un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos (...) el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”.

La estabilidad del significado capaz de dar identidad se cuestiona también en el orden paradigmático como una sustitución del nombre propio, así, por ejemplo, Gustavo que recibe desde el comienzo los apodosos de Vishnu y Moe, ingresa en una acelerada carrera que desorbita su identidad en múltiples nombres. Las mutaciones parecen debilitar los límites de las palabras que pierden su integridad en un devenir constante del juego: María Pía/ Ana/ Mariana; Camel/ camello; Castor/ Coster... La estructura de la novela instaura el recorrido del

revés al comenzar por el capítulo 6 descontando hasta el 1 que es, a su vez, punto de arranque del 11, su reiteración al infinito, el principio de las metamorfosis. Además la novela se abisma en una estructura de cajas chinas: *Artigas Blues Band* tiene su propio dispositivo de autocorrosión: allí se inserta la obra de Pedro, parodia de la novela que Ariel escribe sobre Artigas, lo que significa una puesta en abismo de la reescritura. No sólo una puesta en abismo, sino un abismo al infinito ya que si la obra de Pedro es un injerto dentro de la totalidad de la novela, además contiene en sí misma otro injerto, una carta de Lope de Aguirre-Klaus Kinski-Nosferatu en el interior de la obra de Choderlos de Laclos.

La textualidad de *Artigas Blues Band* es un *continuum* de la escritura que fluye y en su fluencia mezcla las voces narradoras de sus personajes, transita por la contigüidad de los espacios, se desplaza cómodamente por los tiempos diversos, abre pasajes entre la vigilia, el sueño, la literatura, desarma las matrices genéricas. Y es el humor el que muchas veces diluye las fronteras entre diversos tonos del discurso, relee la tragedia en clave cómica, la épica como chifladura.

La novela parece expresar cierta visión desencantada del presente democrático. Se marca claramente el pasaje del contexto de la dictadura al de la democracia: los tres amigos han transitado de una época a la otra y señalan la pérdida de ideales, creencias, motivaciones, “vivimos en una negra paz telurista” (146), dice Pedro, emblemática por el film “La Caída de los dioses”. Cierta tensión y hasta oposición ente el rock y el blues marca de otro modo este tránsito: el rock aparece fundamentalmente vinculado con la adolescencia de los tres amigos, como una matriz cultural que expresaba los ideales sesentistas y que en el presente se la recupera con cierta nostalgia. Pedro le dedica a su futuro hijo una canción de los Stones, donde se cruza el sentido de futuridad que su hijo despierta junto al recuerdo nostálgico de “épocas de sicodelia, inconformidad y de innegable optimismo” proveniente de pasados “inevitablemente más gloriosos como el de los Stones” (207). En cambio el “blues interminable” que canta Ansina condensa el sentimiento de pérdida de aquellos ideales, de apagón de fervor a través de la imagen del tren –ícono de la modernidad– detenido, abandonado: “soy un blues que está en el final” (242). ¿Será posible leer *Artigas Blues Band* como un intento de quebrar este presente anodino, como un gesto parricida?

También resulta indispensable anotar la carga autobiográfica de la novela, uno de cuyos aspectos más significativos, quizás, resulte el intento de Amir Hamed por explicar su decisión de abandonar el trabajo académico en la universidad norteamericana para regresar a Uruguay y dedicarse a escribir.

La novela permite sospechar la presencia de dos matrices, de dos herencias (que primero Hamed hace suyas, con elecciones, descartes, reacomodaciones): una filosófica –el postestructuralismo– y otra estética –el neobarroco; así pone a funcionar al postestructuralismo en el interior de una tradición estética latinoamericana, para luego reubicar ambas matrices en el contexto uruguayo, y así leer con esas herramientas la trama uruguaya. Con estas armas teje una textualidad que exaspera la plurisemia y la diseminación propias del neobarroco para arremeter contra el autoritarismo de la dictadura uruguaya y sus sucedáneos, los sedentarismos de la letra en democracia.

Troya blanda y los avatares del arqueólogo

Troya blanda narra en sus 563 páginas la historia uruguaya en torno a la Guerra Grande como foco inicial que luego se expande a un relato sobre el entero siglo XIX en las comarcas platenses, tocando otros centros latinoamericanos, recuperando las historias europeas, las políticas norteamericanas sin olvidar algunos eventos en el cercano y lejano Oriente. Todo el globo que pisamos parece acudir a la cita que esta novela propone. Pero el centro de la Guerra Grande marca el modelo, el símbolo, que la historia se ocupa de reiterar una y otra vez. La Guerra Grande (1843-1851) como escenario mayor de las luchas civiles entre las diferentes facciones, de las batallas que incluyen a los países vecinos y a las potencias europeas.

Si en esta coyuntura Alejandro Dumas hizo célebre la nominación de Montevideo sitiado como una “Nueva Troya” en un escrito que reclama apoyo para los montevideanos en su lucha contra Rosas y Oribe; Amir Hamed captura este nombre para, en el vértigo de un retroceso, anclarlo en la Troya primigenia, en el Mito-Troya.

La saga troyana adquiere entonces –podemos postular– el peso simbólico de la guerra inaugural de Occidente. La cuna de la pretendida cultura universal deviene primer campo de batalla donde Occidente muestra sus garras imperiales, signo y predicción de las conquistas por venir. Troya ya múltiple con sus nueve ruinas, se expande para reiterarse incansable en la historia toda hasta alcanzar el escenario uruguayo de la Guerra Grande: “al pasar revista a estas líneas descubrirían de un cimbronazo que la guerra era universal y que difícilmente existieron selvas o playas ajenas a la gran batalla de Troya y de Roma” (38); “le parecía haber aprendido en América que la guerra es el estado natural del mundo” (74); “Troya era la madre de las guerras” (75).

Troya también está presente desde la *Ilíada* como modelo de relato de carnicerías notables en la minucia con que se cuenta “cómo una saeta puede entrar por una nalga, atravesar la vejiga y después llevarse, en el chorro de sangre y materias, la vida del guerrero” (“Mamíferos sin número y dioses serviciales”, en Henciclopedia, página Web). La *Ilíada*, entonces, como texto del origen violento y también predicción de lo que vendrá. En la comarca del Plata la saga sobre Ilión encuentra su herencia en “La refalosa” de Hilario Ascasubi o en los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont.

El sitio de Montevideo durante la Guerra Grande y la muralla que separa la ciudad de la campaña demarcan también los territorios literarios y simbólicos, deslindando entre el afuera surcado por el cuerpo bárbaro de los gauchos y el intramuros habitado por la escritura del letrado civilizatorio. Pero el muro como mampara también auspicia pasajes, transacciones y metamorfosis (Confrontar los análisis de Hamed sobre poesía uruguaya en *Orientales: Uruguay a través de su poesía*, en Henciclopedia, página web): así la gauchesca es la apropiación que el letrado ciudadano hace del decir gaucho o Francisco de Acuña de Figueroa, el “prototipo del platónico poeta de la Ciudad-Estado, neoclásico, compositor de la letra del himno de la República, termina componiendo “Nomenclatura y apología del carajo”. Hamed destaca la figura de Isidore Ducasse a quien convierte en uno de los tantos monstruos que la modernidad inaugura como su contracara. Sus *Cantos de Maldoror* se reconocen como trasmigración de “La refalosa”. Acaso esta *Troya blanda* pueda inscribirse en este linaje literario.

El texto relata, además, el descubrimiento de las ruinas de Troya llevado a cabo por Schliemann. Aunque el trabajo arqueológico –de la mano de Nietzsche y Foucault– es el que realiza el conde Waleski quien, embajador o consejero, va recopilando la suma de batallas y guerras como reinscripciones en el siglo XIX de la saga troyana. Alejandro José Floreal Colonia, conde Waleski, oficia de mensajero, archivero, mediador en los más diversos conflictos históricos, hilo conductor, presencia continua en toda la novela para en el capítulo final convertirse en escritor, en escritor arqueólogo. Es quien va a indagar en las ruinas troyanas la emergencia del incansable guerrear de Occidente, la “genealogía” de la barbarie, si “pacientemente documentada”, no del todo gris como quería Nietzsche-Foucault, sino barroca en su cancerígena progresión. Arribo al origen en términos de comienzo histórico bajo, atravesado por discordias y lucha de fuerzas: “Con ese ejemplo arqueológico, el profesor trataba de explicar que, si escarbas la gran tumba de los tiempos, terminas dando con algo, ia, ia, pero no con un gran tesoro; como es tan redonda la tierra, si sigues, si insistes, si hurgas como un topo, aparecerás en el hueco, en la desbordante consistencia del otro lado” (559). Por eso el conde Waleski es escritor de epitafios y elogios fúnebres, el de Carlos Luis Bonaparte, el de Odicini, el de Garibaldi entre otros: “Creyó el conde que los astros lo reservaban con vida nada más que para escribir el epitafio de un basural de horas y gentes que se iban sin remedio ni redención, quien sabe hacia dónde” (529). Si en *Artigas Blues Band* se arremetía contra el padrenuestro artigas, símbolo asimismo de la muerte del Padre, del logos descripta en *Retroescritura*, en esta novela será Nietzsche quien le dé su tiro de gracia.

Hamed diseña en este texto una historia no global sino general –en términos de Foucault– ya que se inicia con la muerte de Dios decretada por Herr Fritz Nietzsche “Era ese tiempo no tan lejano en que el Cimero languidecía” (7) y con el nacimiento de una serie de monstruos, desde el engendro de Mary Shelley hasta L’Altro Mostro que Pío Nono oculta en el Vaticano.

Troya blanda articula esta historia general desde la minuciosidad de los datos históricos, desde la yuxtaposición y suma interminable de eventos históricos fielmente documentados. La trama ficcional que la novela histórica tradicional incluye como espacio diferenciado, aquí se adelgaza y desdibuja (sólo se articula apenas en una suerte de proceso de autoconocimiento que el conde Waleski experimenta). No es allí donde radica la novedad del texto, sino en la continua interferencia y provocación que la imaginación y el humor infunden al evento histórico para recolocarlo en un espacio bizarro. La ficción no como un agregado al grado cero de la historia sino como geminación barroca, brote disparatado que la historia misma auspicia.

Si *Artigas Blues Band* retroescribe el pasado como juego del duende sin intenciones restauradoras; en *Troya blanda* la figura del arqueólogo sí procura rescatar una “historia secreta” silenciada (no tan silenciada) en las fábulas del progreso y la evolución del Espíritu, a través de la deconstrucción de la modernidad y sus progresos en el escenario mayor, y en el menor del Río de La Plata.

Troya blanda como arqueología del origen violento con el cual Occidente se inició, como indagación del antecedente de la guerra fratricida desatada en el Río de La Plata, puede inscribirse sin problemas en la serie de novelas históricas que se publican en la posdictadura uruguaya y cuya propuesta fundamental consiste en revisar la historia nacional no como el relato del progreso sino como una sucesión de políticas violentas cuyo punto inicial se inaugura con el exterminio de los indígenas charrúas (¡*Bernabé, Bernabé!* de Tomás de Mattos). Sin embargo su textualidad y, en especial, el modo en que interfiere el documento histórico –sin negarlo– con una prosa barroquizante que mezcla lenguas y jergas de todo tipo; con un humor irreverente y complejo, a la vez fino, socarrón y hasta soez; con la proliferación disparatada que retoña de cada evento, colocan a *Troya blanda* (y más aún a *Artigas Blues Band*) en las antípodas estéticas del corpus uruguayo de las novelas históricas de la posdictadura.

Semidiós: la escritura en su laberinto

Semidiós es, en parte, un Bildungsroman, un relato de aprendizaje de un joven escritor quien va cumpliendo una serie de pasos o rituales de iniciación que lo acercan a la escritura. La metaforización del proceso de aprendizaje tiene como principal figura el mito del Minotauro, sólo que –entre otras muchas diferencias y desplazamientos– es necesario en primer lugar arribar al laberinto, llegar a su centro, construirlo con el hilo de Ariadna (Adriana), reconocerse como un Minotauro (“El origen del laberinto soy yo, el minotauro”, 159), como un buey, otras de las figuras de escritor que ingresan a la galería atípica de Hamed, cercano, pariente casi de Bustrófedon, imagen barroca del escritor cuya etimología remite al buey y su arado en zigzag, a una escritura desviada del buey a secas con su escritura lineal, occidental, que busca la sombra. Desde el centro de su laberinto –desde su cripta– el minotauro alcanzará su final epifanía de semidiós que lo libera de toda atadura, que le permite un viaje alado: “Me vislumbro (...) refulgente, brusco, devorante, sabiendo por fin que he abandonado la cripta a favor del nervio energético que orbita y puja en los ductos abrasivos del cráter, en la pulpa del relámpago, en el desgarrón de los meteoros” (159).

Pero antes de esta final liberación, el narrador Scheherezade, atado por cables a una computadora, atrapado en un juego en el ciberespacio y vigilado por un anfitrión, deberá construir el laberinto virtual siguiendo el hilo del relato hasta vislumbrar y alumbrar el relato original que cifra la clave de la escritura y lo expulsa hacia afuera. Si bien el laberinto es “escritura bovina, bustrofedónica, sombría” (Cf. *Retroescritura*, p.89.), sus vericuetos y

corredores lo llevan a perderse, a seguir falsas pistas, a deambular a ciegas: constituyen las reglas del juego, la gramática de la escritura tensada entre el desvío y el hallazgo. Hamed teje, para significar una escritura no lineal ni racional, los topoi de la ceguera, la bifurcación, lo ilegible, la incertidumbre, lo desconocido, borroso, el absurdo. Aún así, “no existe laberinto inextricable” (109), el hilo de Ariadna finalmente lo conduce al centro del laberinto, a la anagnórisis final donde reconoce su status de escritor. La escritura boyuna se dirime entre su ceguera y su capacidad para iluminar; entre el dolor y el goce, entre el laberinto y su centro, entre la incertidumbre y la fatalidad, entre la autoridad de su anfitrión (“deberías comenzar una historia que no pierda el sentido”, le ordena) y su propio desvío.

Otro de los campos semánticos que refieren el acto de la escritura se expande a partir de la electricidad, la energía. El narrador se halla atrapado entre dos fuentes energéticas mientras sigue el trayecto del laberinto: la que emana de su anfitrión para dirigir y controlar su escritura, de hecho el narrador está conectado al circuito de la computadora y recibe descargas eléctricas cuando se detiene o desobedece las reglas del juego. Pero también la energía que él maneja: las palabras son como imanes –magnetos– que desde el azar y la atracción conectan el circuito del relato, y sus dedos son tomacorrientes de donde sale la electricidad que “se va desperdigando por la pantalla” (135). La escritura es electricidad que se corta o ilumina, que deambula “por lo interrupto”, que recibe cortocircuitos. Finalmente su última liberación lo conducirá al centro mismo de la energía “a favor del nervio energético que orbita y puja en los ductos abrasivos del cráter, en la pulpa del relámpago, en el desgarrón de los meteoros” (159).

Además, como sabemos, el Minotauro devoraba a sus víctimas sacrificiales. Entonces esta escritura boyuna se alimenta de muertes, de víctimas, persigue las huellas de las heridas: es una grafía que se escribe en el cuerpo, su hilo sigue las trazas de las cicatrices. “¿Cómo he llegado a esto? Si se me diera repasar lo acumulado, estimo sería fácil delimitar un sendero, abierto por un chanco empavorecido, por un par de Mónicas, por la placidez de un emasculado. Fueron sacrificados para conjurar esta plenitud” (159), dice el narrador al final de su camino, cuando ya ha asumido su condición de Minotauro.

La novela relata este trayecto escandido por muertes, anudado por experiencias dolorosas, por la presencia de la violencia. Así el escritor emprende un viaje de regreso a través de su memoria hacia la infancia y cada recuerdo –cada herida da lugar a un relato, vuelve a ser rescatada e iluminada por la escritura– se convierte en un paso que lo acerca a su condición de escritor y al descubrimiento de las reglas de su arte, para, finalmente abandonar ese regreso “melancólico”.

La novela se inicia en un presente en que el escritor-narrador Scheherezade está soldado a su computadora, capturado en un juego –cuyo sitio se denomina Semidiós– y al cual ingresó a pedido de Mónica, en un primer momento sólo colaborando en la escritura de cuentos y relatos para que ella misma pudiera ingresar en este juego. Luego, cuando ella se volatiliza, el narrador comienza a participar directamente en el juego, atrapado por las órdenes de Quien Arbitra o ?, obligado a escribir sin descanso y acosado con golpes eléctricos cuando desobedece las reglas que su anfitrión le ha impuesto.

Frente a la pantalla, en pleno juego, el narrador alterna relatos que provienen de dos experiencias diversas: las historias inspiradas en Mónica, en sus aventuras sadomasoquistas vividas como parte de su propio juego en la red (y que el narrador ya hubo utilizado para publicar unos cuentarios, con gran éxito de ventas); y aquellas en que va recordando su vida, recuperando su infancia. Entre ambos andariveles las historias se conectan, se refieren entre sí, de hecho su última historia, la que contiene la clave de su escritura, ya estaba prefigurada en la primera historia que Mónica –aunque no Shade– le contó. Siguiendo alternativamente ambas líneas, el narrador arribará al centro de su relato.

Además el trayecto de su aprendizaje como escritor está pautado por momentos claves, por rituales de iniciación y pasaje, por escenas altamente simbólicas. Comienza con su nacimiento en el Cairo y va focalizando diversos momentos, casi todos atravesados por experiencias dolorosas, cicatrices que graban su cuerpo y que él ahora lee: así, en su primer niñez en el Cairo, la extirpación de amígdalas y el terror que le provoca la guerra

desatada entre árabes e israelitas; y luego ya en Uruguay las heridas con el alambrado y los quejidos del chanco antes de matarlo.

Pero también narra experiencias gozosas y divertidas. En Montevideo, su vida se escinde entre la escuela y el potrero. El potrero, el fútbol es el espacio de la libertad, del juego sin reglas opresivas, donde los aún niños incursionan en la pelea y los secretos del sexo, donde descubren las palabras prohibidas, donde la identidad de cada niño se desmarca “en el potrero, sin importar la edad, no cabía el nombre propio” (121) mientras en la escuela le cuelgan “una tarjeta identificatoria”, espacio de control similar al del hospital. Además en el potrero, el narrador puede ser zurdo, mientras en la escuela lo obligan a ser diestro, esta doble competencia lo acerca a la escritura zigzagueante de Bustrófedon.

Un punto de inflexión en su vida, un quiebre se concentra cuando el narrador alcanza los once años (“Como casi todo lo importante, sucedió a mis once años”, 108), momento definido por el golpe de estado que dio inicio a la dictadura del 73 y por la muerte de su compañera Mónica, la primer Mónica (aquí es evidente, como en otras partes, la presencia de elementos autobiográficos ya que Amir Hamed nació en 1962 y efectivamente contaba con once años en el momento del golpe). La escuela replica el militarismo y se convierte en “Un instantáneo campo de concentración para colegiales” (110). La muerte de Mónica acaecida en un viaje de excursión organizado por el colegio, significa –junto con el inicio de la dictadura– el fin de la niñez –una herida–, que se ritualiza a través de una operación en su cabeza: le extirpan la sombra y pierde su capacidad para el dibujo, pero accede a la escritura; Adriana le regala “una versión de las 1001 Noches” y lo rotula Scheherezade. La experiencia de la dictadura oficia, podemos sospechar, como el centro desde el cual es posible reordenar los hilos desperdigados: el autoritario control del anfitrión (que el narrador logra superar); las cicatrices; las escenas sadomasoquistas (como un desplazamiento de la violencia dictatorial); el sótano del castillo donde el Coronel Jacinto quiere extirpar el comunismo de Valvulita. Muchos de los textos de Hamed parecen escritos para conjurar las cicatrices de la dictadura y para escapar a un presente insípido.

El ingreso del narrador al juego de Semidiós se opera de la mano de Adriana, con un primer cuento que la convoca y le da el punto de partida (del hilo de Ariadna) para internarse en el laberinto cibernético, para avanzar alternativamente por las experiencias vividas en el castillo, doble recorrido que lo llevará a descubrir el protorrelato, el último relato –contenido y prefigurado en el primero. Este consigna el proceso de la escritura, su clave, es un relato “de resurrección” (151): se centra en Siam, los mellizos (que remiten a Adriana y Daniel) unidos por el glande y que Scheherezade divide para devolverles la fecundidad, junto con el doberman que ella logra amansar (convertir la bestia en cultura); de este modo –suponemos ya que se trata de un texto bastante hermético– es que la escritura deja de ser la del buey y se convierte en la del Semidiós, lo que implica superar la castración que todo buey soporta (Valvulita) para devenir una escritura sexuada, fértil: “Ella dominó al doberman, cambió cierta noche el destino de los filos de la horqueta para producir, con un solo tajo, cuatro testículos de siamés: dos veces dos obleas sacó de aquella tajadura fulminante, una para cada boca, fecundándose todos. El can, las dos gargantas de la bestia, la famélica narradora” (152). Y también, podemos arriesgar, la castración de Valvulita atacado de “comunismo en las pelotas” apunta al distanciamiento de una literatura centrada en la denuncia. Entonces muta en Semidiós deja de ser Scheherezade, deja de ser la contraseña de ingreso a Semidiós: She/he/re:zade, la escritura de doble pertenencia genérica del narrador-Scheherezade (She/he), quien reescribe la sombra, la huella (re: Shade/zade), la escritura del laberinto. El capítulo “Escritura de buey (la máquina de buscar la sombra)” de *Retroescritura* bien puede servir para iluminar esta novela: allí Hamed opone la escritura del buey –que sigue el camino del oeste al este, de izquierda a derecha, como una escritura que persigue la sombra (recorriendo el trayecto que dibuja la sombra que proyecta el reloj de sol), una escritura occidental, lineal, dirigida hacia un lugar determinado; en oposición a la escritura semítica, oriental, de este a oeste, que invierte la linealidad, que persigue la curva del sol y no su sombra. Pero es posible también que el buey supere su condición y renazca como el dios egipcio de la resurrección, el toro Apis, y devenga una

bestia sagrada y solar: “Castrada, mutante, la bestia persigue sin saberlo, quizás sin desearlo, una huella previa. En alguna cuneta de sombra, corre el rumor, los bueyes podrían encontrar los testículos viejos que lo volverían una bestia sagrada y solar. Si el buey así lo hiciera, si los encontrara, si lograra suturar el tajo que se llevó su fertilidad, el mutante sin género desplegaría un par de alas; sería un animal reverenciado como un rumiante alado y egipcio, adorado, desde siempre, con el nombre de Apis” (*Retroescritura*: 87).

Imagen que se ajusta a la metamorfosis final de Scheherezade en Minotauro y Semidiós (deslectura del Asterión borgeano, melancólico, cansino, atrapado en un infinito uniforme). Imagen también que ilumina la escritura de Hamed, desaforada, casi bestial pero también exquisita, tensa, sangrienta y melancólica, dolorosa y gozosa, hermética, sexuada.

Buenas noches, América: relatos para pieles sensibles

Con *Buenas noches, América* (2003) hay un notable giro en la obra de Hamed, giro que en algunas líneas significa un retorno a viejas propuestas y en otras un cambio de foco de perspectivas que si antes estaban en su obra, ahora se adelantan reclamando un primer plano. Veamos a dónde apunto.

Luego de sus dos extensas novelas, *Artigas Blues Band* y *Troya Blanda*, seguidas por la más breve *Semidiós*, Hamed regresa, de otro modo, al relato breve de su primera etapa, a los cuentos de *El probable acoso de la Mandrágora* (1982); *La sombra de la paloma* (1985) y *¿Qué nos ponemos esta noche?* Pero ya no se trata de la forma cuento al estilo Poe, que descansa en el efecto del final hacia el cual se dirige la narración, sino del relato breve, distinción establecida por el mismo Hamed en una entrevista que le hice: “(...) mis primeros tres libros fueron de cuentos. Con esto quiero decir, siguiendo las pautas de este género, que en esos tres libros estuvo implicado planificar, para cada cuento una situación y un desenlace, y manejar la narración de modo que todo revierta hacia el punto final. En cuanto al relato, ése es un género en el que incursioné por primera vez a través de *Buenas noches, América*. Son narraciones de atmósfera (no aspiran al ajedrez de los desenlaces) que, al tener la premisa de estar basados en ‘hechos reales’, se desentienden de los golpes de efecto propios del desenlace cuentístico”. Si bien las palabras de Hamed se ajustan a cada relato de *BNA*, hay más, el efecto final desplazado en cada relato, irrumpe brutalmente en el último (“Conquista del Oeste”) como una descarga eléctrica contenida que explota desaforadamente sobre los “hechos reales” pero también sobre el lenguaje y la narratividad, dislocando con su empuje todo intento de orden (similar a la explosión de la Central Eléctrica en *Gestos* de Sarduy): no es para menos, se trata del 11 de septiembre y la caída de las Torres Gemelas.

Otro elemento –ya presente, pero que aquí cobra mayor importancia– es el rasgo autobiográfico y la cercanía mayor con los “hechos reales”, consignados en el apartado final del libro “Declaración de parte” donde venimos a enterarnos (junto con las pistas que Gustavo Espinosa nos da en su excelente trabajo sobre *Buenas noches, América*, colgado de la página web de Henciclopedia) de aquello que se camufla en seudónimos y vicisitudes. *BNA* contiene cinco relatos escritos bajo la consigna de que remitan a experiencias de uruguayos en Estados Unidos, relacionados entre sí a partir de un pequeño grupo de amigos que comparten aventuras y relatos, ambos ante la infaltable copa de lo que haya. Sin embargo, nada más engañoso que este perfil autobiográfico que nos tienta con una lectura más descansada luego del hermetismo de *Semidiós*.

La música, ya tan presente en todos los textos de Hamed y una de las marcas más personales de su mundo (además una demanda inscripta en el oficio de escribir: “para dedicarse a las humanidades, es necesario tener oído”, ha dicho), aquí se articula más decididamente con su propia fundación de la banda Macaco, junto a Gustavo Espinosa, cuyo origen si bien data de 1980, luego de una temporada de espera se reinicia en 1990. Para la música y su “polifonía mugrienta” remito al ya citado artículo de Gustavo Espinosa quien despliega en su complejidad la trama musical, a la cual sólo me referiré ocasionalmente.

Lo que reúne las historias, lo que las conecta, dijimos ya, es la presencia de historias de uruguayos en EEUU que en las tierras del norte se encuentran en varias oportunidades, traman una red solidaria, reciben a los recién llegados, participan de aventuras comunes y en este punto es donde se cuele uno de los ejes temáticos decisivos del texto: la diáspora de uruguayos, ya presente en *Artigas Blues Band*, pero que aquí ocupa un lugar central y apunta a una de las marcas definitorias de lo uruguayo (que ha trabajado intensamente Abril Trigo en su reciente libro *Memorias migrantes*).

Buenas noches, América explora diversas situaciones atravesadas por la diáspora, una de las más complejas quizás, la del docente pueblerino de Treinta y Tres, Enrique Mariño (“Relato para pieles sensibles”), quien despliega todo un abanico: el mundo de los inmigrantes ilegales; el deseo de dólares; el choque con el imperio para un “cholito desnortado”; las expectativas y el deseo de irse al norte, también los temores y ansiedades ante el regreso; pero –por sobre todo– la experiencia de un no lugar entre el pasado-allá y el presente-aquí “Aún debería ser posible la vuelta, pero aquí, casi anonadado frente al océano glacial, lo que fuiste semeja una mancha y el presente anda inabarcable como un sertón”. Sin embargo, su experiencia inaudita y bizarra –trabajando en el Calabozo como músico de la banda Peruvian Látex, fondo musical de prácticas sadomasoquistas– le va a devolver un pasado anclado en los recovecos de su memoria, los inicios de la dictadura militar. El viaje, entonces, se hace circular, se muerde la cola: allá en EEUU encuentra su rostro detrás de la máscara de músico peruano, rescata al “púber” olvidado en su pueblo.

Tito (“Astro a gasoil”), remisero en Nueva York pero taxista en Uruguay, atrapado en la camiseta del crack del fútbol Hugo de León desde la cual se imagina campeón, con “una insufrible modulación de ganador”, no sólo pone en escena el deseo de triunfar afuera, sino además el de regresar “como bacanes”. Tito condensa, en parte, la situación de los ilegales en tierras norteamericanas (era “el perfecto ilegal”): la necesidad de ampararse en una “red solidaria” de ayuda mutua, pero que él quiebra abusando de una Gold Card con la cual estafó a un homónimo del crack futbolero. Y también, por qué no, la figura del veterano de guerra de Vietnam Sam Meham (“Mixed emotions”), un expulsado del mismo territorio norteamericano que consigue por medio de un uruguayo, profesor de la universidad de Northwestern, ingresar a los predios de dicha universidad para comprarse una camiseta estampada con el nombre de la alta casa de estudios, presente griego, símbolo de la expulsión (“Meham nunca consiguió infiltrarse en un aula de Northwestern; como a tantos otros, lo habían rechazado”, 11).

Desde Vietnam al atentado de las Torres Gemelas, *BNA*, expone –sin dudas– el fin del sueño americano, la caída del imperio, el Apocalipsis. Pero, nos parece, la cuestión apunta también a otro lugar: el fin de los ideales de los ‘60, ya no para los norteamericanos sino para los latinoamericanos, una tierra yerma, un basural lleno de gallinas para la generación de los jóvenes, una derrota al estilo Onetti en “Jacob y el Otro”, presente en “Tobby y el desafiante de Texas” –tal como aclara su autor– pero más decisiva aún en el tono general de todo el libro. “Relato para pieles sensibles” bucea en esa América Latina perdida, a través del melancólico Mariño, devenido un músico peruano, detrás de cuyos anteojos encuentra el rostro del Inca Llorca Sangre; que debe entonar “Dale a tu cuerpo alegría, Macarena” mientras suenan los latigazos en el cuerpo de los clientes; que descubre –en la gran rueda de torturas para los juegos sadomasoquistas de los clientes del Calabozo– desde las prácticas de la Inquisición en el remoto pasado colonial, hasta las esquirlas de la dictadura uruguaya; que percibe entre las rendijas de la droga una anunciación, un ángel, para descubrirse náufrago abandonado sin playa (“No hay playa en este borde renegrido...”). Relato de anagnórisis –como tantos de Hamed para quien la escritura es un camino zigzagueante que termina por encontrar el surco de una iluminación– en el cual Mariño encuentra su propio trazo en este relato latinoamericano de pérdidas: el aporte que la dictadura uruguaya hizo a la violenta rueda del mundo. El “criptocarnavalito” parece dar el tono del relato: la anunciación de un nacimiento que desemboca en el “parto de una lluvia ácida o de una criatura dentada, cruza de peruano y bicicleta”.

La América Latina y sus ideales devenida en restos, fragmentos, souvenirs, fetiches devaluados, el zipo de Vietnam, la camiseta de los Stones, la Sylvapen del otrora atleta, la olorosa camiseta de Hugo de León, los "souvenirs precolombinos"; en fin, esta América Latina atravesada por un gran apagón, sirve, sin embrago para la reunión de estos amigos –ya no tan jóvenes– que intercambian relatos y recuerdos teñidos de nostalgia.



TU DISCURSO O TU VIDA...
 ESCRITURA Y DESEO EN AMIR HAMED
 Susana Draper

Los presentes son tierras baldías (*Retroescritura* 43)

A pesar de no haber sido escrita en estos años en su totalidad, la década de los noventa es el espacio temporal en el que acontece la publicación de casi toda la obra de Amir Hamed. Es, también, el momento de apogeo y derrumbe de las medidas de política neoliberal que, aunque anteriores, aparecen en el ambiente como flores con el comienzo del lacallismo (1990-1994) con sus empujes de privatizaciones y siguen floreciendo en las medidas de horror que abren la segunda presidencia de J.M. Sanguinetti (1995-1999). *Semidiós* se escribe durante este último período pero ve luz de imprenta en el abrir del nuevo siglo (2001). Podemos trazar el recorrido de la obra de Hamed, desde su *Artigas blues band y Troya blanda* a su *Retroescritura* y *Semidiós* como una intervención en ese proceso histórico que, gestándose como coletazos de la dictadura militar, iba cerrando todo horizonte de vida y discursos otros (fuera de la hegemonía neoliberal y la imaginación publicitaria). En relación con eso, propongo pensar en la disyunción con la que se abre su última novela (tu discurso o tu vida), para ir desde aquí a la constante conexión que la obra de Hamed postula entre escritura y historia (que en *Semidiós* se convierte en un sentido más íntimo entre escritura y vida).

Para entrar en *Semidiós* se hace necesario re-leer determinados acontecimientos anteriores como *Retroescritura* y el espacio en el que estos ensayos comenzaron a ver luz (el suplemento cultural *La República de Platón* en el que Hamed colabora durante su existencia [1993-1995]). Si bien *Artigas* y *Troya* se publican en estos períodos, creo que podemos leerlos perfectamente como siendo un paréntesis que dialoga o discute con problemáticas más relacionadas con los ochenta y la transición, al traer la tan conflictiva figura de "Artigas" que había jugado el rol de casilla vacía en el período pre-dictatorial en tanto objeto de batalla que queda, finalmente, apropiado por el aparato militar con el monumento al "padre" en la plaza independencia durante la dictadura.¹ Con *Troya* se cierra el capítulo de lo que se denominó "novela histórica" y aparecen los ensayos de *Retroescritura* abriendo las reflexiones sobre la escritura y un presente que aparece como "terreno baldío," es decir, como basurero. Es una escritura que quiere pensarse en un presente y que presente, al mismo tiempo, la fugacidad y el carácter constituyente de este, lo que vuelve más compleja aún la conexión entre escritura e historia (que es un modo de desestratificar la relación monumental entre ambas y preguntar por otros modos de vivir y pensar esa relación).² Publicado en un momento en el que la basura era "el" tema-problema del Estado y de la primera administración de izquierda en la Intendencia municipal de Montevideo, *Retroescritura*, como pensamiento en el basurero, se abre desde la interrogante de cómo escribir el cambio, la mutación y el deseo.³ Son ensayos sobre la escritura y su modo de aparecer naufragando entre pantallas y películas, mitos y videojuegos, teclados y bueyes castrados, etc. En otras palabras, si *Artigas* y *Troya* reflexionaban con el problema de la escritura de la historia desmoronando aquello que se supone estable y uno, *Retroescritura* y *Semidiós* irían a una cercanía mayor entre escritura como problema, historia como bio-

¹ Me refiero a las luchas por la figura de Artigas que se dan entre la izquierda y el aparato militar, proponiendo con esto diferentes lecturas del "héroe" patrio. Ahora podemos re leer la re-edición de *Artigas* en el 2004 como emergiendo justamente en un momento de re-introducción de la figura del "héroe," ahora por parte de la izquierda en el gobierno, re-leiendo la historia que lo había puesto durante plena dictadura como monumento militar en la plaza independencia. Podemos leer en la tapa de *La República* del 2 de marzo del 2005: "¡Padre Artigas, aquí está tu pueblo, guíanos!"

² El interés por introducir un poco de caos en aquello que la Historia (oficial) monumentaliza desde la educación del sentido de temporalidad, puede vincularse también al modo en que las diferentes obras intentan desfamiliarizar y destruir la organización de figuras de "sagrada familia." En este sentido, si *Artigas* desarma la figura del "Padre nuestro," la última novela se obsesiona con la desmitificación de la "Madre" a través de una serie de figuras que van marcando y castrando al protagonista (y que jugando con el desorden que *Artigas blues* introduce en un padre que se derrumba y vuelve imposible [de ver homogéneo] podemos ver como un caos que se introduce en la idea de la "madre" patria que castra, constantemente, la escritura del protagonista). Al deshacer la "sagrada familia," X-Hamed termina con el cuerpo destruido y abre con esa figura monstruosa la pregunta por la posibilidad de pensar otras relaciones con la "máquina" discursiva.

³ La basura como problema de ese presente se visualiza como efecto del encuentro entre la introducción de hábitos de hiper consumo (shoppings, hipermercados, etc) y la creciente situación de desempleo que encontró como una salida la ferialización del centro capitalino y la proliferación de hurgadores de basura.

grafía y como puesta en cuestión y reflexión de la monumentalización y petrificación de la vida a partir de figuras más próximas (la escuela, las lecturas, las películas, los mitos). Para entrar en este registro, es fundamental el espacio que abrió *Platón* (el suplemento) en tanto que emergió en el exacto instante en que todo el aparato crítico tradicional se desmoronaba, acto que coincidía con el cierre de los problemas de la llamada “transición” política que se consolidan cuando una pobre mayoría otorga, con voto, el perdón a los militares. En octubre de 1993, en medio de la “fiesta light” de la posrestauración, emerge el suplemento con preguntas que eran, también, el gran tema de *Retroescritura* –¿Cómo escribir este presente? ¿Cómo pensar en la crítica en un momento del “post,” cómo leer sin confinar, cómo re-pensar la idea liberación sin una moralización a priori? Ambas publicaciones configuran espacios que se yuxtaponen temáticamente y que guardan una inmanencia con un momento histórico preciso y con las preguntas que desde allí se erigen.

El segundo artículo de *Retroescritura* que se publica en *Platón* se titula “Espíritu que no habla ... muerde.” (Hamed) y merece pensarse con relación a la idea de contra-espíritu que maneja el suplemento al fundar la posrestauración con la idea de “ciudad posletrada” que remitía al agotamiento del escritor como corrector y diseñador de la ciudad real: “...el contraespíritu hegeliano objetivándose y conociéndose no a través de su creación, sino de su residuo. La pensión: Ciudad Posletrada” (Núñez, “Introducción”). La aparición del “contra-espíritu” pertenece al primer número de *Platón* en el que también se publica uno de los ensayos de *Retroescritura* llamado “Hay que matar a Saddam,” texto que analiza lo “retro” en conexión a una lectura del punto de agotamiento de toda narrativa histórica que comienza a aparecer como una nostalgia (como camino hacia atrás): “Nostalgia por el futuro difícil de cumplir o por un apenas anteayer que se desvaneció sin que supiésemos cómo... Habría que ver en el retro una calculada desesperación. Es el fugaz triunfo del dinosaurio... traer un dinosaurio a nuestras horas es afirmar y negar el fin (3). Si nostalgia y desesperación son las claves del mundo hegemónico de las imágenes analizadas en el libro de ensayos, la “escritura” (como interrogante sobre la que circula *Retroescritura*) se presenta como agregado del “retro” como propuesta de una operación diferente (ya que implica un análisis crítico de lo anterior).⁴ Por otro lado, la grieta que cierra el fin del espíritu hegeliano, como “bildungsroman” hacia lo absoluto, culmina en el ambiente de “pensionado” que radicaliza la figura de cuerpos residuales (tripa, barullo y pedo) y abre el interrogante sobre un saber de lo residual que no marcha “hacia” (telos) sino “contra.”⁵ En cierto modo, esa donación de cuerpo (los dientes, el cuerpo podrido, residual, escatológico) al otrora espíritu se deriva de la historicidad de un discurso que se agota (como la ciudad letrada y su figura de intelectual) y abre la zona del presente que se reitera en Hamed como un “descampado” (basurero). Quizás no sea forzado hablar de una sintonía entre el “contra” del contraespíritu y lo “re-tro” que contrapone “retroescritura” a la idea de un “retro” como monumentalización del pasado.⁶

Platón cierra en el año 1995, a un tiempo de inaugurado el segundo gobierno sanguinettista. El último artículo de portada se titulaba “Depresiones del milenio” y versaba del regreso de un ambiente gris, pseudo-monumental que volvía abúlico al escritor platónico.

⁴ Los ensayos de *Retroescritura* están atravesados por una triple preocupación por la escritura-lectura, la imagen-pantalla y los cuerpos (virtuales, escondidos o torturados), series que serán intensamente elaboradas en *Semidiós*, donde tenemos como escenario una pantalla (de computadora) en tanto espacio en el que se marcarán discursos (historias) en conexión a un cuerpo que, ensamblado a la máquina, recibirá, al ritmo de la picana, la arbitrariedad de un sentido tras el deber de escribir y de leer acorde a un rumbo (como el toro que tanto se presenta en conexión con la escritura en los ensayos). Al mismo tiempo, *Semidiós* engarza, a través del problematizar la creación de historias a partir de un sitio web, la conexión con el sitio web creado por Hamed (Henciclopedia) que dará el nombre a un regreso al papel con la creación de la editorial (de “H” enciclopedia a “H” editores).

⁵ La pieza fundamental es cómo producir una escritura que, relacionándose con una historia (en *Platón*, su presente como terminal genealógica, en la obra de Hamed, el contrapunteo entre historia, monumento y presente), continúe apegada a una idea de liberación” no teleológica ni moralizada –una idea de línea de fuga que problematiza, desde su trazo, todo asentamiento moral y discursivo. Por tanto, son trayectos que en su discurrir juegan con el problema de la relación entre escritura y política (biografía e historia en *Semidiós*) a través de la guerrilla entre desviación y orden, mutancia y sentido común, autonomía y autómatas.

⁶ Al final de *Retroescritura* hay un pequeño tratado de palabras en el que se desarma la palabra del título no ya como “retro” y “escritura” sino como “re” “tro” “escritura, donde el “re” habla de un volver a presentar algo, de la posibilidad de variar, de extraer de lo viejo, aquello que puede ser activado. El “TRO” afirma la desviación y el vagabundeo, lo que Hamed define como “un TRO

Este momento fue llamado la “retro”-restauración y traía para el suplemento el deseo de entregar su escritura frente a un mundo que parecía volver hacia atrás (la dialéctica sanguinettista, los “hombres de gris” letrado, etc). La lógica retro entraba, ahora, en la historia política de ese gobierno que traía consigo “el triunfo del dinosaurio” y el ambiente de la restauración (y de la historia letrada del batllismo). Frente a la retro-restauración, *Platón* entrega su discurso y escribe, con esa portada, la carta del suicida con la que se cierra su vida. De ahí en más, desaparece.⁷ En ese sitio emerge la pregunta por la escritura y por su vinculación a una historia, lo que en *Semidiós* se conecta de inmediato a un cuerpo que no podrá desligarse de su relación con lo discursivo. De algún modo, *Semidiós* parecería seguir pensando esa pregunta por una escritura desde el contra-espíritu, radicalizando como problema las relaciones entre discursos y cuerpos ya que la novela nos pone frente a una autobiografía en la que un cuerpo va siendo destruido a picana mientras produce las series de texto que componen la novela. Esta historia comienza con un hombre que despierta amnésico frente a una computadora a la que su cuerpo ha sido ensamblado. En el momento, una “?” aparece en la pantalla y comienza a dictar que un juego va a comenzar en el que él ha de narrar historias acorde a las reglas que impone Quien Arbitra (QA). El juego es parte de “Semidiós,” un sitio de *bondage* en Internet, donde los participantes crean historias sadomasoquistas en base a las cuales se produce luego el encuentro entre cuerpos. El protagonista (X o Hamed) conoce el juego a través de Mónica, con quien se encuentra una noche y con quien se va vivir un tiempo. Este encuentro no solo provoca la entrada a Semidiós, con la que X se convierte en “Scheherezade” (como escritor en el sitio) sino que también oficia de disparo para las diferentes series que se desatan de la novela con la creación de historias que componen la biografía de X (historias de la infancia y adolescencia). La clave de la narración parece encontrarse en la castración sobre la que giran los diferentes recuerdos, consistiendo en un “juego” (como “Semidiós”) en el que dos hermanos incestuosos con quienes X jugaba, se disfrazan de médicos y castran a un niño del barrio llamado Valvulita. Para llevar a cabo la empresa, los niños-adolescentes (llamados “Coronel Jacinto” [CJ]) usan el discurso militar amenazando al paciente de que le han detectado el virus del comunismo en sus testículos y deben extraérselos de inmediato para que los militares no lo detecten y lo detengan. La historia de la castración oficia un rol fundamental ya que es a través de eso que X se da cuenta de que QA tiene que ver con la historia y que es uno de los “Coronel Jacinto.” Al seguir intentando recordar eventos también vinculados a la castración, QA se enfurece y larga una descarga brutal con la que deja ya casi totalmente destrozado el cuerpo de X. Sin embargo, X no se detiene y con el final de la novela parece abrirse otro umbral que nos queda a nosotros descifrar.

La idea que pone la novela de pensar en una escritura hecha al golpe de la tortura de la picana y hecha de tal modo que aún así llegue a aquello que se supone imposible de llegar, abre el territorio de la pregunta que me interesa merodear aquí, que concierne al campo en el que se abre la amenaza de la disyunción (“tu discurso o tu vida”) y que expone el tema de la relación entre discurso y el horizonte problemático de la “autonomía” en un sentido ético-político. Podemos preguntarnos qué hace con esto *Semidiós*, sobretodo si se lo piensa en contrapunteo con su contexto de los noventa tardío, cuando parece no haber un afuera de ese ensamblaje del cuerpo con la máquina que le tortura, del discurso con la maquinaria que impone y administra un sentido, es decir, en un momento en el que la idea de una autonomía como exterioridad a un sistema que niega la vida parece tan atada como el cuerpo.

básicamente advenedizo...nómade, vagabundo o errante ... cuyo sitio único está fuera de todo sitio, incómodo con la mayoría de los géneros (Letra que se muda o letra mutante)” (164). Esta letra mutante o vagabunda es un deambular que compone el libro generando la idea del lector posletrado que en aparecía en *Platón* como “el que escribe como máquina itinerante de guerra” y como “personaje nacido en la matriz de la retroescritura de Hamed y del universo posletrado en el que el cuerpo de la letra ha sido desposeído de su contenido trascendental” (Tani, “Filosofía de la miseria” 6; Larouso, “El saber del simulacro” 2).

⁷ Mucho tiempo después, Hamed crea junto a Sandino Núñez (director de *Platón*) la página web “H” enciclopedia y se publican allí una cantidad de textos que habían sido publicados en *Platón*. Posteriormente, Núñez abandona el proyecto que sigue en manos de Hamed.

tu discurso o tu vida...

queremos tu cuerpo en los filamentos de lo irretornable, en el borde más elemental del sufrimiento ... por más que intentes zafar de esta prisión, nada te será posible; sólo te queda el albedrío para dilatar la página, para adentrarte en la piedra del agujero negro; por aquí se puede seguir resoplando o dejar de hacerlo. (Semidiós 6)

Encuentro que hay, entre el cierre de *Platón* y el comienzo de *Semidiós* una conexión casi explícita cuyo centro es la pregunta “tu discurso o tu vida” y donde el tema es la idea misma de disyunción y autonomía. Si *Platón* termina su vida allí donde empieza un ambiente que no soporta, la novela de Hamed empieza con una respuesta que diverge del suplemento: frente a la disyunción que le plantea Quien Arbitra al personaje, éste decide seguir escribiendo, por lo que opta por conservar su vida y entrega su discurso a las reglas desconocidas que le impone la pantalla y su cuerpo a la constante aparición de electroshocks que se descargan cuando X pronuncia palabras prohibidas o no sigue las reglas impuestas. La disyunción se basa en una separación entre “discurso” y “vida” que deja al segundo término en incógnita ya que para conservar su vida, X pacta o acepta entregar su discurso (sus historias que constituyen las series que componen su vida –auto-bio-grafía). Lo curioso es que al entregar su discurso, X también entrega su cuerpo al precio en que la tortura que administra y dirige el “qué decir” y “cómo” (con qué palabras, en cuánto tiempo), delimita la decisión absoluta sobre la vida de X (al destruir progresivamente su cuerpo a electroshocks).

El énfasis en los cuerpos torturados, destruidos o podridos es una constante en la literatura de las últimas décadas y en la mayoría de los casos, ese deshilacharse va acompañado a un problema discursivo e histórico. Lo que encuentro interesante de la problemática de *Semidiós* es que nos plantea una situación que alegoriza la posición del sujeto, constituido desde la “sujeción” (el estar ensamblado con aquello que lo demarca), al mismo tiempo en que expone una grieta o espacio en el que desde esa atadura que lo compone se abre un espacio que interroga sobre la capacidad de actuar (como resistencia y como potencia). Es decir, esa configuración teatral con la que abre la novela (un hombre con su cuerpo conectado a una máquina de tortura, sin libertad de movimientos más que de escribir) nos lleva a una pregunta por la propia paradoja que funda la idea de sujeto moderno y que siguiendo a Judith Butler constituye la idea misma de agencia desde la sujeción, poniendo frente a nosotros esa “disyunción” en la que para “conservar” la vida se ha de entregar aquello que podemos denominar como libertad desconocida (dado que se supone como un algo siempre “anterior,” siempre fuera de su sitio). Es decir, la paradoja que funda la idea de que nuestra autonomía emerge de la sujeción que la constituye (sujetos).⁸ Pero ¿no es ese “antes” un efecto de esa propia sujeción, es decir, una ilusión generada por la propia paradoja que, al mismo tiempo, despontencializa la acción al volverla un elemento melancólico imposible, siempre perdido y despojado de contenido? Esa pérdida, que se repite históricamente, es también el ambiente con el que se abren los años noventa donde en medio del recinto “light” del cuidado excesivo de cuerpos bien lustrados, *Semidiós* se postula trayendo aquello que parece siempre fuera, delegado al sitio de lo abyecto (un cuerpo que se entrega pero donde la idea de “conservar” la vida no puede sino ir ligada a la destrucción y putrefacción, a la conversión del cuerpo en un residuo).

La relación que plantea la novela con el tema del deseo y de la autonomía viene dada en una relación permanente con la lógica del sitio web de *bondage*, remitiendo a la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel que, al igual que la propia disyunción, tiene como raíz de entrada el tema de la vida (la conservación de la vida–el terror a perderla) y el deseo (castrado con la lógica del reconocimiento–formado a partir de la diferencia entre el cuerpo esclavo y la capacidad de consumo del amo). Leída desde estas problemáticas, la situación que pone *Semidiós* va de la mano con el nombre que tiene el umbral con el que empieza la novela –“laberinto” y nos ubica allí en tanto que emerge la pregunta de cómo puede X-Scheherezade “hacer” algo que abra una salida si su cuerpo está completamente

⁸ Remito a *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*.

atado a la máquina. En este sentido, la lucha que implica toda esa producción de discurso pone como premisa la idea de una búsqueda que elimina, a priori, toda ilusión de “Liberación” total ya que el “amo” (Quien Arbitra) tiene atado el cuerpo productor de discurso. Si (al igual que lo que ocurre en el terreno político desde los noventa) el hilo de todas las series de historia se constituye desde la “castración” (que va ligada a la dictadura militar con la “extracción” de toda idea de “comunismo” y con el establecimiento de palabras prohibidas), la manera en que encuentro que se va horadando la autoridad del amo solo puede venir desde una lectura desde otro estrato que atiende a las singularidades que van efectuando el juego y donde el triunfo de X viene dado por una persistencia en afirmar un deseo de búsqueda que taladra la paciencia de QA.⁹

La clave que hay entre el final de *Semidiós* y el comienzo de la novela (al que nos reenvía dado que la obra termina abruptamente y nos deja en la posición de decidir qué pasa con la desaparición del discurso), creo que está en la lectura de la disyunción y de cómo leer la relación que hay entre las series de discurso-vida / lenguaje-cuerpo ya sea desde el lado de quien dirige la picana (QA) o del que recibe el castigo (X). Con esto el problema es cómo leer la “disyunción” que da origen a ese juego en el que la vida solo se puede conservar si se entrega la parte que no implique su pérdida (el polo en que la vida no se yuxtapone pero que hace que al entregarla, el sujeto se constituya como esclavo).¹⁰ De ahí se desgajan dos problemas que la disyunción (en la que se basa la idea de “elección”) inscrita en la “exclusión” (elegir un lado) abre: uno es que la única alternativa para no ser esclavo es la muerte. A la disyunción: tu discurso o tu vida, se responde con un suicidio que hace de la autonomía la elección de la propia muerte (no entrega ni conserva). En este nivel aparece la elección de Antígona (decir no a la dictadura de Creón sabiendo que con eso está eligiendo su muerte), abriendo con ello la pregunta por el sitio en el que esa elección se posiciona. Aquí es donde me parece que está el problema: al elegir la [supuesta/casi-única] elección (que implica terminar con el cuerpo: rescato el discurso pero a raíz de perder la vida), la heroicidad se confunde con la toma de posición del amo. En otras palabras, al elegir el polo que se supone que está vedado (y que asegura la esclavitud), esa elección se para en el lugar del soberano y repite su operación. Por eso es que no comparto la idea que presenta Alenka Zupancic al leer la figura de las bombas-suicidas como un acto de libertad que niega consigo la disyunción que constituye a la ética de la modernidad como teniendo en su base que no se puede perder la vida (y por tanto no dando lugar más que al esclavo). El problema es que con eso, la única manera de pensar la autonomía va ligada a la muerte, como espejo negativo que es también creado por la exclusión soberana que funda al “sujeto” (es el campo de lo “indiferenciado” que genera la propia disyunción).

Con la puesta en escena de la disyunción, *Semidiós* comienza con la elección del esclavo porque no entrega su vida sino que entra al juego con el que va produciendo historias, todas engarzadas a su situación ya que las series siempre remiten a instituciones opresivas y a la idea de castración. Esto pone a X como una especie de anti-héroe en tanto que hace aquello que se espera de él pero al mismo tiempo abre otro nivel de lucha que va teniendo lugar en su discurso. En este sentido, pienso que se puede leer ese discurrir con la idea que proponen Deleuze y Guattari de una “síntesis” disyuntiva (en lugar de una disyunción exclusiva-excluyente) que a diferencia de esta, se abre a partir de pensar diferente la disyunción no desde una exclusión que delimita *a priori* la respuesta. De tal modo, lo que me interesa de esa propuesta es que parte de una lectura que propone la posibilidad de pensar o articular la idea de autonomía con el plano de la singularidad, evadiendo de esa órbita (como lucha) la demanda tanto de una “coherencia” como de un principio trascendente que impone la disyunción siempre ya pre-decida (y para la cual, la autonomía es ese “antes” negativo). En este sentido, la “opción” no es más que una serie

⁹ En este sentido, el rol que juega el masoquismo a lo largo de la novela creo que es fundamental si se lo lee desde la idea de “denegación” en la que la realidad no es negada sino suspendida-denegada al ser transformada en una fantasía con la que se sostiene el “ideal” (Deleuze, *Masochism* 72).

¹⁰ De este modo se pueden leer los polos de la entrega en las disyunciones de: tu libertad o tu vida, tu dinero o tu vida, etc. (jugando con las figuras que maneja Lacan al final de sus *Cuatro conceptos*).

de pasajes que no suponen elegir un polo u otro polo, divergiendo, por ello, de la posibilidad de caer y mantener el lugar del soberano (al elegir la muerte, que es, en realidad la muestra de imposibilidad de elegir, se toma la posición del amo-soberano reproduciendo la lógica que impuso la disyunción). Como ocurre con *Semidiós*, es el pasaje a través de las diferentes series que componen la novela, como recorrido en el laberinto, aquello que va otorgando a X de diferentes salidas dentro de su sujeción elemental (dentro de lo que sería ese mapa de haber sido "castrado").

Retroescritura juega constantemente con la relación de la escritura y el buey castrado que es movido por una picana que le dirige el sentido (como X en *Semidiós*) y con la imagen del laberinto que opera constantemente como la página en la que el discurso puede o no officiar como hilo. "El laberinto es escritura bovina... sombría. Si a ella se ingresa, no se puede salir." (*Retroescritura* 89) En *Semidiós* se nos dice que "para eliminar al minotauro, que espera en el centro del laberinto para devorarte, es imprescindible contar con un hilo, que asumo es este cordel de palabrejas que me conminan a recomenzar. Mi déspota...se cree sofisticado" (24). El discurso que constituye la novela es, entonces, ese hilo que bordea, desde múltiples escenarios las zonas del laberinto hasta llegar a un instante en el que X encuentra su propia monstruosidad, despojado de su ego una vez que hila las diferentes series que constituyen su historia. Ese encuentro que paradójicamente conlleva la muerte de su coherencia como sujeto, le otorga de una llave que se expresa al final con la figura de su propia monstruosidad. En cierto modo, el propio juego (laberinto) implica, desde el inicio, un más allá que postula un exceso, en el que el cuerpo intenta desafiar la muerte que se le impone. Si leemos a QA como parte del protagonista, como su propio freno y castigo, la llegada al centro del laberinto se presenta como un sitio fuera de lugar en el que aquello a encontrar (el toro) es él mismo. A partir de este encuentro en el que su historia remite a la génesis del monstruo, X produce una afirmación del vagabundaje que constituía *Retroescritura* al decirnos que "Puedo dirigirme hacia toda parte y hacia otra magnitud marchó, una vez asimilado que lo inútil, lo vacío, lo más melancólico y boyuno, estaría en regresar" (159). Anteriormente decía "Puedo irme cuando disponga pero prefiero continuar" lo que nos deja en la pregunta de cómo ese hallazgo del monstruo parecería officiar como una transmutación en la que comienza otro tipo de escritura que aparece bajo la forma de un futuro que no podemos leer sino imaginar. En este sentido, creo que se presenta el recurrente trastocar que hace Hamed de la castración (disyunción excluyente que es explícita en su última novela) en especulación, en recorrido de series que al desmontar la construcción institucional de las sujeciones, nos dejan en el desnudo de los procesos, las posibles fuerzas que pueden transmutar en potencialidad, la zona de las singularidades. En este nivel, la muerte, como idea, no desaparece sino que se transforma en un modo diferente de relacionar los polos de la disyunción que en la palabra soberana (y como aparece en el recorrido de las series de la autobiografía) solo vuelven la vida contra sí misma.

Bibliografía

- Butler, Judith. *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Larouso, Daniel. "El saber del simulacro." *La República de Platón* 19, 2-3.
- Deleuze, Gilles. *Masochism*. Trad. Jean McNeil. New York : Zone Books, 1989. 9-138.
- Hamed, Amir. "Espíritu que no habla, muerde." *La República de Platón* 3, 6-7.
- . "Hay que matar a Saddam." *La República de Platón* 1, 3.
- . *Retroescritura*. Montevideo: Fin de Siglo, 1998.
- . *Semidiós*. Montevideo: H Editores, 2001.
- . *Troya blanda*. Montevideo: Fin de Siglo, 1996.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book. XI*. Trad. Alan Sheridan. New York; London: Norton, 1981.
- Núñez, Sandino. "Introducción ácida a la ciudad posletrada." *La República de Platón* 1, 4-5.
- Tani, Ruben. "Filosofía de la miseria." *La República de Platón* 17, 6-7.
- Zupancic, Alenka. *The Ethics of the Real. Kant, Lacan*. London: Verso, 2000.

ENTREVISTA A AMIR HAMED
Ercole Lissardi*

Ercole Lissardi: Lo que me impresiona de *Troya Blanda (TB)* es la dimensión del proyecto. Intentás cernir un momento histórico muy preciso, pero además dando toda una dimensión que hoy llamamos planetaria o global que explica ese momento...

Amir Hamed: Claro, después cuando salió el libro hubo gente que dijo que ese era el secreto de Tolstoi "pinta tu aldea y pintarás el mundo".

EL: Pero acá no se trata de pintar tu aldea, no pintás la aldea... lo que querés es pintar el mundo de plano. Hacés una especie de corte en el mundo a partir del Sitio de Montevideo, una especie de corte a la situación del universo en su conjunto y hay que dar cuenta de todo ese conjunto de cosas.

AH: Es que la globalización ya estaba bastante presente. El del siglo XIX ya era un mundo globalizado. Era, digamos, una paleoglobalización. Es el mundo de los imperios, que globalizaron el mundo. No tanto después tenemos dos guerras, que llamamos mundiales pero que fueron guerras tan intestinas como las guerras del Río de la Plata, sólo que como se sentían el centro del mundo y tenían colonias por ahí, las peleaban tanto en Alemania como en Egipto. Era algo que venía sucediendo, las guerras entre españoles e ingleses, entre franceses y alemanes se peleaban en todo el mundo.

EL: ¿Había que esperar a que sucediera esa ideologización masiva de la idea de globalización para poder escribir una novela así, que encarara a fondo la paleoglobalización?

AH: Es que nosotros tenemos todas historias nacionales. Nuestros formatos históricos empiezan con Artigas, con Belgrano y San Martín, con O' Higgins, pero dentro de proyectos de naciones que son criollos. América formó los primeros Estados naciones. Como nosotros siempre contamos la historia al revés, la historia colonizada, pensamos que el Estado-Nación surgió en Europa en 1848. Nuestros Estados nacionales, tanto o más traumáticamente que en Europa, se formaron en América con la descolonización, y de alguna forma es lo que trata de contar *Troya Blanda*, como diciendo "estas cosas pasan al revés de lo que les cuentan a ustedes", pero no diciéndolo, sino mostrándolo. *Troya blanda* es una consecuencia natural de *Artigas Blues Band*, que denuncia que Artigas fue traicionado por el proyecto de los artiguistas que optaron por una patria chica que él nunca quiso.

EL: ¿Por dónde arrancaste con *TB*? ¿Cuál fue el detonador del libro?

AH: Yo estaba escribiendo la primera versión de *Semidiós (S)*, que iba a ser acerca del rock, y estaba haciendo investigaciones acerca de la electricidad, el universo y ese tipo de conexiones; y una noche, en sueños, se me apareció en palabras, armado, listo para escribirlo, el primer capítulo de lo que sería *TB*.

EL: Que es una especie de imagen global del siglo XIX.

AH: Sí, es el portal de *TB*. Cuando me suceden esas cosas tan fuertes yo me resigno. Llevaba como cuarenta páginas de *S* pero las obras lo traicionan a uno, por suerte. *TB* iba a estar totalmente desprovista de humor, el texto de Artigas es un texto que tiene bastante humor y me había propuesto un texto desprovisto de humor para tratar el tema de la guerra, y sin embargo apareció el humor

* Ercole Lissardi, uruguayo, es autor del libro de cuentos *Calientes* (1994) y de las novelas *Aurora lunar* (1996), *Últimas conversaciones con el fauno* (1997), *Interlunio, interludio* (1998), *Evangelio para el fin de los tiempos* (1999), *El amante espléndido* (2002) y *Primer amor, último amor* (2004).

Esta entrevista fue transcrita por Julieta Dal Bello.

EL: *TB* no es exactamente una novela.

AH: ¿No?

EL: Me da la impresión de que el verdadero formato de *TB* es el de la épica en el sentido del poema épico. No está escrito en verso, es cierto, pero a mí me parece que como referente es mucho más real *La Ilíada* o *La Eneida*, por la cantidad espectacular de personajes, por el continuo vacilar entre el gran movimiento histórico y lo pequeñísimo, de lo más íntimo de la vida cotidiana, me parece que el formato es más el de un poema épico.

AH: Tenemos que partir de la base de que la novela es un género muy notable por lo maleable, por su capacidad para asimilar materiales heterogéneos. Por ejemplo, mi impulso primero con *Artigas Blues Band* (*ABB*), cuando comenzó, era escribir algo... está lo musical en el título, épico y lírico. Quería hacer una novela que de alguna forma tuviera un crescendo que derivara en algo que fuera una cruz entre el aviso de Coca Cola aquel de "me gustaría compartir la dicha de vivir" y *Los Nibelungos* de Wagner. Entonces creo que todas las acciones, los protagonistas y demás personajes en *ABB* están envueltos en ese golpe lírico general. A mí me gustaba particularmente ese aviso de Coca Cola, lo de lo coral y en ese sentido... Estamos muy compartimentados, la literatura ha perdido mucho su relación con la música, que está en los orígenes de lo que llamamos literatura de Occidente (la griega para empezar), en cualquiera de sus manifestaciones: la lírica, la épica y la tragedia. Creo que *ABB* tiene una composición bastante trágica en ese sentido y también bastante trágica en el sentido ático, ateniense de la composición. Entonces traté de reincorporar la dimensión báquica del asunto, es decir: la música, el ritmo, el baile... todo eso está perdido, nosotros ya no asistimos a ninguna representación teatral que mantenga eso, pero bueno el teatro griego que a mí me fascinó siempre... Homero sin duda, sigue siendo una lectura para mí hoy.

EL: Lo mismo pasa un poco también con *TB*, también hay esa dimensión poética. *TB* me da la impresión de que parte de una especie de impostación de la voz que luego se mantiene. ¿Quién es el que habla? Hay una especie de voz que uno no sabe muy bien qué es.

AH: Esa es la que salió en el sueño, esa fue la voz que te contaba.

EL: Una voz que es capaz de mirar al mundo como desde fuera y lo narra con una cosa entre divertida y tierna, porque le parece todo como tierno, esos pequeños seres humanos.

AH: Una vez hablando con Gustavo Espinosa, no recuerdo quién de los dos lo dijo, hablando de los dos libros recuerdo que de *ABB* se decía que era una novela shakesperiana y que *TB* era una novela cervantina y ese sentido cervantino acá creo que iría exactamente a lo que vos decís, ese acercamiento cariñoso, es una cosa adorable que tiene Cervantes, *El Quijote* sobre todo, esa cosa de hermano que tiene, ese acercamiento, es algo entrañable por lo menos en *El Quijote* que muy pocos autores tienen, algún ruso puede ser a su manera.

EL: Sí, esa mirada está en *TB*, hay una especie de ternura incluso hacia los personajes más solemnes de la historia, los que vienen más empaquetados siempre se los ve de una manera digamos como por el ojo de la cerradura, como en calzoncillos, son vistos de una manera tierna.

AH: Sí, pero no fue un proyecto consciente. Yo normalmente cuando algo no anda bien, me pasa como en la primera versión de *Semidiós*, se me tranca, había algo que no, y en ese momento yo no insisto.

EL: Y esa dificultad, ¿no es precisamente encontrar cuál es el registro?

AH: Yo creo que escribir es colocar la voz, encontrar dónde y cómo se coloca y en este caso me pasó eso, me levanté, escribí y estaba la voz que narra. Evidentemente la busqué todo el tiempo y me apareció así, durmiendo y me poseyó y me llevó a la máquina y después que estaba, el asunto era respetar esa voz que me parecía convincente, lo que uno no puede hacer en esos casos es traicionarla, cuando algo me resulta suficientemente convincente.

EL: Esa voz por momentos es deslumbrante en el sentido en que es una voz que mira al mundo desde una gran distancia, con un gran humor y con una gran ternura hacia el mundo y que a la vez es una voz poética llena de riqueza poética. Entonces es muy difícil sostener esa voz allá arriba, es un proyecto demente, de ambicioso, no solamente por la dimensión de la materia que trata sino además por ese esfuerzo por mantener esa impostación de voz.

AH: De todas formas creo que de repente nos cuestan más unas cosas que a otros les cuestan menos y nos cuestan menos otras que a otros les cuestan más. Depende de cada uno. Pero ahí sí se nota el esfuerzo, cualquier cosa que se note en una obra artística es un error.

EL: Es una derrota.

AH: Claro, si se le nota el esfuerzo, será flaqueza de la novela y si mantiene la voz con naturalidad, sería un punto a favor.

EL: Difícilmente he visto páginas en las cuales haya tanto trabajo de estilo, tanto nivel de información y tanto nivel de imaginación concentrado. Es muy difícil meter tanto en una página. Una de las cosas que me impresionó de *TB* es la densidad que hay por página. ¿Cuánto tiempo trabajaste en *TB*?

AH: Sin parar durante un año. Todos los días y muchas horas por día. Por suerte no estaba trabajando, si hubiera estado trabajando no hubiera podido.

EL: No, porque no hubieras podido mantener la tensión creativa.

AH: No. Me acuerdo que –son esas paradojas, creo que es un libro muy alegre; tiene cosas terribles pero es muy alegre– en determinado momento no tenía para comer –esto es para la sección chismes del novelista. El editor de *Fin de siglo*, estaba convencido de que para manejar esa cantidad de información, y poder seguir a los personajes sin que se perdiera ninguno yo tenía que haberla hecho jalando coca, pero no, era arroz blanco y té.

EL: ¿Qué te hizo volver al Uruguay después de doctorarte? ¿Una visión idealista del Uruguay? Vos te habías bancado toda la mierda de la dictadura.

AH: No, para nada; pero había un factor importante que es la lengua. Tomarse un ómnibus y escuchar que hablan en castellano. Tener ese murmullo del castellano detrás a mí me resultaba muy importante. Estoy muy atado a la lengua y lo que estaba perdido para mí en EEUU era la vivacidad de la lengua. En esos ambientes la gente habla un castellano para clases, una especie de castellano neutro y bueno. Pero la resonancia del castellano para mí es la nuestra, la del Río de la Plata en particular. Cuando yo venía de visita notaba que era una obsesión muy importante. Además, ya cerca de doctorarme tenía una idea bastante acabada de lo que no quería de la literatura. Entendía qué cosas no eran para mí, que incluso me parecen mal y me parecen brutales tergiversaciones del acto literario. El episodio académico me sirvió, después de gran contaminación, para purificarme. Me acuerdo que hubo un momento –ya había publicado dos libros de relatos– que, contaminado como estaba por las teorías, no podía escribir. Esas cosas siguen vigentes, por eso lo menciono. Claro, yo soy muy obsesivo para todo, me decía: ¿y si hiciera un cuento y le pusiera no me acuerdo qué categoría de Gérard Genette? Obviamente que era una locura, uno no puede pensar así. De

todas formas esa iluminación la tuve a los 23, 24 años pero hay gente que hoy tiene 50, 60 años y todavía no se avivó de que eso es un error, el acto artístico no tiene nada que ver con lo que los teóricos dicen que es el acto artístico. Es muy vigente: porque la academia detenta –y detenta en el sentido de tener ilegítimamente– un saber...hay varios que porque leyeron cuatro libros de determinada marca digamos creen que pueden opinar de todo y del acto artístico. A esto me referí alguna vez poniéndolo bajo forma de oído: la literatura es cuestión de oído. Y Salamanca no te lo da. Hay mucho predicador de Salamanca que le hace mucho daño a la larga y no tan a la larga al arte en general y yo creo que a veces también se olvida que la escritura, la lírica, el teatro, la narrativa, es arte, y los escritores creo que tenemos ese *otro* lado. Porque se trata de escritura y libros estamos más cerca del intelectual que un músico, pero la escritura es un arte y eso parece en algunos ambientes muy olvidado porque se practica cuestionamientos ideológicos por completo impertinentes. Todo es pasible de ser sujeto de ideología, bien hecho, pero creo que la escritura tiene ese solapamiento a causa de ser escritura, se presta más para eso.

EL: A ser malentendido.

AH: Aparecen muchas cosas muy irritantes para mí por lo menos.

EL: Decime, con la perspectiva del tiempo y de haber escrito dos novelas cuyo cacumen es la historia ¿qué sentís que le aportaste al género de la novela histórica?

AH: La verdad, no sé.

EL: ¿Sos un lector de las novelas históricas?

AH: Fui. Sí, hice mi tesis sobre novela histórica. Algo debo haber hecho. Uno siempre quiere escribir ese libro que si no lo escribe parece que no lo va a leer. Entonces, de forma subconsciente, debo haber estado tratando de escribir algo que no hubiera estado escrito.

EL: ¿Cómo cernirías esa diferencia? Démosle una ayuda a los ensayistas. Yo siento que en ambas novelas lo que hay es la historia pero desde aquí, desde el presente. Normalmente cuando uno lee novelas históricas esa novela histórica trata de recrear un momento del pasado, trata de mimetizarse con el pasado, rearmarlo, revivirlo. Y uno nunca tiene esa impresión en tu intervención en la novela histórica.

AH: Sin duda, creo que a mí me ayudó un par de novelas de Abel Posse que tenían eso, *Daimón*, la novela sobre Lope Aguirre, llegué a ella porque yo hice mi tesis sobre Lope y las novelas sobre él. Cosa que me llamó mucho la atención es ese momento de la distancia irónica, leer desde el presente el pretérito, en que estaba puesta y eso fue verdaderamente una ayuda para mis novelas. Pero ninguna de las dos es una novela de Abel Posse, es decir ¿Qué hice? Yo creo que *ABB* tenía esa dimensión coral (incluida la música). Y lo mismo vale para *TB*.

EL: Hay una dimensión coral muy fuerte en *TB* que hace que inclusive los personajes, en tanto individuos, se incluyan mucho en lo coral, en el gran movimiento del vértigo de la historia y no tengan un peso como individuos.

AH: Creo que son novelas coreográficas, creo que ese aspecto sirve para ponerles la viñeta o el trade mark. Creo que sí está logrado en ambas dos: la dimensión musical y la dimensión coreográfica.

EL: Sin duda esos son elementos diferenciales. Volviendo al tema de la voz y a la lectura desde el presente de la historia. En *ABB* es muy evidente: los personajes viven en el presente

y es el pasado que viene a clavarse como una cuña en el presente y modificarlo de una manera catastrófica. Ahí es muy clara la presencia del presente en la historia pero también en *TB* porque allí uno tiene una sensación de que se está contando desde otro lugar que no es el lugar de la historia, que no es el lugar de lo que le tocó vivir a Walesky, por ejemplo, sino que es una mirada que es exterior. Ese exterior solamente puede ser el presente. Esa impostación de voz, ese narrador etéreo en la novela solamente puede ser la mirada del presente.

AH: Pero creo que los movimientos son inversos. En uno es hacia un close up. Es un zoom, un acercamiento del pretérito, y en el otro es a la inversa, un distanciamiento general de toma panorámica.

EL: Sí, con *TB* pasa eso. Es lo que te quise decir cuando te dije “no es una novela”, porque la gente está acostumbrada a que la novela son close ups de la psicología de los personajes. Mientras que en tu novela esos close ups de la psicología de los personajes no están. Se ve, como tú dices, el planeta, el mundo en su conjunto, el movimiento de la historia en su conjunto dentro del cual, el señor ese que no es más que una pequeña figurita que se agita y hace lo que puede.

AH: Y son nuestro héroes nacionales. Creo que eso también molesta. Hubo gente muy irritada, del partido colorado en particular.

EL: En *ABB* hay un momento que a mí me encanta en el cual Artigas está sentado y ya no dice más nada. Mira el río, está carburando evidentemente que cruza el río y no vuelve nunca más, y hay un escriba que está esperando a ver si va a dictar algo o si se acabó el dictado. Y lo mismo pasa en *TB* cuando en la mitad del océano, en el viaje de Garibaldi a Italia de repente no hay viento, no se mueve el barco como en la novela de Conrad, y Garibaldi además no puede escribir la autobiografía que tiene que entregarle a Alejandro Dumas, y hay un escriba, idéntico, esperando que se decida a llamarlo para poner en orden los papeles. ¿Cuál es la atracción de esos momentos para pintarlos como momentos centrales?

AH: Nunca lo había pensado. En *ABB* alguien me decía, hablando en términos musicales, que le había gustado mucho la novela, que la novela se resolvía como un fade out, y a Sandra López –que creo que es una gran lectora por su sensibilidad– lo que más le llama la atención de la novela es cómo va extinguiéndose Artigas. Artigas es sin duda el héroe con una falla trágica. En ese momento algo le dice “no te corresponde este tiempo, llegaste por un malentendido”. Se enfrenta con un tiempo en que queda esta opacidad. Yo me daba cuenta que no iba a hablar más, que en todo lo dicho no iba a abundar porque ya había dicho todo. Lo que no sé es si sabía más o no. O si fingió que sabía más. No sé. Este es como el momento en que está todo el mundo pendiente de alguien que dice “yo tengo un plan”, y es ahí donde quedamos solos. Creo que el momento de esos dos escribas es el desgarrón, y bueno, ¿cuál es el plan? Quedamos solos con la escritura.

EL: En el caso de Artigas es el momento en el cual va a autoeximirse de su presencia histórica y va a desaparecer y, por el otro lado, en el caso de Garibaldi es el momento en el cual va a dar el paso hacia la escena, hacia la gran escena que lo va a convertir en Garibaldi.

AH.: Sí, son opuestos. Uno es difórico y el otro eufórico. En el sentido en que eufórico sería el acercamiento y el difórico la salida del foro. Artigas creo que es eufórico en el sentido del acercamiento del pretérito y en *TB* creo que es difórico, a pesar de Garibaldi, que es un personaje bastante atolondrado.

EL: Sí, se lo ve dudar todo el tiempo y vacilar y no sabe qué diablos hacer.

AH: Eso es curioso. A Artigas yo traté de mantenerle el temple. Puse los escritos de Artigas

porque creo que son los que le dan el temple al libro. Un dictador (en el sentido de que dicta) o un escritor muy notable, con cualquiera de sus escribas. El temple de Artigas está totalmente vigente en sus escritos. También leí con atención a Garibaldi y era un individuo que verdaderamente perdía mucho la noción de por dónde estaba. Era un tano genovés alborotado. Era un turbión pero era un alboroto de alguien muy desencaminado en muchas cosas. Esa figura de su sombra (su escriba negro) es como una especie de corrector. Vale la pena leerlo para leer a alguien alucinado que entra a lugares en que uno nació y vivió en esta geografía. ¡Cómo llegaba él a interpretar y a contar! Parecía Colón, estaba en cualquier parte, narrando cualquier cosa. Supongo que esa figura, que es uno de los personajes a los que les tengo más cariño, el negrito sudanés, el moro, el escriba, era una especie de paliativo para eso que era Garibaldi, una fuerza llevada por el corazón. No se sabía quién dictaba y quién escribía primero y se llegaba a eso de que cuando iba a dictar, el otro ya le había puesto la palabra antes. Esto tiene que ver con la relación de la escritura y la oralidad, y con la cuestión de ser la sombra. La sombra en general nos precede, es nuestra proyección.

EL: Una buena manera de leer las novelas y de analizarlas es a partir de la visión que tenés de ambos héroes, Artigas y Garibaldi.

AH: Yo quería escribir sobre Garibaldi y me empezó a salir en género de comedia bufa y me salió una cosa italiana digamos. Yo tengo un gran cariño a las letras y al cine italiano (de los sesenta, cincuenta, setenta), por esa gran capacidad de reírse que tienen los italianos, por los poetas satíricos y por cómo vivían los romanos. Creo que *TB* es un movimiento difórico en general a diferencia de *ABB*. Esas dos novelas ponen de relieve la distancia que hay entre nosotros y el tiempo anterior. Con la diferencia de que *ABB* prácticamente ocurre en el presente y *TB* ocurre en el pretérito, que se acerca, pero que trata de decirle al lector siempre "mire, esto es pretérito". *TB* como novela hace el mismo movimiento que *ABB*, de alejamiento entre quien escribe y quien "dicta" su tiempo, o sea: los héroes de ese tiempo. Marca desde el primer capítulo ese movimiento antitético, escindirnos del pasado, habiendo escrito una recuperación del pasado. *TB* es una novela para enseñar a olvidar. Nietzsche decía que a veces es divino olvidar. Es decir, destetarnos de ese pretérito que ya no funciona. Las dos pretenden lo mismo. Desacartonar a Artigas para que vuelva a decir por un lado lo que tiene que decir en un mundo que no tolera la reificación que hicimos de ese pasado. Entonces, creo que los movimientos de ambas novelas son antagónicos. Siempre es mucho más grato ver venir al héroe que ver alejarse una manada de héroes.

EL: Son antagónicas pero a la vez dentro de una misma dialéctica que es la del pasado y el presente. En todo caso lo que no son es un intento de reconstruir el pasado. A mí me parece que esa es la diferencia o la marca de tu novela histórica.

AH: Dos personas en poco tiempo y hace poco me dijeron que *TB* parece que huele a viejo, tiene esa cosa de apolillado. Sí, eso estuvo siempre. Usé palabras que usaba tu abuela o la mía, que no se usan más. Pero precisamente quise que oliera a viejo para que fuera más nítida la relación con lo narrado. Balzac, por ejemplo, o Stendhal ya tienen con nosotros una distancia tan perfecta que los podemos leer como lo que son, la literatura de otro tiempo. En cambio, nos resulta mucho más viejo un autor como Thomas Mann, con el que aún no tenemos esa distancia. Lo que en *TB* quise, y creo que está, era ese impulso de destetamiento recíproco de la voz autoral y de lo contado y lo narrado. Sí, porque es un tiempo viejo yo quería que se supiera que esto no es una reconstrucción histórica que eso es un tiempo viejo.

EL: Que curiosamente es a la vez un tiempo que es el nuestro, el tiempo de la globalización.

AH: *TB* es una novela sobre la modernidad. Lo moderno a veces es viejísimo. El inventor de la palabra fue San Agustín cuando en el siglo V le dice al emperador "Abraza este tiempo como moderno".

SELECCIÓN DE ENSAYOS

Amir Hamed

Fuerza*

Con obstinación de filatélicos o de pinchadores de mariposas disecadas, a lo largo del siglo XX vencieron los formalistas. Probablemente menos alejados de la verdad que los defensores de los contenidos, y en general más sofisticados, impusieron el eslogan de que, en arte y literatura, “la forma es un contenido”. Podría achacarse a despropósito o lesa distracción el recuerdo de esta falsa dicotomía (dentro de la misma lógica se podría establecer que el contenido es una forma) de no consignarse, además, que el fin aquí es puntualizar que en general los formalismos son yertos: la lectura entomológica suele dejar de lado que, por sobre todo, el arte es una fuerza.

En arte, en literatura, hay un algo que se transforma a sí mismo y que, de agregado, nos desestabiliza: satura nuestras valencias, nos transporta. Así, como le explicara el hipócrita Ion a Sócrates, la escritura (el arte) me rapta: por un momento somos otro (cierto Homero, decía Ion); así la música, que nos enhebra y nos deja en suspenso (suspendidos).

Nos desintegra, nos teledirige a un paraje desconocido. A fin de cuentas, la categorización del artista como hacedor implica una negatividad. Al decir dialéctico y moderno, la productividad transforma lo que había, lo estático. Este hacer negativiza la materia, la desestructura, y reclama por un nuevo estadio de recomposición. De ahí, acaso, las equivalencias que heredáramos del griego y del latín entre las formas de escritura y las huellas del arado.

Por afán de precisión, sin embargo, acaso convenga derivar las equivalencias hacia ciertos campos de magnetismo, que por supuesto tienen su análogo bíblico: luz, tinieblas, escritura. Es que una sola letra desestructura la ceguera, desencadena la promesa de una sílaba, el relámpago –asordinado aún– de una palabra que adviene. La reiterada cadena de la escritura no es sino el tajante y contumaz rompimiento de nada, de blanco, de materia sin sentido.

Con cada palabra que escribimos, que leemos, estamos rajando un silencio o un sentido ya adquirido y procesado; es algo que se nos agrega, que debemos asimilar, que nos secuestra: como el flujo eléctrico, que ha roto una estática, la letra nos desborda y desasosiega, produce una inquietud, azuza el nervio, nos empuja hacia más escritura, hacia un mar de grafos que miente sosiego.

Antes de ese rompimiento, lo impensable. Tal vez el satori, balneario zen, un reposo iridiscente que prescinde del lenguaje. El regreso a lo blanco. Así, acaso, la excitación del nivel vibratorio de los electrones que, cuando retornan, son luz. Como es sabido, todo es átomos vibrando, energía. Y la escritura es ese flujo, una electrólisis practicada algún día del que nunca tuvimos memoria para que ciertos bípedos sin reposo tuviéramos mundo.

* Publicado originalmente en *Insomnia*, Nº 113

Mancha, hueco, canaleta*

Entra el cincel en la roca; por lo menos para la mayoría, se abrió un orificio y hay menos de piedra en la piedra. Para el que esculpe, que acaso fue activado por la mera gana de hacer socavón, de trastornar la rigidez mineral, tal vez ya en ese primer hueco, ahí donde nada vemos, está el busto de alguien, o una alegoría, o el pitito de un ángel que va a desaguar en una fontana. Acaba de destruir algo; está creando.

Hay un individuo de un siglo de antes, a una hora impensable, amparado por la lumbre imposible de un pabilo al que vapulea el aire que se filtra por alguna hendija. Como hay sed y las musas no han sabido aterrizar entre unas pocas pulgadas de papel, ya despachó la décima jarra. Mucho vino, poca tinta, y mucho más escasos los folios.

Entre lo poco que ve y lo mucho que lo empuja el vino, acaba derribando el tintero y no hay secante que pueda absorber el enchastre. La mayoría, en su lugar, maldice a los dioses acusándolos de prescindencia, crueldad o distracción. Él comienza a rasgar con el filo de la pluma, porque acaba de vislumbrar una silueta: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda".

Había mancha, ahora hay hidalgo, y ya es fuerza desencadenada. No sabe dónde lo guía, pero la tinta derramada es combustión para la pluma, para la única mano, para el seso. De ese manchón nacieron varios. Un hidalgo recalentado, llamado Quijano, Quesada o Quijote, que salió a la bartola hasta avivarse de que necesitaba un Sancho; un género que no existía y que cruzó los siglos bajo nombre de novela moderna; un escriba islámico, llamado Cide Hamete; un manco transfigurado, defensor implacable de aquella primera mancha, que se proclamó Autor (del Quijote).

El pinchazo en la roca, la cuneta en la mancha, canalizaron la fuerza. El arte, puede afirmarse, no es más que un estado de alerta hacia lo que está obrando: abrirse para que la fuerza pase. Generalmente sin distinguir qué es lo que pasa, y menos aún cuál es su meta, se tiene un vislumbre de cómo conviene que vaya discurriendo hacia lo ciego. Ahí, la inspiración, que consiste en esforzarse por no abortar el trabajo propio de esa fuerza, su virtud intrínseca y su tendencia, su ergon, y en acomodar el cuerpo hasta que vaya alcanzando una forma.

Generalmente sin sospecharlo, el artista ha liberado un empuje que ahora lo reclama, exige, pero también lo alimenta, siempre y cuando el ergon no sea violentado. Así, al artista le cumple paciencia para ir pastoreando ese vigor. Y si eso le cumple al que esculpe, escribe o pinta, algo parejo le cumple al que contempla o lee: barruntar por dónde viene, ya que no se trata de secretos guardados en las cajoneras del artista, ni de dobladillos de su alma laberíntica. Se trata de una fuerza larvada que, al primer ojo que la active, idéntica a sí misma, saltará volcánica.

* Publicado originalmente en *Insomnia*, N° 112

Delirio clásico *

Recordado es uno de los argumentos con que Platón expulsa de su ciudad ideal a los poetas: sabemos –es decir, Sócrates sabe– que Dios es homogéneo y que, por lo tanto, a diferencia de lo que dice Homero, no puede andar mudándose, por ejemplo, en un toro. Por lo tanto, Homero falta a la verdad y debe ser expulsado, a menos que se limite, devoto, a componer himnos a la República.

También bastante frescos los argumentos de los revolucionarios esclarecidos: si el poeta no canta a favor de la revolución –o del triunfo del proletariado, o de la inminente catástrofe del capitalismo– debe llamarse a silencio o ser invitado al ostracismo. Los que se creen vencedores –es decir los que aguantaron lo suficiente como para ver el derrumbe del socialismo real– suelen recordar esta argumentación para solazarse con las miserias del vencido. Sin embargo, estos adalides, acaso sin darse cuenta, suelen incurrir en el mismo argumento. Las reglas son las del mercado, y el artista que no tenga al “público” como meta está de antemano autoexiliado.

Estas tres variantes son igualmente despóticas para con el arte: sólo invitan a la tautología, lo cual contradice, precisamente, el ergon de lo artístico, que es la ceguera, la incertidumbre, el aventurarse a lo desconocido, a los márgenes de la ilegibilidad (una obra legible, es decir, de antemano conocida por el público, como la mayoría de las que pululan hoy en galerías, videocines o librerías, poco o nada aportan en términos de novedad y conocimiento. Alientan, por sobre todo, el afán obsesivo del niño que insiste en que le cuenten, todas las veces idéntica, la misma historia).

Hay quienes pontifican que existen maneras “clásicas” de hacer arte, como si fueran fórmulas inamovibles. Curiosamente, clásico es aquello que es digno de ser imitado y, si se observa con algo de detenimiento, resulta que lo único que los clásicos se imitan los unos a los otros es en su afán de rompimiento con lo establecido. Piénsese, nada más, en ese monumento que hasta el día de hoy ni siquiera dio lugar a género, que trata de ser piadosamente encerrado bajo la fórmula “largo poema narrativo” –conocido como *Divina Comedia*: un toscano revoltoso y exiliado, insatisfecho con la omnipresente Iglesia y su Dios que lo obligaba a escribir en latín, decide ponerse a escribir en toscano. Cantará el mundo subterráneo, el sublunar, el celestial; compondrá una enciclopedia en endecasílabos que será conocida como summa del saber de su edad edad –que el siglo dieciocho llamó “media”. Como la tarea era irrealizable para cualquiera que quisiera partir desde el conocimiento, las gateras de Dante fueron la ignorancia y, en el primer terceto, nos advierte que ha perdido la “recta vía” y de ahí parte esa descomunal heterodoxia a la que apellidaron divina.

Había perdido el latín y toda ortodoxia. Estaba escribiendo algo nunca jamás escrito; porque a nadie imitaba –ni siquiera escribía en la lengua de alguien–, podía saquearlos a todos. Estaba en la posición exacta para erigir uno de los más deslumbrantes mundos de occidente: perdido de antemano.

Como nadie ignora, uno de los fundamentos de su comedia es la alegoría. La fundamental, al menos la que habría que retener, es que para escribir es imprescindible extraviarse. Es por eso que los artistas verdaderos nunca podrán acomodarse a los platones de todas las horas. Tal vez porque sospechan que, en ocasiones, Dios, bastante aburrido de sí mismo y de sus adoradores monocordes, delira (delirar no es más que “apartarse del camino”) y muta o se traviste en toro, en demonio, en alpagata, en Stalin, en pajarito, en anfetamina, en travesti. A fin de cuentas, narrar no es otra cosa: testimoniar el olvido de sí, la pérdida, el cambio.

* Publicado originalmente en *Insomnia*, Nº 121

Adiós, muchachos*

A fines del siglo XX se consolidó una corriente que algunos podrían achacar al virus de la posmodernidad pero que, con algo más de justicia, habría que denominar como la muerte del parricidio. El lifting, la gimnasia y pomadas milagrosas han ralentado la vejez de muchos, que pasean una especie de juventud museística, en tanto que las nuevas promociones de jóvenes, aquellos que, durante toda la modernidad, fueron el motor de los cambios, han sacrificado sus expectativas y conviven con sus mayores en una especie de presente perpetuo.

Si, de acuerdo al dictamen de Jim Morrison, en plena sicodelia había que desconfiar de los mayores de 30 años, ahora pareciera que la desconfianza cayó sobre la propia muchachada ya que una medida de la juventud, a lo largo de los últimos siglos, fueron sus épicas o proyectos.

Esos proyectos no se vislumbran en el aire estancado de fin de milenio, o son apenas luciérnagas que se autoextinguen, como sucediera con Kurt Cobain (como cegadas y demolidas por su propio brillo). Ni parricidio, entonces, ni tampoco la resurrección de la expectativa que traían los combates generacionales.

Tal vez como ninguna, la obra de Juan Carlos Onetti da cuenta de una tensión: la de la cancelación de este combate, que se promete en cada joven, y que termina casi antes de haber empezado. En su narrativa se percibe la herrumbre del tiempo contenido y no renovable, la caducidad de las épicas, que siempre fueron cosa del pretérito. Muchos de los personajes onettianos creen que se remozan, por un tris, cuando su mirada tropieza con un adolescente o con una muchacha, pero en última instancia, se decubren dándoles una rabiosa bienvenida al varicoso paisaje de las ilusiones perdidas.

El epitome de esta falta de épica pobablemente esté en Jacob y el otro –probablemente, también, el mejor de sus relatos. Fue en este alevoso recuento donde Onetti dio, con mayor violencia, la frustración por tan poca combatividad. Precisamente, porque en él se hicieron todos los preparativos para la demolición de lo caduco, cuando un veinteañero gigantesco, todo energía, músculo y expectativa, que necesita el dinero para sostener al hijo que espera en el vientre de su novia, sube al ring para resistir el abrazo de un luchador alemán, cincuentón, borracho y claudicante, que sólo logra dormir en piezas de hoteles baratos al arrullo de Lili Marlen.

Infructuosamente, el manager del alemán ha hecho lo posible para cancelar la pelea, porque sabe que su protegido no podrá resistir. Sabe que es el fin, no ignora que eso es la muerte. Y la muerte –en último término un alivio, una gran pausa– habrá de llegar al ring, puntual, ansiosa, confundida

* Publicado originalmente en *Insomnia*

Rotaciones

POESÍA NIUYORRIQUEÑA

TATO LAVIERA:
EL POETA SOBRE LA CUERDA FLOJA
Enrique Foffani

Toda la poesía niuyorriqueña –ya sea escrita en español, ya sea escrita en inglés, ya sea escrita en las tensiones, torceduras, derivas o tonos de una red de hablas provenientes de una lengua o de la otra– hace de su bilingüismo la marca más visceral de su doble extraterritorialidad. De un lado, estar fuera del territorio natal y del otro estar fuera de la lengua materna. Ante este doblez, ningún poeta niuyorriqueño parece doblegarse: se trata de una lengua que se dobla y no se rompe. Aun cuando el desmadre de la lengua se vuelva un hecho consumado, hay mínimas partículas de la dicción, pedacitos de sílabas, fulgores aunque maltrechos de una palabra que una abuela pronuncia en la cuerda fónica de la memoria, esto es, una lengua hecha y deshecha al mismo tiempo. Y sin embargo, así como la constitución de la identidad se vuelve la instancia compleja de un desplazamiento conforme se realizan las migraciones y diásporas en nuestra modernidad latinoamericana, así también la lengua es el lugar por antonomasia donde dejan sus huellas los flujos intermitentes de los cuerpos históricos. La extraterritorialidad es una marca visceral, no tanto intelectual: afecta al cuerpo y a las entrañas de la lengua, hay un continuum entre cuerpo y lengua, aun cuando ésta es cambiada por otra. Se trata, como propone Georg Steiner, de la condición moderna que consiste nada menos que en la pérdida de la casa de la lengua: paradójicamente los escritores modernos se quedaron de pronto sin hogar. Pero quedarse sin hogar, quedarse sin patria, exige la ardua tarea de construir una patria lingüística, levantar sus cimientos en el terreno del lenguaje. Hay, en la poesía niuyorriqueña, una lengua vernacular: por debajo del inglés, discurre el español como una corriente subterránea. Dimana, desde las profundidades, una lengua que en su miseria y su esplendor, en su memoria y su olvido, en su ceguera y su visión, deschava una identidad que resiste todo proceso de asimilación.

Así la extraterritorialidad de la poesía niuyorriqueña despliega una identidad que Julio Ramos –a propósito del poeta Tato Laviera– describió conformada por “raíces portátiles”. Ya no se trata del poeta *enraciné* pero mucho menos del poeta *deraciné*: alude, eso sí, a un proceso de identidad que se constituye por fuera de las nociones ontológicas como telurismo, idealización del territorio natal, principios étnicos o incluso por fuera de la noción de idioma en tanto esencia de la nacionalidad.¹ Las raíces portátiles hablan de una patria que se desplaza hacia afuera, hacia un fuera de lugar, como si fuese posible el traslado de territorio sin menoscabarlo, sin volverlo minusválido, sin vulnerar sus principios elementales. El traslado no es meramente un ejemplo meritorio de ductilidad cultural; más bien se trata de la nueva instancia de la modernidad cuya inflexión específica, dentro del proceso de globalización, extrema el campo de experiencias del sujeto histórico, expuesto siempre a la deso a la extra-territorialización. Esta situación pone en crisis la cuestión de la nacionalidad de una literatura: el acá y el allá intercambian sus zonas y el punto de vista redefine la dialéctica del adentro y del afuera, el contrapunto entre el español y el inglés, esto es, jaquea de un modo ejemplar la cuestión del espacio de una lengua y con ella el espacio del sujeto en tanto cuerpo histórico y el ámbito cultural como territorio de pertenencia. Si por dentro de la lengua la enunciación no puede eliminar de su topoelocutiva el asidero deíctico, significa entonces que las raíces, como plantea Julio Ramos, se vuelven portátiles: el sujeto las

¹ En su ensayo “Migratorias”, Julio Ramos analiza en el contexto de la literatura caribeña el distanciamiento entre sujeto histórico y lengua materna. Transcribimos dos momentos de este texto de Ramos, esto es, el principio y la conclusión, porque la instancia final del ensayo responde a la pregunta de la apertura que dice así: “¿Qué significa escribir en un país distinto, un lugar diferente del que el sujeto postula como propio? ¿En qué registro se constituye, a la distancia de la lengua materna, el sujeto que parte? ¿Cuáles son las líneas del territorio de la comunidad en que se inscribe? ¿Qué deja afuera?”. Y el final del ensayo ensaya por cierto una respuesta, si no definitiva, sí intensamente distintiva de la problematización identitaria: (la obra de Laviera, concretamente Ramos analiza el poema “Migración” que forma parte del libro *Mainstream Ethics* (ética corriente) de 1988) es “un modo de concebir la identidad que escabulle las redes topográficas y las categorías duras de la territorialidad y su metaforización telúrica. En Laviera la raíz es si acaso el **fundamento citado**, reinscrito por el silbido de una canción. Raíces portátiles, dispuestas al uso de una ética corriente, basada en las prácticas de la identidad, en la identidad como práctica del juicio en el viaje”. El enunciado subrayado, esto es, “el fundamento citado” remite a la letra del bolero “En mi viejo San Juan” de Noel Estrada que es considerado “una especie de himno de la emigración puertorriqueña en Nueva York”. En: Ramos, Julio. *Paradojas de la letra*. Caracas, eXcultura, Universidad Andina Simón Bolívar, Subsede Ecuador, 1996. (p.187)

lleva, las traslada, como un caracol se lleva la casa a cuestas pero no lo hace, sin embargo, con la nostalgia idealizante de quien brega por volver, a toda costa, al país natal. Desde el texto fundacional del poeta antillano Aimé Césaire, esto es, su *Cahier d'un retour au pays natal* de 1939 –fundacional en la medida en que tematiza el viaje de regreso a lo que ya no existe–, podemos decir que hay otro cuaderno para escribir ya no el retorno al país natal sino su tremenda imposibilidad. Una imposibilidad posible: no hay más remedio que llevar esa imposibilidad a la escritura.

Esta podría ser una puerta de entrada a la poesía de Tato Laviera nacido en Santurce en 1951 y crecido en Nueva York desde 1960. Su poesía está marcada por la convivencia entre el inglés y el español, entre el/lo *spanish* y el/lo *english*, y no solamente entre uno y otro idioma. También su lengua poética está (con)formada por todas las parlas que de ambas lenguas derivan: parlas o chácharas que dialogan entre sí y se amalgaman, como reza el título de uno de sus poemas, en un *bochinche bilingüe*. De un modo certero, en su antología de la poesía puertorriqueña en Nueva York, Pedro López-Adorno describe la operación lingüística que lleva a cabo Tato Laviera: ella consiste en “títulos en español para poemas escritos en inglés; intercalación del español en versos particulares para matizar e intensificar la carga afectiva de determinados contextos; poemas totalmente escritos en español; poemas bilingües cuya irreverencia va desde lo más trivialmente social hasta lo más omnipresentemente sagrado; noción del poema como teatro y puentes sociales entre dos lenguas; y el certero manejo de la ironía y la parodia para contrarrestar las técnicas asimilistas del coloniaje.”² Como puede leerse en esta larga cita, el uso del bilingüismo de Laviera, cuyos procedimientos entrañan una operación de transculturación lingüística, da pie a López-Adorno para formular de un modo certero una reflexión crítica que pone de relieve la relación entre las técnicas y la situación cultural y social del sujeto que las emplea. Dicho de otro modo: el uso bilingüe no sólo sitúa al sujeto en un espacio urbano (habría que pensar todo lo que significa Nueva York para la constitución de la poesía latinoamericana desde Rafael Pombo, José Martí, Rubén Darío, Salomón de la Selva, sólo para nombrar algunos de los poetas que fundan en Nueva York una zona relevante de sus propios imaginarios poéticos) sino que implica, fundamentalmente, una contestación al proceso de asimilación cultural.

Sin embargo, lo contestario no es pura protesta o cabal denuncia, es algo menos que es algo más que eso: un ejercicio crítico que socava la cultura dominante desde el adentro del inglés y desde ese adentro, desde sus más sutiles inflexiones hasta los más audibles de sus acentos, la identidad se construye en la asunción del lugar propio como lugar de exilio y, por ende, se vuelve problemática, esto es, asume todas las instancias de la experiencia ya no adheridas nostálgicamente a la pérdida de un allá siempre idealizado sino a la ganancia que implica instalarse materialmente en un acá (New York) en tanto espacio de una polifonía. En el caso de Tato Laviera este espacio polifónico no es percibido como una amenaza para la constitución de la identidad. Aposentarse en el inglés no significa, para los poetas niuyorriqueños, una experiencia de destitución con respecto al sujeto. El sentirse cómodo en una lengua e incómodo en la otra tampoco significa identificar lo primero con el español y lo segundo con el inglés: el salir de una lengua y el entrar a la otra no pasa por una cuestión exclusivamente identitaria sino también por algo que Georg Steiner vincula con la barbarie de la historia. Después de todo, entrar y salir son acciones que, necesariamente, ligan al sujeto con la casa. Aquí no se trata del “cuarto propio” descrito tan admirablemente por Virginia Woolf sino de lo que José Luis González llamó el “cuarto piso” alquilado al casero imperialista a un alto precio y a largo plazo, en su famoso libro *El país de cuatro pisos*.³

² Se trata del capítulo dedicado a Tato Laviera en el libro *Papiros de Babel. Antología de la poesía puertorriqueña en Nueva York*. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1991. (p.506) Selección, estudio preliminar y viñetas críticas de Pedro López-Adorno.

³ Los ensayos son los siguientes: José Luis González. *El país de cuatro pisos*. Río Piedras, Ediciones Huracán, 1980. Y *Nueva visita al cuarto piso*. Madrid, Excelsa, 1986.

Los poetas niuyorriqueños que son bilingües tienen dos casas por falta de una pero también no menos cierto es que tienen una intemperie por partida doble, una suerte de procedimiento dual que pliega y repliega las correlativas modelizaciones de las lenguas en uso. La polarización español/inglés recubre el de escritura/oralidad y a su vez esta tensión debe definir la que se establece entre la letra y la voz, entre un lenguaje literario y otro oral. Esta concatenación de oposiciones escande el carácter binario de una identidad que debe enfrentar el conflicto de la puertorriqueñidad. Una cuerda tensada por la imagen del avión –de “la guagua aérea” como escribió Luis Rafael Sánchez– que convierte a la isla “en una nación flotante que oscila entre los puertos de San Juan y Nueva York-Newark facilitándose así una sorprendente movilidad, influencia, atracción y repulsión”.⁴ Es lo que Sandra María Esteves denomina la ambivalencia en tanto condición política que desborda los límites de la identidad puertorriqueña; de allí que la poesía escrita por los niuyorriqueños sea una forma de la práctica política entendida, sobre todo, como un ejercicio lúcido y crítico del *american way of life*. Esa lucha política se juega diariamente y su centro es la confrontación constante en la medida en que los niuyorriqueños deben resolver a cada paso todo lo que les ocurre: “En cada esquina nos espera una nueva confrontación. El reto consiste en buscar la solución, revelarla, descubrirla, recobrarla y recrearla”.⁵

La cita es, en un punto, transparente: la ambivalencia es el espacio del *entre* como espacio de la acción y esa acción deviene siempre política. Y política en su pulsión etimológica: urbana, es decir, una confrontación que se da siempre en el interior de la polis. Quien ha reflexionado en esta dirección ha sido el poeta y crítico Miguel Algarín que ve al niuyorriqueño como un sujeto que enfrenta en forma constante la institución, la ley, la sociedad, como si se tratara de un nuevo jíbaro en contra de un orden representado por el inglés. Confrontar, enfrentar, afrontar: todas acciones que hablan de un frente, de una lucha, de una acción orientada real pero también simbólicamente a protegerse de un contrincante o un enemigo. Es en este punto en que la ambivalencia, la constante oscilación entre diversas alternativas, se vuelve política para quien vive y se cría en una gran metrópolis percibida como extranjera. Y es también en esta dimensión política, esto es, fundamentalmente urbana, donde la lengua como lugar de mezcla de dos prosodias se nutre del espacio polifónico de la calle. La lengua que los poetas niuyorriqueños recrean y reavivan en sus obras es una lengua callejera, una lengua de *flâneur* metropolitano, de observador (ya sea testigo o protagonista) de la ola de discriminación y marginaciones típicas de las grandes ciudades puesto que –escribe Miguel Algarín– “las raíces de la literatura puertorriqueña están en los centros urbanos del Mundo Nuevo”.⁶ Pero el drama del bilingüe se multiplica en una serie de operaciones que tiene su centro en la página en blanco, allí donde las palabras diseñan un almáximo de reverberaciones extranjeras, aunque todas hermanadas en los límites del poema. El poema es un *enclave*, un ghetto pero cosmopolita, ésta es su máxima proeza: hacer de Babel un ghetto y de las calles de la ciudad y sus barrios el interior de una casa grande. Bilingüismo del niuyorriqueño que ovilla una madeja de diversos hilos: una conjugación simultánea, un extraño modo de enlace recíproco, el

⁴ De la “Introducción” al libro *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura* cuya editora es Asela Rodríguez de Laguna. Río Piedras, ediciones el huracán, 1985.

⁵ El ensayo de Sandra María Esteves se llama “Ambivalencia o activismo desde la perspectiva poética de los nuyoricans”. En: Asela Rodríguez de Laguna, obra ya citada.

⁶ Se trata del ensayo de Miguel Algarín “Estética Nuyoricana” del libro ya citado de Asela Rodríguez de Laguna. Con respecto a este poeta, Efraín Barradas y Rafael Rodríguez escriben que para muchos críticos sólo son considerados escritores puertorriqueños los que escriben en español e incluso un español académicamente correcto; por lo tanto, ambos críticos analizan que, como los escritores niuyorriqueños son conscientes de esta discriminación, sitúan en el centro de sus poéticas precisamente esta cuestión lingüística y citan los versos de Algarín pertenecientes al poema “Inside Control: my tongue” que transcribimos a continuación: “ I want/ hot boiling water to wash/ out my mouth I want lye/ to soothe my soiled lips/ for the english that I/ speak betrays my need to be/ a self made power”. Barradas y Rodríguez vinculan la cuestión de la creación de una lengua propia como un punto de contacto entre la poesía de Miguel Algarín y la de Tato Laviera afirmando que “el inglés aprendido en la escuela estadounidense que le negó y le robó su lengua materna (“Graduation Speech” de Tato Laviera) traiciona y falsifica su verdadero ser. El español que salpica su poesía sirve de clave para entenderse”. En: Efraín Barradas y Rafael Rodríguez. *Herejes y mitificadores: muestra de poesía puertorriqueña en los Estados Unidos*. Río Piedras, Ediciones El Huracán, 1980.

carácter esquizo de la elaboración morfológica, el convivium festivo de los vocablos, la conmixtión de las frases y su resolución siempre en lo dual. Y sobre todo: el modo como aparece en la lengua elegida la otra lengua de la dupla, esto es, el modo como en el escribir subyace esa otra lengua que puja y hace su aparición de modo solapado, como si musitara en sordina su *flatus vocis*, su insoslayable otredad.

El *bochinche bilingüe* es casi una tautología, pues las acepciones de *bochinche* podrían ser atribuidas al fenómeno del bilingüismo: desorden, fiesta, enredo, pulpería. Es casi la constelación de sentidos que agrupa en una lengua lo que pertenece al campo de experiencias del sujeto. Entre el desorden como malestar de la cultura y un enredo de palabras y de sílabas y de acentos y de prefijos y sufijos (todos los elementos de la lengua pueden ser transferidos a la elaboración de esa otra lengua, la lengua poética; en este aspecto la lección-César Vallejo sigue siendo ejemplar desde el dilema de la extraterritorialidad) entre una y otra entonces, está lo festivo de la lengua y la pulpería o taberna como el lugar de su festejo. El poema "bochinche bilingüe" de Tato Laviera es un homenaje al "vernáculo lingüístico diario", a la lengua corriente de todos los días, el hablar popular de la oralidad en sus inflexiones marginales, picarescas, barriobajeras. El poeta bochinchero sabe que la lengua de la calle es una fiesta y la otra, la lengua clásica castellana, una anquilosis, un anacronismo, un caso patético de lengua muerta imposible de reavivar.

La obra de Tato Laviera pertenece a la corriente de la poética niuyorriqueña que intenta sacar la cultura hispánica de las universidades y de las academias y situarla en la vida cotidiana de las grandes urbes. La poesía de Laviera no puede pensarse desligada de las formas de vida que surgen en las grandes ciudades, aquellas en las que, como New York, se vive la dimensión concentracionaria, masificada, alienante de la experiencia humana. La visión picaresca es, en esta obra, el índice histórico de la modernidad. El poeta registra como un Lazarrillo los recovecos transitables y también intransitables de la ciudad, hace de la ciudadanía su doloroso y al mismo tiempo festivo estar-en-el-mundo: entre el acomodarse a una lengua y desacomodarse en la otra, la poesía se vuelve el lugar de un nomadismo hasta cierto punto saludable en la medida en que aparece bajo la sagrada selva de la polifonía urbana tal como leemos, de un modo deslumbrante, en uno de sus poemas más intensos titulado "tito madera smith"; galería de personajes cada uno con sus lenguas, con sus tonos, con sus dicciones, con sus jergas, con sus discursos. Podríamos encontrar incluso un origen más remoto que el Lazarrillo de Tormes, más lejano de ese umbral moderno que funda la picaresca y es el de pensar al poeta niuyorriqueño como un goliardo que llega a la ciudad y allí se queda y compone sus poemas o sus letras en las que retrata una sociedad hostil a la que no quisiera pertenecer. La sátira urbana hace de la ciudadanía el blanco de sus invectivas.

En el texto que escribió Tato Laviera a pedido de López-Adorno como definición de su propia poética leemos dos reflexiones que nos parecen fundamentales a la hora de leer esta obra. Una es la siguiente: "Mi poesía intenta llegar a la universalidad del puertorriqueño dondequiera esté. Para mí ser poeta puertorriqueño es balancearse sobre una cuerda floja". Y la otra reflexión dice así: "Mi obra es una mezcla de lenguas: callejera, de club social, chicana, afroantillana, política (...) Estoy explorando ahora la lengua picaresca del folklore puertorriqueño". Como puede constatarse, la primera cita apela, bajo la nítida imagen de la *cuerda floja*, a una lengua inestable, oscilante, una lengua que no encuentra su punto de apoyo y que, sin embargo, no está dispuesta a perder la dimensión universal. La segunda cita corresponde, así, a otro lado del tapiz: su carácter de ser una *lengua-mezcla*, un entrevero prosódico que convierte lo inestable de la dualidad lingüística en una lengua viva, alejada de las represiones academicistas y, sobre todo, de todo aquello que no conecta las palabras con el ámbito callejero de la ciudad. La polifonía de Laviera no se circunscribe a recrear únicamente lo insular puertorriqueño como una respuesta posible al problema de la nacionalidad puesto que queda claro en la primera cita el planteo que establece entre el polo de lo insular y el polo de lo universal. Como así tampoco quedan dudas acerca del deseo de Laviera de traducir lo puertorriqueño a nivel universal, esto es, de lo puertorriqueño dondequiera que esté, enunciado que remite nítidamente a lo que

Julio Ramos denominó las raíces portátiles. A tal punto concibe los viajes de idas y vueltas de la isla a EEUU que el poema los piensa como “puentes peatonales”, una imagen que busca volver entrañables la lengua y la calle.

El poema “AmeRícan” es el paradigma de tal paralelismo, incluso tematiza en varios momentos lo que podríamos considerar una verdadera *flânerie textual*. Por un lado, leemos “amerriqueño, ¡caminando a golpe de plena en Nueva York,/ pavoneándose hermosamente alerta, vital,/ una multitud de ojos preguntando,/ admirando”, versos en los cuales encontramos no solamente una relectura deslumbrante de Baudelaire sino también una interpretación del callejeo como la metáfora de lo vital, del deambular como la actividad capaz de reunir las fuerzas que conforman el flujo, como en Walt Whitman, de la vida: la calle es el lugar cosmopolitamente democrático. Por el otro lado, leemos en una estrofa: “amerriqueño, ¡diciendo nuevas palabras en *spanglish*/ en casas de vecindad, lengua/ filosa que corta la esquina y se inventa/ ante la insistencia de una sonrisa!” y aquí el poema ha encontrado en la calle su propia metáfora, su espejo autorreflexivo, en el sentido de que la calle es el doble de lo que le pasa a las entrañas mismas de la lengua. En este sentido, Tato Laviera se inventa una lengua a partir de todas aquellas que, en posición de minorías, se asemejan al español puertorriqueño en Nueva York, como el inglés amerriqueño “con la erre sonora y la/ fuerza de la segunda e”, con el inglés devenido *spanglish* o como leemos en “tito madera smith”: quien “habla negro y cocolo al mismo tiempo,/ rajando el hablar santurceño de su madre,/ torciendo el alma de carolina del sur de su padre/ añadiendo el negrísimo neoyorkino perfumado de harlem”.



Tato Laviera, *Enclave* (1981)

puerto rican

silk
 smooth
 ivory
 polished
 into
 brown
 tan
 black
 soul
 leaning
 back
 looking
 proud
 sharp
 answers
 casual
 community
 conversations
 based
 in
 mental
 admiration
 how
 highly
 we
 claim
 our
 worth
 conceiving
 new
 society
 inside
 cemented
 hard
 core
 beauty
 chanting
 snapping
 beats

puertorriqueño

seda/ suave/ marfil/ pulido/ en/ marrón/ bronceada/ alma/ negra/ recostada/ mostrándose/ orgullosa/
 astutas/ respuestas/ comunidad/ informal/ conversaciones/ basadas/ en/ admiración/ mental/ cuánto/
 reclamamos/ nuestra/ valía/ concibiendo/ nueva/ sociedad/ dentro/ de/ consolidada/ extrema/ belle-
 za/ cantando/ pegando/ ritmos
 [Traducción: Florencia Bonfiglio]

alicia alonso

absolutamente
 ascendiendo
 acrobáticamente
 al
 aire
 acariciando
 abiertamente
 al
 amor
 al
 ayer
 al
 angel
 arropado
 antes
 al
 andar
 habanero
 amaneciendo
 abajo
 atendiendo
 al
 amor

vaya carnal

sabes, pinche, que me visto
 estilo zoot suit marca de
 pachuco royal chicano air
 force montoyado en rojo
 azul verde marrón nuevo
 callejero chicano carnales
 eseándome como si el ése ése
 echón que se lanza en las
 avenidas del inglés con
 treinta millones de batos
 locos hablando en secreto
 con el chale-ése-no-la-chingues
 vacilón a los gringos americanos,
 ¿sabes?, simón, el sonido del este,
 el vaya, clave, por la maceta,
 que forma parte de un fuerte
 lingüismo, raza, pana, borinquen,
 azteca, macho, hombre, pulmones
 de taíno, de indios, somos
 chicano-riqueños, qué curada,
 simón, que quemada mi pana,
 la esperanza de un futuro
 totalmente nuestro,
 tú sabes, tú hueles,
 el sabor, el fervor del
 vaya, carnal.

tito madera smith

(for Dr. Juan Flores)

he claims he can translate palés matos´
black poetry faster than i can talk,
and that if i get too smart,
he will double translate pig latin
english right out of webster´s
dictionary, do you know him?

he claims he can walk into east harlem
apartment where langstom hughes gives
spanglish classes for newly-arrived
immigrants seeking a bolitero-numbers
career and part-time vendors of cuchifritters
sunday afternoon in central
park, do you know him?

he claims to have a stronghold of the
only santería secret baptist sect in
west harlem, do you know him?

he claims he can talk spanish styled in
sunday dress eating crabmeat-jueyes
brought over on the morning eastern
plane deep fried by la negra costoso
joyfully singing puerto rican folklore:
"maria luisa no seas brava,
llévame contigo pa la cama," or
"oiga capitán delgado, hey captain delgado,
mande a revisar la grama, please inspect
the grass, que dicen que un aeroplano,
they say that an airplane throws marijuana
seeds."

do you know him? yes you do,
i know you know him, that's right,
madera smith, tito madera smith:
he blacks and prieto talks at the same time,

tito madera smith

(al Dr. Juan Flores)

él alega que puede traducir la poesía negra/ de palés matos más rápido de lo que yo puedo hablar/ y si me creo muy listo/ él puede más que traducir directo del diccionario/ de Webster, la jeringonza del inglés, ¿lo conoce? // él alega que puede entrar al apartamento en el este de harlem/ donde langston hughes da clases de spanglish/ a los inmigrantes acabados de llegar/ que buscan una carrera como boliteros y vendedores de cuchifritos/ los domingos en la tarde en el parque central, ¿lo conoce? // él dice que tiene entrada en la única/ secta bautista secreta de santería/ en el oeste de harlem, ¿lo conoce? // él alega que puede hablar español/ vestido de domingo comiendo jueyes traídos en el vuelo de/ la mañana de eastern fritos por la negra costoso/ cantando alegremente folclor puertorriqueño: // "maría luisa no seas brava,/ llévame contigo pa la cama", o/ "oiga capitán delgado/ mande a revisar la grama,/ que dice que un aeroplano/ está echando mariguana." // ¿lo conoce? claro que sí,/ yo sé que lo conoce, ése es,/ madera smith, tito madera smith:/ él habla negro y cocolo al mismo tiempo,

splitting his mother's santurce talk,
 twisting his father's south carolina soul,
 adding new york scented blackest harlem
 brown-eyes diddy bops, tú sabes mami,
 that i can ski like a bomba soul salsa
 mambo turns to aretha franklin stevie
 wonder nicknamed patato guaguancó steps,
 do you know him?

he puerto rican talks to las mamitas
 outside the pentecostal church, and
 he gets away with it, fast-paced I
 understand-you-my-man, with clave
 sticks coming out of his pockets hooked
 to his stereophonic 15-speaker indispensable
 disco sounds blasting away at cold reality
 struggling to say estás buena baby
 as he walks out of tune and out of
 step with alleluia cascabels,
 puma sneakers,
 pants rolled up,
 shirt cut in middle chest,
 santería chains,
 madamo pantallas,
 into the spanish social club,
 to challenge elders in dominoes,
 like the king of el diario's
 budweiser tournament
 drinking cerveza-beer
 like a champ,
 do you know him?
 well, i sure don't,
 and if i did, i'd
 refer him to 1960
 social scientists
 for assimilation
 acculturation
 digging
 autopsy
 into
 their

rajando el hablar santurceño de su madre,/ torciendo el alma de carolina del sur de su padre,/ añadiendo el negrísimo neoyorkino perfumado de harlem/ ojos café bailando, tú sabes mami,/ que yo puedo esquiar a golpe de bomba, salsa, mambo/ pasar a aretha franklin stevie wonder/ apodado patato con paso de guaguancó,/ ¿lo conoce? // le habla en puertorriqueño a las mamitas de la iglesia/ pentecostal y se las gana, con su te-entiendo-tipo,/ con los palillos asomando al bolsillo enchufado/ a sonidos de disco 15 bocinas/ estereofónicas destruyendo la fría realidad/ intentando decir estás buena baby/ mientras camina fuera de ritmo y paso/ con cascabeles aleluya,/ tenis marca puma,/ la camiseta corta con el estómago por fuera,/ los collares de santería,/ las pantallas de madamo,/ al club social hispano/ a retar a sus mayores al dominó,/ como el rey del concurso budweiser/ del periódico el diario/ tomando cerveza como un campeón,/ ¿lo conoce?/ bueno, yo sé que yo no,/ y si lo conociera, lo referiría/ a los científicos sociales del '60/ para una autopsia/ a sus

heart
attacks,
oh,
oh,
there
he
comes,
you can call him tito,
or you can call him madera,
or you can call him smitty,
or you can call him mr. t.,
or you can call him nuyorican,
or you can call him black,
or you can call him latino,
or you can call him mr. smith,
his sharp eyes of awareness,
greeting us in aristocratic harmony:
"you can call me many things, but
you gotta call me something."

ataques/ cardíacos/ de asimilación/ aculturación/ oh,/ oh,/ ahí viene,/ le puedes decir tito/ le puedes decir madera,/ le puedes decir smitty,/ le puedes decir mr. T,/ le puedes decir nuyorican/ le puedes decir negro/ le puedes decir latino/ le puedes decir señor Smith/ sus ojos agudos en aristocrática armonía:/ "me pueden llamar muchas cosas,/ pero me tienen que llamar algo."

[Traducción: Carmen L. Marín]

homenaje a don luis palés matos

retumba el pasado presente prosa poesía
 retumba el calor sudor vaivenes de cuero
 salpicando mares olor tambor prieto quemao
 orgullos cadereando acentos al español
 conspiración engrasando ritmos pleneros
 a la lengua española pa ponerle sabor.

pero que retumba en la tumba resbalando
 pico pico tun tun de pasa áfrica se pierde
 en puerto rico tirando pasos nichos a los santos
 marcando al uno dos en tres por cuatro
 que alientan los versos exaltan los salmos
 despierta la clave chupando las cañas
 pracutú-piriquín-prucú-tembandeando
 el secreto máximo: que luis palés matos
 tambien era grifo africano guillao de castellano.

qué de blanco:

era un grifo babalao oba-rey guayamesano,
 salió de sspirita mulata liberada,
 fue un trabajo de pueblo una noche secreta,
 cogieron un ñáñigo sspiritu lui,
 que espiraba a ser blanco,
 con un tumbao celestial lenguas doz razas,
 lo bautizaron palés añadieron el matos,
 dios la pava omnipresente sacude exprime:
 el trabajo, antillano, carifricano,
 afro-españolisaio, manteca sal y vinagre, y
 de pronto se despierta un alma, un alma,
 que alientan los cuerpos, maniobrando,
 cabecita pa arriba, manitas pa' lado,
 deditos en clave, pechito pa fuera, y salió:

un negrindio sureño, rascacielo de mulato,
 patología criolla, ogoun-ochoun de barrio,
 otun-derecha de la danza
 caracol cangrejo yemayado,
 conocedor imprudente africano,
 usted y tenga poeta antillano,
 betún del brillo borincano,
 pracutú-priniquín-prucú-tembandeando
 el secreto máximo: que luis palés matos
 también era grifo africano guillao de castellano

abandoned building

LA VIDA es un español derretido
un frío escalofrío
donde el sol solamente
acaricia mi rota realidad
reñida entre la
urbe americana y
un barrio corazón
latino.

LA VIDA es un folklore de pueblo
jíbaro encarretado en
televisiones dominadas
del sabor ron coca-cola
bolita bachata juego y
sudor.

LA VIDA es una derrota en la escuela
un sobretrabajo mal pagado
un amor tierno y fuerte
donde las necesidades se
vacían en el cuerpo de
la esperanza.

LA VIDA es un inglés frío
un español no preciso
un spanglish disparatero
una insegurida de
incendios automáticos.

LA VIDA es pues, mi pana, LA VIDA es
un dolor de muela
mellada en el hueco
seno cáncer, sin remedio,
parada en el cemento,
de esta triste,
mi desnuda realidad.

Tato Laviera, *AmeRícan* (1985)

AmeRícan

we gave birth to a new generation,
AmeRícan, broader than lost gold
never touched, hidden inside the
puerto rican mountains.

we gave birth to a new generation,
AmeRícan, it includes everything
imaginable you-name-it-we-got-it
society.

we gave birth to a new generation,
AmeRícan salutes all folklores,
european, indian, black, spanish,
and anything else compatible:

AmeRícan, singing to composer pedro flores' palm
trees high up in the universal sky!

AmeRícan, sweet soft spanish danzas gypsies
moving lyrics la española cascabelling
presence always singing at our side!

AmeRícan, beating jíbaro modern troubadours
crying guitars romantic continental
bolero love songs!

AmeRícan, across forth and across back
back across and forth back
forth across and back and forth
our trips are walking bridges!

it all dissolved into itself, the attempt
was truly made, the attempt was truly
absorbed, digested, we spit out
the poison, we spit out the malice,
we stand, affirmative in action,
to reproduce a broader answer to the
marginality that gobbled us up abruptly!

Amerriqueño

dimos vida a una nueva generación/ amerriqueña, más vasta/ que el oro perdido/ y nunca tocado,
escondido dentro de/ nuestras montañas puertorriqueñas.// dimos vida a una nueva generación,/
amerriqueña, que incluye todo lo imaginable/ en la dilo-que-lo-tenemos sociedad.// dimos vida a una
nueva generación,/ amerriqueña, que saluda todos los folclores,/ europeo, indio, negro, español,/ y
cualquier otro que sea compatible:// amerriqueño, ¡cantándole a las palmeras/ de Pedro Flores en un
cielo universal!// amerriqueño, ¡danzas dulces suaves gitanas/ letras emotivas la presencia española
siempre/ cascabeleando cantando a nuestro lado!// amerriqueño, ¡modernos trovadores jíbaros/ gui-
tarras que lloran románticos boleros/ continentales!// amerriqueño, ¡cruzar yendo y viniendo/ cruzar
yendo y viniendo/ cruzar de nuevo yendo y viniendo/ nuestros viajes son puentes peatonales!// ¡todo
se disolvió en sí mismo, el intento/ se hizo, el intento se absorbió, digirió,/ escupimos el veneno,
escupimos la malicia,/ afirmativos en la acción preparados a reproducir/ una contestación contundente
a la marginalidad/ que nos tragó tan abruptamente!

- AmeRícan, walking plena-rhythms in new york,
strutting beautifully alert, alive,
many turning eyes wondering,
admiring!
- AmeRícan, defining myself my own way any way many
ways Am e Rícan, with the big R and the
accent on the í!
- AmeRícan, like the soul gliding talk of gospel
boogie music!
- AmeRícan, speaking new words in spanglish tenements,
fast tongue moving street corner “que
corta” talk being invented at the insistence
of a smile!
- AmeRícan, abounding inside so many ethnic english
people, and out of humanity, we blend
and mix all that is good!
- AmeRícan, integrating in new york and defining our
own destino, our own way of life,
- AmeRícan, defining the new america, humane america,
admired america, loved america, harmonious
america, the world in peace, our energies
collectively invested to find other civili-
zations, to touch God, further and further,
to dwell in the spirit of divinity!
- AmeRícan, yes, for now, for i love this, my second
land, and i dream to take the accent from
the altercation, and be proud to call
myself american, in the u.s. sense of the
word, AmeRícan, America!

amerriqueño, ¡caminando a golpe de plena en Nueva York,/ pavoneándose hermosamente alerta,
vital,/ una multitud de ojos preguntando,/ admirando!// amerriqueño, ¡definiéndome a mí mismo a mi
manera de/ cualquier manera de muchas maneras/ amerriqueño, con la erre sonora y la/ fuerza en la
segunda e!// amerriqueño, ¡como el habla que surge del alma en la/ música de los espirituales ne-
gros!// amerriqueño, ¡diciendo nuevas palabras en spanglish/ en casas de vecindad, lengua/ filosa
que corta la esquina y se inventa/ ante la insistencia de una sonrisa!// amerriqueño, ¡cuánto abundas
dentro de tantos/ sajones étnicos, y por nuestra humanidad,/ mezclamos y combinamos todo lo que
es bueno!// amerriqueño, ¡integrándose en Nueva York y definiendo/ nuestro propio destino, nuestra
forma de/ vida,// amerriqueño, definiendo la nueva América, la humana,/ la admirada, la amada, la
América armoniosa,/ el mundo en paz, nuestras energías colectivas/ invertidas en encontrar otras
civilizaciones,/ tocar a Dios, más más allá, habitar/ en el espíritu de la divinidad!// amerriqueño,/ ¡sí,
por ahora, porque yo amo esta mi/ segunda patria, y sueño con quitarle el acento/ al altercado, y
sentirme orgulloso de llamarme/ americano en el USAdo sentido de/ la palabra, amerriqueño, ameri-
cano! [Traducción: Carmen L. Marín]

english

so
 exquisite
 general
 overtones
 tonalities
 transfused
 transcending
 growing
 definitions
 expansions
 most-advanced
 researching
 ex-creating-out
 clearest
 clarity
 orgasms
 of
 confusion
 we-hate-love
 your
 forced
 indulgences
 our
 backbones
 constantly
 searching
 for-your-greatness
 that
 will
 re-define
 ambitions
 in-your-language
 we
 struggle
 to
 make
 everyone
 humanistically
 proud
 of
 your
 relationship
 to
 the
 growth
 of
 the
 world

inglés

tan/ exquisito/ dejos/ generales/ tonalidades/ transfundidas/ trascendiendo/ creciendo/ definiciones/
 expansiones/ avanzadísimas/ investigando/ ex–creando–afuera/ clarísima/ claridad/ orgasmos/ de/
 confusión/ odiamos–amamos/ tus/ forzadas/ indulgencias/ nuestras/ columnas vertebrales/ constan-
 temente/ buscando/ tu–grandeza/ que/ re-definirá/ ambiciones/ en–tu–lengua/ luchamos/ para/ que/
 todos/ se/ enorgullezcan/ humanísticamente/ de/ tu/ relación/ con/ el/ crecimiento/ del/ mundo
 [Traducción: Florencia Bonfiglio]

spanish

your language outlives your world power.
 but the english could not force you to change
 the folkloric flavorings of all your former colonies
 makes your language a major north and south american
 tongue.
 the atoms could not eradicate your pride,
 it was not your armada stubbornness
 that ultimately preserved your language.
 it was the nativeness of the spanish,
 mixing with the indians and the blacks,
 who joined hands together, to maintain your precious
 tongue,
 just like the arabs, who visited you for
 eight hundred years, leaving the black
 skin flowers of andalucía,
 the flamenco still making beauty with your tongue.
 it was the stubbornness of the elders,
 refusing the gnp national economic language,
 not learning english at the expense of
 much poverty and suffering, yet we maintained
 your presence, without your maternal support.
 Spain, you must speak on behalf of your language,
 we await your affirmation of what we have fought
 to preserve.
 ESPAÑOL, one of my lenguas, part of my tongue,
 I'm gonna fight for you, i love you, spanish,
 i'm your humble son.

español

tu lengua sobrevive a tu poder mundial./ pero el inglés no pudo forzarte a cambiar/ los folclóricos
 sabores de todas tus ex-colonias/ convierte a tu lenguaje en norte y sudamérica en una gran/ lengua/
 los átomos no pudieron erradicar tu orgullo,/ no fue la obstinación de tu armada/ lo que en última
 instancia preservó tu lengua./ fue lo autóctono del español,/ mezclándose con los indios y los negros./
 que unieron sus manos, para mantener tu preciosa/ lengua,/ igual que los árabes, que te visitaron por/
 ochocientos años, dejando las flores/ de piel negra de andalucía,/ el flamenco aún haciendo belleza
 con tu lengua./ fue la obstinación de los mayores,/ rechazando el pbi lengua económica nacional,/ no
 aprendiendo inglés a expensas de/ mucha pobreza y sufrimiento, y sin embargo mantuvimos/ tu
 presencia, sin tu apoyo maternal./ España, tenés que hablar en representación de tu lengua,/ espera-
 mos tu afirmación de lo que hemos luchado/ por preservar./ ESPAÑOL, una de mis *lenguas*, parte de
 mi lengua,/ Voy a luchar por vos, te amo, español,/ soy tu humilde hijo.
 [Traducción: Florencia Bonfiglio]

Tato Laviera, *Mainstream Ethics* (1988)

migración

“en mi viejo san juan,” calavera cantaba
 sus dedos clavados en invierno, fría noche,
 dos de la mañana, sentado en los stoops
 de un edificio abandonado, suplicándole
 sonidos a su guitarra,
 pero:

sus cuerdas no sonaban,
 el frío hacía daño,
 noel estrada, compositor,
 había muerto, un trovador
 callejero le lloraba:

“cuántos sueños forgé,” calavera voz arrastrándose,
 notas musicales, hondas huellas digitales,
 guindando sobre cuerdas, sacándole música al hielo,
 la fría tempestad,
 creando verano con lágrimas,
 calor de llantos,
 “en mis noches de infancia, mi primera ilusión,”
 sentado en los stoops,
 “son recuerdos del alma,”
 de un edificio abandonado,
 pero:

sus cuerdas no sonaban,
 el frío hacía daño,
 noel estrada, compositor,
 había muerto, un trovador
 callejero le lloraba:

“una tarde partí,” calavera pensó en la decisión,
 operation bootstrap, carreta, barco/avión,
 “hacia extraña nación,”
 sentado en los stoops,
 “pues lo quiso el destino,”
 de un edificio abandonado
 pero:

sus cuerdas no sonaban,
 el frío hacía daño,
 noel estrada había muerto,
 un trovador callejero
 le lloraba:

“pero mi corazón,” calavera pensó en el sueño,
 de cualquier migrante hispano,
 nadie quería morir en américa,
 “se quedó junto al mar,”
 calavera plena melancolía,
 el puertorro no se paró en ellis island,
 se sentían short range citizens,

venimos para regresar,
 solamente nos quedamos

sentados en los stoops
 porque el sueño se pudrió,
 en la ilusión de los huecos
 de un edificio abandonado,
 pero:

sus cuerdas no sonaban,
 el frío hacía daño,
 noel estrada, había muerto,
 un trovador callejero
 le lloraba:

“pero el tiempo pasó,” calavera cantó,
 “y el destino,” agrio licor
 se le olvidó una estrofa,
 “mi terrible nostalgia,” la gran canción
 coros en barberías,
 “y no pude volver,”
 muchedumbre night club celebraba,
 “al san juan que yo amé,”
 voces dulces alejadas de borinquen,
 “pedacito de patria,”
 calavera miró oscuridad,
 “mi cabello blanqueó,”
 oscuridad miró a calavera,
 “ya mi vida se va,”
 botella terminada,
 “ya la muerte me llama,”
 sentado en los stoops,
 “y no puedo vivir,”
 de un edificio abandonado,
 “alejado de ti,”
 calavera se paró, decidido,
 “puerto rico del alma,”
 calavera cantaba:

“adiós,” andando hacia el east river,
 “adiós,” a batallar inconveniencias,
 “adiós,” a crear ritmos,
 “borinquen,” ganarle a la fría noche,
 “querida,” a esperar la madrugada,
 “tierra,” a apagar la luna,
 “de mi amor,” esperando el sol,
 “adiós,” caliente calor,
 “adiós,” calavera lloraba,
 “adiós,” sus lágrimas,
 “mi diosa,” calientes,
 “del mar,” bajando hasta el suelo,
 “mi reina,” quemando la acera, carretera,
 “del palmar,” lágrimas en transcurso,
 “me voy,” aclimaban las cuerdas,
 “ya me voy,” y pasaron por sus manos,
 “pero un día,” y todo se calentó,
 “volveré,” sin el sol,
 “a buscar,” y finalmente

“mi querer,” las cuerdas sonaron,
“a soñar otra vez,” el frío no hacía daño,
“en mi viejo,” el sol salió, besó a calavera,
“san juan,” al nombre de noel estrada.

calavera abrió las manos en un ritual
hacia el sol, calavera contestó, cantó, terminó,
“en mi viejo san juan.”

bochinche bilingüe

los únicos que tienen
problemas con el vernáculo
lingüístico diario de nuestra gente
cuando habla de
las experiencias de su cultura popular
son los que estudian solamente
a través de los libros
porque no tienen tiempo para
hablar a nadie, ya que se pasan
analizando y categorizando
la lengua exclusivamente
sin practicar el lenguaje.

el resto de estos
boring people
son extremistas aburridos
educadores perfumados
consumidores intelectuales
de la lengua clásica castellana
al nivel del siglo dieciocho
racistas monolingües en inglés
monolingües comemierdas en español
filósofos nihilistas
y revolucionarios mal entendidos
todos los cuales comparten
una gran pendejía
minoría.

hispano

un
vals
en
vallenato
picoteando
samba
merengueada
con
ranchera
de
mambo
combinada
en
salsa
de
plena
polka
rumbeando
bolero
a
la
cha
cha
cha
chi
cha
peruana
cumbia
folklórica
bomba
y
guaracha
picaíta
seis
de
andino
danza
mezclada
en
baladas
nocturnas
de
tango
son
de
unotodos
todosuno
pasitos
unidos
a la
vuelta
del
compás.

barrio (forenglishonly)

el inglés
se deforma
con el
calor de
tu cultura

lenguas en
sonidos
coloquiales
onomatopeyándose
con
aztlán
clave
del coquí

aquí
el español
se coje
a pecho
valorizado
profundamente

entonces
se
digestionan
anglicismos
nuyorriqueños
chicanerías
mezcladas
en spanish
idioms
dentro del
no-mare-wha
india
wha-re-monton
pitando
piropos
atoloquedá

entonces
es
que
surge
el
inglés
puro
“what’s
happening
man,”
in
black
english

poet

endlessly
chronologician
wordsmith
underprivileged
sub-vulgate
penniless
moribund
marching
constantly
defying
endlessly
the last is first
the last is the base
chiselers
of letters
relentless
adventurers
endlessly

poeta

interminablemente/ cronológica/ artífice de la palabra/ desfavorecido/ sub-vulgado/ sin un centavo/
moribundo/ marchando/ constantemente/ desafiando/ interminablemente/ el último es primero/ el úl-
timo es la base/ cinceladores/ de letras/ implacables/ aventureros/ interminablemente

[Traducción: Florencia Bonfiglio]

AmeRícan

TATO LAVIERA



ARTE
PUBLICO PRESS

DOS NAUFRAGIOS EN EL MAR INCÓGNITO DE
WALTER BENJAMIN
Rafael Gutiérrez Girardot*

Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, primera reimpresión, 2001.

Kohan, Martín. *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*, Grupo Editorial Norma, Colección Vitral, Buenos Aires, 2004.

En el prólogo, Beatriz Sarlo dice que los ensayos reunidos en ese volumen representan sólo una parte muy pequeña de su deuda con la obra de Walter Benjamin. Ello supone que la obra crítico-literaria y sociológico-literaria de la autora ofrece una renovación radical de tal importancia que se inscribe en la compleja, profunda y también laberíntica estela de Walter Benjamin: en su marxismo dual (Adorno-Brecht), en su pensamiento prismático, en su discusión y recepción de la filosofía contemporánea en tanto sustancia de su crítica literaria. En estos ensayos, empero, no se percibe esa huella. Y eso se debe indudablemente al hecho de que para acceder a Benjamin, el primer paso indispensable es el conocimiento de su alemán, es decir, su microscópico diálogo consigo mismo, que cabe caracterizar con la frase con la que Nietzsche terminó muchas cartas a Lou Andreas Salomé: "Mihi ipsi scripsi". Su manera de citar no pierde la autoridad que invoca la cita, pero el contenido de la cita es el que él escribe para sí mismo. A eso se agrega el hecho de que hace alusiones hoy difícilmente descifrables porque se refiere a autores menores de su época. El famoso "prólogo gnoseocrítico" de su libro básico *El origen del drama barroco alemán* (Trauerspiel) es un ejemplo de ello.

* Con mucho pesar, mientras corregíamos las pruebas de galera, recibimos la dolorosa noticia de la muerte de Rafael Gutiérrez Girardot, quien no solamente aceptó participar en la revista sino que también nos alentó a llevar a cabo este proyecto. Le rendimos un respetuoso homenaje a quien consideramos uno de nuestros grandes maestros latinoamericanos.

Rafael Gutiérrez Girardot nació el 5 de mayo de 1928 en Sogamoso (Boyacá), Colombia. Entre sus obras se destacan, en orden cronológico: *La imagen de América en Alfonso Reyes* (Madrid, Insula, 1956), *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación* (Madrid, Insula, 1959), *En torno a la literatura alemana contemporánea* (Madrid, Taurus, 1959), *Nietzsche y la filología clásica* (Buenos Aires, EUDEBA, 1966), *El fin de la filosofía y otros ensayos* (Medellín, Ediciones Papel Sobrante, 1968), *Horas de estudio* (Bogotá, Colcultura, 1976), *Aproximaciones* (Bogotá, Procultura, 1986), *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* (Barcelona, Editorial Montesinos, 1983, 2° ed., Bogotá-México, Fondo de Cultura Económica, 1987) *Hispanoamérica. Imágenes y perspectivas* (Bogotá, Temis, 1989), *Poesía y prosa en Antonio Machado* (Madrid, Editorial Guadarrama, 1969, 2° ed., Bogotá, Tercer Mundo, 1989), *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana* (Bogotá, Ediciones Cave Canem, 1989), *Machado: Reflexión y Poesía* (Colombia, Tercer Mundo Editores, 1989), *Provocaciones* (Bogotá, Ediciones Investigar y Nuestra América Mestiza, 1992), *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX* (Maryland, University of Maryland al College Park, 1992), *Cuestiones* (México, Fondo de Cultura Económica, 1994), *Moriré callando. Tres poetisas judías: Gertrude Kolmar, Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs* (Barcelona, Montesinos, 1996), *César Vallejo y la muerte de Dios* (Colombia, Panamericana Editorial, 2000), *El intelectual y la historia* (Caracas, Fondo Editorial La Nave Va, 2001), *Entre la Ilustración y el expresionismo. Figuras de la literatura alemana* (Colombia, Fondo de Cultura Económica, 2004), *Heterodoxias* (Colombia, Taurus, 2004).

Entre otras distinciones, la más importante que recibiera en vida Gutiérrez Girardot es el Premio Literario Alfonso Reyes, otorgado en el año 2002. También recibieron este premio Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, André Malraux, Jorge Guillén, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Adolfo Bioy Casares, Germán Arciniegas, Arturo Uslar Pietri y Harold Bloom, entre otros.

Murió el 27 de mayo 2005 en Bonn, Alemania.

El alemán de Benjamin exige extrema atención para seguir estilísticamente el denso y complejo hilo de la argumentación. El estilo de sus primeros trabajos es “intransitable” para decirlo con una caracterización de la poesía de Else Laske-Schüler que hizo Karl Kraus. Por ello, para acceder a Benjamin la superación de esa dificultad es condición *sine qua non*. Las traducciones castellanas de Benjamin no sólo no transmiten las peculiaridades de su estilo sino que son irritantemente defectuosas e incompletas. Las más divulgadas, las de Jesús Aguirre, están llenas de omisiones (el neoduce superó las dificultades con el método de ignorarlas), de conceptos falsos como por ejemplo traducir “Kapital” (capital financiero) por “capital” (ciudad capital); no traduce la palabra *fata morgana* con la que en alemán se dice lo que en castellano es espejismo, para dar dos ejemplos. Como esas traducciones fueron las que marcaron el comienzo del ‘fenómeno Benjamin’ en la Argentina.

Esta afirmación da a Beatriz Sarlo ocasión para hacer un *aperçu* de la recepción de Walter Benjamin en Argentina y en el mundo hispánico, por extensión. Sus datos no son precisos. La traducción de los ensayos de Benjamin en la colección “Estudios alemanes” apareció en 1961, no en 1967. Murena no hizo la traducción, colaboró castellanizando la traducción del alemán que hizo el traductor hoy olvidado de la editorial, llamado David Vogelmann. Murena era coeditor de la colección que dirigían Hans Bayer, del Departamento de Prensa del gobierno, y el que esto escribe. De ese *aperçu* se deduce la pregunta: ¿por qué sólo las traducciones españolas tuvieron resonancia en Argentina? ¿No confían los editores argentinos en sus colegas? ¿Están mal informados? La primera edición de las obras completas de Benjamin apareció en 1955 y desató inmediatamente creciente interés en Europa.

El “fenómeno Benjamin” tuvo malos hados. Y parece que no los ha perdido. Basta con comprobar que los libros de Sarlo y Kohan se basan en las traducciones españolas. No hay traducciones confiables de la tesis doctoral *El concepto de crítica del arte en el romanticismo alemán*, y las que hay son quizás apenas un cuarto de la obra completa. Además, sin el conocimiento de las muchas reseñas que Benjamin publicó se ignora un aspecto esencial de su obra: el del horizonte cultural con el que se ocupó críticamente y a la vez la dinámica de la cultura de su tiempo, es decir, cómo captó, asimiló y criticó su circunstancia contemporánea. Con esta doble carencia, cualquier trabajo sobre Benjamin sólo puede aspirar a ser una ocurrencia a propósito de algunos libros de Walter Benjamin. La ausencia de ocupación seria, adecuada y fundada en el conocimiento de su lengua madre, de la sintaxis de su pensamiento, produce en estos dos autores reflexiones entrelazadas con retazos de la imagen mutilada de Benjamin y adobadas con gesticulación disfrazada de aparente penetración y dominio profundos de los textos. Las condiciones que rodearon la elaboración de estos libros no podían conducir a otra cosa.

El primer “ensayo” del libro de Beatriz Sarlo indica ya en el título el talante que lo determina: la torpeza del destino. El destino fue torpe escribe la autora argentina porque “el suicidio de Benjamin marca el momento en que alguien, que sabe que no ha terminado su obra pero sabe, también, que no se terminará nunca, porque así fue desde el principio, elige morir”; si así fuera, Benjamin no hubiera comenzado a escribirlo. Los dos “exposés” de *La obra de los pasajes* y una carta a Gerschom Scholem, por ejemplo, muestran que Benjamin no podía saber desde el principio que el libro nunca se terminaría. En la carta dice que si en el libro sobre la *Trauerspiel* el concepto central era el de tragedia, en el nuevo libro será el del carácter fetichista de la mercancía.

El ensayo más ambicioso, si así cabe decir, de Sarlo está dedicado al Libro inconcluso, esto es, *Das Passagen-Werk*. A causa de la forma, es decir, por su carácter de “versiones

preliminares, algunas largas exposiciones y textos más o menos breves”, según define Sarlo, el Libro “está allí como un rompecabezas cuyo modelo ha desaparecido: en lugar de la lámina definitiva que el juego del rompecabezas nos incita recomponer, no hay lámina, no hay paisaje ni figuras terminadas y lo que el lector recompone es una hipótesis de lo que esa lámina era para Benjamin, porque esa lámina no está realmente completa en ninguna parte”. La tautología (rompecabezas sin lámina, esto es, una lámina hipotética incompleta en ninguna parte) induce a suponer que la dificultad con que tropieza la lectura del libro no se encuentra sólo en el libro sino principalmente en la lectura que de él hizo Beatriz Sarlo. Su lectura requiere la familiaridad con la lengua para leer el texto original y los indispensables apéndices de la edición de Rolf Tiedemann (sobre la génesis del libro, variantes de los apuntes, lecturas, temáticas de los grupos de cuadernos, referencias bibliográficas) que exigen de la hipótesis de la recomposición. Pero no todos ellos mencionan otras dificultades de la realización del proyecto. En 1932 Benjamin pensó en suicidarse. De ese mismo año es una carta a Gerschom Scholem en la que alude a su precaria situación económica, al fracaso de una gestión universitaria de su amigo (trabajo en la Universidad de Jerusalén) y le dice que se atreve a contemplar esta fatalidad con toda seriedad rayana en desesperanza. Agrega que no duda de su ingeniosidad que le procura información y subsidios, pero que es la formación de esta ingeniosidad y su producción correspondiente la que amenaza al máximo todo trabajo humanamente digno. Concluye con la queja de que su trabajo del último decenio ha estado totalmente determinado por medidas preventivas contra la disgregación que lo amenaza constantemente. Como ejemplo del “paraje de ruinas y catástrofe” que ha dejado esta situación, cita cuatro libros, entre ellos, en primer lugar los “Pasajes de París”. El libro estuvo cargado de su crisis personal e intelectual. La queja induce a preguntar si la dificultad y la inconclusión del libro se deben a otros factores que confluyen con el carácter del proyecto: su intención, por ejemplo, de reinterpretar el pensamiento fundamental de Marx en *El Capital*, esto es, el concepto de “carácter fetichista de la mercancía”; su intento de esbozo de una nueva historiografía.

El ensayo *Sobre el programa de una filosofía futura* es una crítica y deslinde de Hermann Cohen. Éste fue el último filósofo de talla que elaboró un sistema. La filosofía sistemática había sido radicalmente cuestionada por Nietzsche, pero prevaleció el neokantismo con Arthur Lebert (desde 1860) hasta bien entrado el siglo XX con Paul Natorp, Nicolai Hartmann, Ernst Cassirer y el maestro de ellos, Cohen. Llevaron una vida marginal filósofos antisistémicos (o asistémicos) como Lichtenberg, Friedrich Schlegel, o el hoy nuevamente olvidado Carl Gustav Jochmann, que disolvieron las disciplinas tradicionales en misceláneas y fragmentos. Nietzsche se impuso. El procedimiento de reflexionar fragmentariamente lo ejemplificaron Lichtenberg con sus “Suddelbücher” (cuadernos de a bordo), o los Fragmentos (que escribieron los románticos, Novalis con su *Allgemeines Brouillon*, Schlegel con sus “Athenäums-Fragmente”). Benjamin se encuentra en esta línea que hizo culminar Nietzsche. Su tesis doctoral fue sobre el romanticismo alemán; una pieza de radioteatro estuvo dedicada a Lichtenberg, de quien dice que “comienza a iluminar nuestro siglo” y su ensayo *Dimisiones de la poesía* es una reivindicación de Jochmann. La mención de estos autores no pretende indicar influencias sino recordar los representantes de la nueva sintaxis intelectual a la que se adhiere Benjamin, y que está relacionada con el fin de la metafísica que postuló Nietzsche y con el derrumbamiento de la filosofía sistemática. A la inconclusión del libro contribuyeron además sus contradicciones, o callejones sin salida, las objeciones que le hizo Adorno, su indecisión con el marxismo, su propósito de escribir una historia material de la modernidad.

En el ensayo sobre la “Verdad de los detalles” Sarlo adjudica a Benjamin una originalidad suscitada por Adorno: la de “atrapar lo verdaderamente significativo en lo pequeño y lo trivial”. Esa originalidad no es ni de Adorno ni de Benjamin. Para llegar a la expresión

exacta, la superación de la distancia entre la palabra y cosa, es preciso atenerse a las “verdades de a céntimo”, pues el elemento de la expresión “es lo especial en vez de lo general, *propria communia dicere*” apuntó Lichtenberg. Y Hugo von Hofmannsthal aseguró en su *Carta de Lord Chandos* que “una regadera, una rastra abandonada en el campo, un perro al sol, un pobre cementerio, un lisiado, una pequeña casa campesina, todo esto puede convertirse en el recipiente de mi revelación. Cada uno de estos objetos y otros miles semejantes... puede súbitamente en algún momento adquirir para mí ... un cuño sublime y conmovedor, que para expresarlo las palabras me parecen demasiado pobres”. La consigna de Husserl “a las cosas mismas” corrobora ese postulado del detalle, lo mismo que la experiencia de París que describe Rilke en su *Malte Laurids Brigge*. El giro hacia las cosas fue consecuencia del fin de la metafísica, del fin de los pilares del sistema, de la teoría del conocimiento con sus dos polos seguros: sujeto y objeto. En su discusión con Kant (en *Sobre el programa de una filosofía futura*), Benjamin se ocupa críticamente del tema, es decir, se inscribe en las consecuencias de ese fin de la metafísica.

Beatriz Sarlo presenta a un Walter Benjamin diversamente mutilado, sobre el que especula con suposiciones. Probablemente, no sólo se las permite sino las exige el Benjamin mal traducido. Quizá también por eso no encuentra en esos textos (obras parciales) las preguntas sobre los contextos histórico-filosóficos de la obra de Benjamin, o no los conoce. Sin embargo, estos contextos son fundamentales no sólo para desbrozar un camino de acceso a su pensamiento, sino porque ellos permiten trazar una imagen de Walter Benjamin como peculiar y altamente representante del desarrollo de la filosofía contemporánea y vecina de la gran revolución que puso en marcha Nietzsche y que por diversos caminos culminó en la fenomenología desde Husserl hasta Heidegger. En ese proceso, Benjamin fue partícipe y a la vez *outsider*: su variado marxismo y su arraigo en la teología judía reflejan la cruz de la época de la secularización. Su trabajo como crítico literario, sus ensayos sobre teoría del lenguaje, sobre sociología y política, sus comentarios a Hölderlin, su magistral ensayo sobre “Las afinidades electivas” de Goethe, y hasta sus sonetos escritos en el ritmo de George pero ya autónomo, forman una red de contigüidades entre los diversos terrenos intelectuales y sus representantes que permite calificar su obra con esta frase de Hegel: la filosofía es “su época captada en pensamientos”. El hecho de que su pensamiento se mueve entre extremos y que estos extremos no se concilian en una síntesis sino forman una “dialéctica en quietud”, como él mismo la llamó, sólo requiere para su lectura seguir el consejo de Hegel, esto es, no considerar los resultados de una obra como su meta, sino entregarse al desarrollo de lo expuesto o el “esfuerzo del concepto”. Ni Benjamin ni ningún autor de fama y calidad pueden ser reducidos a pretexto para alcanzar prestigio y para hacer suposiciones con máscaras de seguro conocimiento.

El libro que escribe Martín Kohan es interesante porque es novelista. Pero su análisis de las ciudades que visitó Benjamin y sus comentarios a los testimonios que dejó de estas estancias parece una narración para diversos públicos: para niños, para lectores de revistas sociales, para amantes de la evidencia. Ya al comienzo el lector se tropieza con esta sabiduría: “Los nombres de Berlín, que designan lugares, están dispuestos en el tiempo: implican promesas (a futuro) o recuerdos (del pasado). Esta temporalidad a la que están sujetos provoca cambios en ellos. No son los nombres los que cambian, y esto es importante. Los nombres permanecen. Y lo que cambia es la significación que se les da, el modo en que se los pronuncia, o las asociaciones que despiertan”. La cita de Benjamin que hace basta para resaltar el hecho de que en las descripciones de ciudades no importa la actitud ante la historia sino el rostro de la ciudad.

Los capítulos que Kohan dedica a Moscú, Berlín, París son paráfrasis comentadas que no

diferencian entre ciudades visitadas por razones personales (Nápoles y Moscú, por su enamoramiento de Aja Laxis) y ciudades del exilio como Ibiza en 1933 (del que dejó un libro *Secuencia de Ibiza*) y que junto con viajes a la Toscana, Kohan dejó de lado. La diferencia es importante porque determina las perspectivas. Los viajes antes del exilio obedecían a hábitos de los escritores alemanes: de la primera guerra mundial, por ejemplo, huyeron muchos a Suiza. Benjamin se graduó de doctor en Zurich y allí conoció a Ernst Bloch y a Hugo Ball por ejemplo. Otras estaciones de Benjamin fueron Berna, Capri, Viena, a donde huyó ya casado para librarse de la presión de su padre que quería que se dedicara a los negocios. Las ciudades que comenta después del exilio, su último París no tienen el carácter poético que caracteriza al Berlín de *Infancia de Berlín* y permiten percibir la difícil situación personal, su dependencia económica de Adorno y su pobreza. Las ciudades de Nápoles, Marsella, su primer París se encuentran recogidas en la sección titulada "Imágenes de pensamiento". El nombre indica una expresión literaria con intención filosófica. Pero las ciudades que visita no delatan el plan de crear una determinada zona urbana.

La construcción que hace Kohan es ingeniosa, pero elemental y muy parcial. No todos los temas esenciales de Benjamin los suscita esta zona: ni el drama barroco alemán –libro fundamental para los *Papeles*– ni la tesis doctoral sobre el romanticismo alemán –libro también fundamental para su procedimiento hermenéutico– ni su relación con la teología judía –que subyace y determina su pensamiento– caben en ese esquema. Los temas de la modernidad son propios de la vida urbana. Y el tratamiento de la ciudad fue un capítulo de la sociología alemana contemporánea de Benjamin desde 1887, con Ferdinand Tönnies (*Comunidad y sociedad*), Max Weber (*La ciudad*, 1911), Georg Simmel (*La gran ciudad y la vida anímica* de 1902), por sólo citar los trabajos más influyentes. La consideración del contexto histórico es en Benjamin especialmente importante, pues después del fracaso de su habilitación para un profesorado con el libro sobre el drama barroco alemán en 1924, Benjamin corroboró su temprano propósito de desechar la cultura universitaria, el de ser "erudito privado", que ya no podía ejercer porque la situación económica del padre se empeoró y le negó la ayuda necesaria para ese propósito. Benjamin se vio obligado al peregrinaje para buscar su sostenimiento. La consideración del contexto perfila su deslinde de la cultura universitaria, su situación de *outsider*. La ciudad no fue un tema central de Benjamin; las ciudades fueron concomitancias motivadas por razones personales y económicas, excepto París que era la cristalización de la modernidad, oportunidades para su oferta periodística y para su principio de "mihi ipsi scripsi".

La reducción de Benjamin a ocurrencias sin contextos impide penetrar en su significación histórica como un intelectual que se mueve entre extremos, ambiguo y contradictorio que ya en 1932 había proyectado suicidarse en Niza, cansado de la vida, que consideraba sus libros más importantes como ruinas, que en el mar de la secularización en que se movía no perdió su fe judía, la esperanza de un mesías terrenal, la Utopía. Benjamin fue un intelectual judío que como perseguido supo captar la significación del antisemitismo general, alemán en particular y de la guerra mundial. En su último trabajo *Sobre el concepto de la historia* (o como también se lo llama *Tesis histórico-filosóficas*) de 1940, Benjamin hace una crítica radical a la idea de progreso y parte implícitamente de la comprobación de que la historia de Europa en el siglo XX aparece como una secuencia de catástrofes que imposibilita la fe ingenua en la linealidad del progreso y desenmascara el desarrollo histórico como un irrefrenable proceso de destrucción. No cabe duda de que este Benjamin es el realmente actual, no el que por mantener sus tensiones en un equilibrio arriesgado pueda leerse por eso como un contemporáneo (Sarlo) o al que se le adjudica haber trazado una zona urbana.

Estas curiosas “interpretaciones” se fundan indudablemente en una inmensa carencia intelectual: el desconocimiento de todos los textos en el original, el desconocimiento de los contextos histórico-filosóficos y literarios, el desconocimiento de las obras canónicas de la literatura sobre Benjamin, que en muchos casos es indispensable para descifrar alusiones, explicitar conceptos, solucionar problemas de expresión autobiográfica como su curriculum vitae “Agesilaus Santander”, a cuya interpretación no bastó el conocimiento de Scholem, como él mismo confiesa. Por otra parte, para el crítico literario occidental quedan extensos campos que le exigen adquirir un suficiente conocimiento de la teología judía en general y contemporánea en especial, como su relación con Franz Rosenszweig, que ha dilucidado Stéphane Mosés. La presentación de un Walter Benjamin mutilado en sus obras y en sus textos, insuficientemente conocido, sometido a la ocurrencia pomposa y arbitraria, priva de un saber fundamental para la clarificación de la conciencia del intelectual y su mundo occidental complejo y nebuloso y da la lección negativa de un trabajo intelectual presidido por superficialidad y carencia de honradez intelectual.

Bonn, abril de 2005.

HISTORIA PERSONAL DE LOS ESTUDIOS CULTURALES LATINOAMERICANOS UNA PREGUNTA MOLESTA*

Abril Trigo

La pregunta clave, molesta por capciosa, es sin duda ¿por qué practico estudios culturales? Claro está, debería quizá comenzarse por cuestionar la idoneidad y la pertinencia de la pregunta misma. ¿No se tratará de un simple recurso retórico para disparar una autoapología o para encubrir quizá, detrás de su aparente transparencia, la inquietante sospecha de haberme equivocado, la carcoma de una duda sobre mi sagacidad académica, ideológica e intelectual? ¿Por qué no se me ocurrió cuestionar dicha sagacidad antes? ¿Por qué cuestionarla precisamente ahora, cuando los estudios culturales, se dice, se habrían ya institucionalizado como la corriente de izquierda de la academia norteamericana, o cuando algunos rumorean que su momento ya habría pasado, estando condenados al basurero de las modas teóricas por el ritmo febril del consumo académico y la brutalidad de los acontecimientos históricos recientes? ¿No será quizá que dicho cuestionamiento se impone justamente gracias a dicha institucionalización, que parecería haberlos convertido en un engranaje más del aparato de reproducción cultural e ideológica del sistema capitalista? Pero en tal caso, ¿no convendría cambiar de barco en lugar de intentar rescatar el que parece hundirse sin pena ni gloria? ¿Frente a quienes intento justificarme? ¿Se supone que esto sea una declaración de principios, una reflexión teórica, un ejercicio de auto-crítica o una respuesta sesgada a la incitante y desafiante pregunta de Neil Larsen ¿qué son los estudios culturales de todos modos, y por qué deberían preocuparnos a los latinoamericanistas? [Larsen 1995, 190].

Como ocurre habitualmente, todas estas cuestiones se anudan en una maraña intrincada y confusa. Llegué a los estudios culturales, como tantos, arrastrado por las transformaciones económicas y geopolíticas suscitadas por la globalización, aunque también arrinconado por la depreciación epistemológica de los grandes relatos, la crítica de las identidades y la renovada conciencia respecto a la alteridad y la diferencia que nos deparó el giro teórico posmoderno. Pero también llegué a ellos empujado por mis propias circunstancias personales en el marco político y cultural del Uruguay de los años 70. Cuando joven quería ser escritor y hacer teatro, o mejor aún, radioteatro, así de simple, pero no podía asistir al programa de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República por la sencilla razón de que no se ofrecían allí clases vespertinas ni nocturnas, y yo debía mantener mi trabajo de tiempo completo. La única alternativa disponible para aquellos en mi situación era ingresar al Instituto de Profesores Artigas, que ofrecía un programa de literatura orientado al mercado de trabajo y en tal sentido más anclado a lo social que el programa de Letras, más riguroso pero envuelto en cierta pátina de diletantismo, de la Facultad de Humanidades. Es muy probable que el Instituto no me haya ofrecido las sofisticadas herramientas literarias que yo buscaba, pero me brindó indudablemente una oportunidad incomparable para conocer desde dentro del aparato educativo, y en el momento culminante de su crisis, la fracturada, ambigua, tensa posición del intelectual, envuelto en el torbellino político de aquellos años, y la aún más comprometida condición de los profesores y los maestros, poleas principales de reproducción cultural y transmisión ideológica, que por entonces declarábamos ser, sin pompa y con circunstancia, trabajadores de la cultura. Mi pasaje por el Instituto coincidió, además, con el golpe del 73 y las luchas intestinas al interior del régimen, por lo cual fui testigo de primera mano del desmantelamiento de un sistema educativo humanista, liberal y cosmopolita, bajo el cual el título de Profesor de Secundaria gozaba de un prestigioso estatus profesional, y de su azaroso reemplazo por la confusa mezcla de la virulenta propaganda ultra-nacionalista, la incipiente difusión de los valores neoliberales y la irresistible expansión de la cultura mas-mediática transnacional. En este contexto, maestros y profesores fueron perseguidos por izquierdistas, menospreciados como profesionales y pauperizados por obsoletos. En la América Latina de aquellos años, optar ser un trabajador de la cultura respondía más a una estructura de sentimiento que a una consigna ideológica; nuestra praxis cultural, críti-

* Una versión de este artículo ha sido publicada como "Why do I do Cultural Studies?", *Journal of Latin American Cultural Studies* 9.1 (2000): 73-93.

ca y pedagógica, era participativamente popular y socialmente comprometida, en los límites de lo académico y riesgosa política.

Por esa razón, al encontrarme años más tarde con los estudios culturales me sentí como en casa. Estos me proveían de un ámbito hermenéutico y teórico en el cual conciliar mis intereses de siempre en la historia, el teatro y lo popular con mis obligaciones académicas en los Estados Unidos; mi formación juvenil en aquella mezcla tan particular de estructuralismo, socio-crítica, semiótica y análisis ideológico practicada por intelectuales como Carlos Real de Azúa o Ángel Rama (ambos profesores de secundaria, dicho sea de paso) y la crítica antiimperialista y tercermundista diseminada desde las páginas del semanario *Marcha* de Carlos Quijano; mi experiencia de los años 60 y 70, signada por la teoría de la dependencia, el antiimperialismo, la teología de la liberación y toda la gama de estrategias y retóricas revolucionarias en boga por entonces; y mi posterior desarrollo profesional bajo las circunstancias existenciales de la migración y la diáspora transnacionales. Esto explica, supongo, por qué no sentí sino hasta ahora ninguna urgencia en plantearme estas preguntas. Simplemente hacía lo que sabía hacer.¹

No obstante, parece haber llegado el momento de encarar estas interrogantes. Intentaré sintetizar en las páginas que siguen lo que hace de los estudios latinoamericanos un campo de estudio y de reflexión específico, siempre corriendo el riesgo, a pesar de su discurso explícitamente anti-disciplinario, de convertirse en una disciplina más. Para ello, repasaré brevemente algunos puntos que, a mi entender, constituyen y distinguen a los estudios culturales latinoamericanos de su contraparte anglo-norteamericana, obviamente, así como de aquellas disciplinas que le son más afines en las ciencias sociales y en las humanidades, tales como la antropología, la sociología y la crítica literaria.

GENEALOGÍAS

No deja de resultar curioso que algunas figuras prominentes en los estudios culturales latinoamericanos reconozcan sus fuentes directas en los fundadores de los estudios culturales británicos (Richard Hoggart o Raymond Williams) o en la sociología y la antropología de la cultura francesas (Pierre Bourdieu, Marc Augé, Michel Passeron), mientras obvian por completo a la profusa tradición culturalista latinoamericana. Néstor García Canclini, sin ir más lejos, representante sin duda emblemático del campo en la escena internacional, y Beatriz Sarlo, una de las fundadoras de los estudios culturales, a pesar suyo, raramente reconocen la influencia de pensadores latinoamericanos, a menos que pertenezcan a sus propios círculos. Silenciamiento que resulta aún más notable cuando García Canclini asegura haber estado involucrado en los estudios culturales antes de saber de qué se trataba, o cuando Sarlo admite que antes de conocer a los clásicos británicos creía estar haciendo historia de las ideas [García Canclini 1996, 84; Sarlo 1997, 87]. Resulta indudable que si antes de haberse familiarizado con los estudios culturales británicos ya ambos reflexionaban sobre los mismos temas y en líneas metodológicas afines a aquellos, se debe a la sencilla razón de que la problemática que ocupa y da razón a los estudios culturales latinoamericanos antecede a su designación como tales. Tanto Sarlo como García Canclini venían trabajando en campos ya impregnados por las controversias teóricas, metodológicas e ideológicas que llegarían a ser medulares en los estudios culturales latinoamericanos.

Baste un ejemplo tan pertinente a la escena latinoamericana como a la uruguaya. La rivalidad entre dos figuras tan paradigmáticas del campo intelectual latinoamericano de los años 60 como Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama constituye mucho más que “una guerra por el poder y punto”, como sostiene el primero en entrevista con Roger Mirza

¹ Mi reflexión coincide con lo planteado por Espinosa Delgado respecto a Cuba: “La llegada a Cuba de los estudios culturales es imprecisa, real y difusa a un tiempo. No hay artículo que los mencione ni publicaciones que los citen, y sin embargo mucho teóricos y críticas han venido trabajando en este campo desde hace varios años”. Para luego añadir: “Los estudios culturales han facilitado el análisis teórico de las culturas marginales, liberando nuestra propia perspectiva y haciendo posible una lectura más objetiva desde el centro” [1995 231-2].

[Rocca 1994, 11]. Representa, en rigor, un momento de profundas transformaciones metodológicas e ideológicas en el quehacer crítico, en sintonía con los grandes sacudimientos socio-políticos de la época, entre los cuales destacan la revolución cubana y la saga del Che. Rodríguez Monegal, que como dijera Real de Azúa, por motivos personales, profesionales e ideológicos era “el escritor uruguayo con más enemigos” [Roca 1994, 12], fue director de la sección “Literarias” de *Marcha* desde 1945 a 1960, cuando debido a diferencias ideológicas con Carlos Quijano y su equipo fue reemplazado por Rama, quien rediseñó la sección como “Culturales”. Más tarde, entre 1966 y 1967, Rodríguez Monegal sería director de la revista *Mundo Nuevo*, publicada en París por el Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales y oficialmente financiada por la Ford Foundation, cargo al cual renunciaría al comprobarse públicamente que la revista recibía financiamiento de la CIA como parte de la campaña ideológica durante la guerra fría [ver Mudrovic 1997]. Luego del escándalo de *Mundo Nuevo* Rodríguez Monegal cumpliría un papel fundamental, durante su larga permanencia en Yale University, que llega hasta 1985, en la promoción y consolidación de la literatura latinoamericana como un legítimo campo de investigación vinculado a los estudios latinoamericanos y en el marco de los geopolíticamente estratégicos *Area Studies* fomentados en la academia norteamericana por agencias gubernamentales y fundaciones privadas. Según la versión que Rama nos brinda de este intenso periodo, a Rodríguez Monegal y su elegante, refinada versión de *new criticism* debemos la difusión de la literatura cosmopolita de Jorge Luis Borges y el grupo de la revista *Sur*, así como una decisiva contribución posterior, desde su puesto en Yale, en la conformación del canon de la literatura latinoamericana moderna, desde una “apreciación de la literatura que lo emparentó al ‘literato puro’”. Sin embargo, continúa Rama, “muy otra fue mi circunstancia”, pues “a mí me correspondió reinsertar la literatura dentro de la estructura general de la cultura, lo que fatalmente llevó a un asentamiento en lo histórico y a operar métodos sociológicos que permitieran elaborar la totalidad, reconvertir el crítico al proceso evolutivo de las letras comprometiéndolo en las demandas de una sociedad y situar el interés sobre los escritores de la comunidad latinoamericana, en sustitución de la preocupación por las letras europeas [...] La crítica comenzó a hacerse histórica, sociológica e ideológica, manejando explicaciones que correlacionaban la obra con el contorno y escudriñaban los asientos concretos de los fenómenos culturales” [Rama 1972, 88-9 y 208].

En una palabra, la crítica literaria de Rodríguez Monegal representaría lo que Hernán Vidal ha llamado “desviaciones tecnocráticas” de los años 60, en tanto la de Rama promovería, en cambio, una comprensión social de la literatura, para lo cual el crítico literario debía desprenderse de su identidad como analista técnico de textos privilegiados para asumir la identidad de productor de cultura desde una posición política concientemente definida. A partir de este giro, concluye Vidal, la crítica literaria se fue aproximando más y más a la antropología simbólica, la sociología y las ciencias políticas [1993, 115]. El debate entre ambos campos, o mejor aún, al interior de estos dos momentos en el desarrollo de la crítica latinoamericana, involucró desde el estatus del texto literario a la composición del canon, desde la relación entre arte y literatura a los límites entre lo culto y lo popular, desde las tecnologías de la crítica literaria y cultural al papel político del intelectual. Todos estos vendrían a ser temas medulares en el emergente campo de los estudios culturales latinoamericanos durante los 80.

Tal vez la historia de la crítica literaria proporcione una vía más idónea para percibir adecuadamente las fuentes endógenas, firmemente vinculadas, en última instancia, a la historia colonial y neocolonial de América Latina, de los estudios culturales latinoamericanos. Este es el enfoque de Julio Ramos, preocupado en trazar la genealogía discursiva, disciplinaria e institucional de las literaturas nacionales, y la función central que estas tuvieron en la consolidación de los estados y los imaginarios nacionales. De acuerdo a Ramos, los estudios culturales latinoamericanos han conjugado la crítica de los saberes disciplinares con la cuestión de las identidades étnicas y los saberes subalternos, conjunción que alimenta una epistemología siempre a los bordes de las disciplinas tradicionales. Ambas temáticas reflexionan sobre y reflejan la creciente conflictividad de formaciones sociales

heterogéneas, como puede ser el caso de la frontera sur de California o las sociedades latinoamericanas y su modernidad periférica. La diferencia entre la larga, polifacética tradición del pensamiento crítico latinoamericano y los actuales estudios culturales latinoamericanos consistiría en que mientras aquel apostaba a la capacidad integradora de las literaturas y las artes nacionales, los últimos las examinan como aparatos de poder institucional y simbólico. Vale destacar, sin embargo, que en América Latina no habría sólo temas, sino también instituciones y prácticas de conocimiento que han sido siempre y desde siempre heterogéneas, irreductibles a los principios de autonomía que circunscriben las disciplinas académicas en los Estados Unidos y en Europa. En América Latina, la heterogeneidad no es un fenómeno –y menos aún un epifenómeno– posmoderno, como sugiere Moreiras [2001, 59]. Los pensadores culturales latinoamericanos en la tradición de Andrés Bello, José Martí, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Ángel Rama, prosigue Ramos, trabajaron precisamente en el lugar intersticial del ensayo, con dispositivos y formas de saber que sólo podemos calificar como transdisciplinario. Y se pregunta ¿dónde ubicaríamos el discurso crítico de intelectuales como Ángel Rama y Antonio Cándido, por ejemplo? ¿No serían auténticamente críticos culturales, cuya reflexión sobre la cultura y el poder sería irreducible a cualquier paradigma o esquema disciplinario? [1996, 36]. Ellos serían, indudablemente, junto a otros como Darcy Ribeiro, Roberto Fernández Retamar y Antonio Cornejo Polar, los verdaderos precursores de los estudios culturales latinoamericanos [Del Sarto, Ríos, Trigo 2004].

EPISTEMOLOGÍAS

Está ampliamente admitido que una de las principales características de los estudios culturales consiste en su carácter multi, inter o transdisciplinario. John Beverley, pronunciándose desde un ala radical de la academia norteamericana, subraya que el punto central de los estudios culturales no es tanto establecer un diálogo entre disciplinas como desafiar la integridad de las fronteras disciplinarias mismas [1993, 20]; García Canclini, desde el sistema universitario mexicano, adopta una posición más cautelosa y matizada. Aunque aplaude la adopción de prácticas interdisciplinarias, advierte contra el desmantelamiento liso y llano de las disciplinas de conocimiento modernas. Recomienda, en cambio, que para la investigación cada disciplina se involucre en el estudio de la cultura e interactúe con las restantes haciendo sus fronteras tan porosas como posible sea, pero desde un punto de vista pedagógico es conveniente preservar las diferencias disciplinarias para una mejor formación universitaria [1996, 86]. Mientras Beverley celebra la transgresión, García Canclini recomienda equilibrio y complementariedad entre la instancia de formación profesional, pedagógica y disciplinada, y la instancia del ejercicio investigativo y crítico ulterior, cuando la madurez profesional permitiría poner en buen uso los beneficios de la multidisciplinariedad.

Pero el meollo de la cuestión es que las prácticas multi e interdisciplinarias son de larga data y están profundamente arraigadas en la investigación y el pensamiento latinoamericanos, bajo la forma de un estilo ensayístico que arranca con el intelectual polígrafo del siglo XIX (abogado de profesión que era también poeta, periodista, ideólogo, político o estadista, según las circunstancias). Esa práctica polígrafa atraviesa formaciones discursivas, con-funde esferas sociales y contamina todas las disciplinas desde mucho antes de su institucionalización en la universidad modernizada de principios del siglo XX. Por esta razón, de nada sirve definir los estudios culturales latinoamericanos a partir de una supuesta metodología multi, inter o transdisciplinaria, rasgo que, como comenta atinadamente Neil Larsen, carece de total relevancia distintiva [1998, 247]. Coincido plenamente con Walter Mignolo cuando apunta que, aún corriendo el riesgo de incurrir en esencialismos, se podría decir que hay un estilo de producción intelectual, en y del Tercer Mundo, que consiste en una cierta indisciplinaria, explicable por la historia misma de lucha por el saber en los países coloniales y neocoloniales [1998a, 112].

Otra característica de los estudios culturales latinoamericanos usualmente mencionada como fuertemente distintiva es su postura crítica respecto a las literaturas nacionales, enten-

didas como principales dispositivos de interpelación simbólica de los imaginarios hegemónicos de los estados nacionales modernos. En este marco, no es difícil entender el alboroto que provocara el “testimonio” en el latinoamericanismo norteamericano en los años 80, ni la prominencia obtenida por el libro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* en las polémicas en torno a la cuestión del canon literario que sacudieran por entonces a los programas de inglés y de literatura comparada en las universidades norteamericanas. El “testimonio” proveyó a muchos latinoamericanistas en los Estados Unidos de un género literario anti-literario –aun cuando ya debidamente canonizado por los premios literarios de Casa de las Américas desde 1970– desde el cual reconstruir su menguada posición hegemónica, tanto en el plano político como intelectual. Como sintetiza Georg Gugelberger, la popularidad del “testimonio” se debió principalmente al hecho de que se situó en la encrucijada de las principales batallas epistemológicas e institucionales de los años 80, tales como postcolonialismo versus postmodernismo; género versus no-género, el renovado interés en la autobiografía; la función del canon; los debates sobre la subalternidad; los discursos de otrificación; los límites y las relaciones entre oralidad y literatura; la cuestión del autor y la intervención editorial; la cuestión de los márgenes versus el centro; la intersección de raza, clase y género; los feminismos y los discursos minoritarios; la literatura del Tercer Mundo; el debate sobre el Latinoamericanismo; y la problemática de las disciplinas. En una palabra, el testimonio funcionó como la fantasía redentora de una izquierda cultural agonizante en los países metropolitanos [Gugelberger 1996, 7].

George Yúdice, Marc Zimmerman y John Beverley figuran entre quienes han producido los análisis más fecundos respecto a las posibilidades políticas y epistemológicas del “testimonio” como género literario contra-hegemónico. Para Yúdice, este es la manifestación práctica de una estética comunitaria y solidaria desde la cual los marginados se enfrentan a la hegemonía en la esfera pública [1996, 57 y 53]. Apoyándose en esa índole subalterna y subversiva del “testimonio”, Beverley pudo desplegar su invectiva contra las instituciones literarias académicas y, más importante quizá, argüir por una ambiciosa sustitución de la política de la representación actualmente predominantes por una política de la solidaridad [1996, 220]. Lo que haría imaginable esta sustitución sería la doble condición del “testimonio”, como relato verosímil de sucesos históricamente verídicos (de donde su valor ético y su veracidad epistemológica) y como artefacto literario (en lo cual reside su valor estético y su verosimilitud narrativa). No obstante la problemática ambigüedad de esta doble condición, que fuera detectada tempranamente por varios críticos, hizo posible la paradójica canonización estética del “testimonio” como un género anti-literario, debido precisamente a su presunta capacidad de presentar directa y verídicamente lo Real a través de las voces supuestamente auténticas del subalterno, cuya palabra, como dice Elzbieta Skłodowska, parecía natural, pura, incomparablemente perspicaz e inmune a toda anteojera ideológica [1996, 97]. Puesto en otros términos por Doris Sommer, lejos de esa supuesta transparencia, el texto testimonial es una representación retórica y decididamente literaria, lo cual se pone de manifiesto en la cuidadosa, sofisticada construcción de su persona de intelectual orgánico y cuadro político, expresamente destinada al consumo transnacional, que hace Rigoberta Menchú en su segundo libro [Sommer 1996, 132; Menchú 1998].

Lo clave de todo esto reside en que el testimonio –escritura paraliteraria o no literaria que antecede a su reconocimiento por la crítica– devino “testimonio” –género literariamente anti-literario– gracias a la suspensión de su literaridad y su simultánea exaltación como icono literario. Dicho de otro modo, el valor cultural específico del género fue construido sobre su condición extra-literaria o su modesta sublimidad, al decir de Alberto Moreiras [1996, 195]. Esta canonización implicó una simultánea mercantilización y una doble fetichización: la fetichización epistemológica del texto como sustrato de verdad inmediata, y la consecuente fetichización política de las poéticas de la solidaridad que pone en circulación, aparato emocional que autoriza la identificación no mediada del crítico con el sujeto testimonial. Esta doble fetichización limitó severamente, por cierto, no sólo los beneficios epistemológicos de la estrategia, sino asimismo sus resultados políticos, constreñidos por la urgencia ética y fuertemente emocional que movía a la solidaridad. La canonización

literaria del “testimonio”, a pesar de los designios políticos de las poéticas de la solidaridad, terminaron por despolitizarlo, al transfigurar su inmanencia socio-política en un aura radical, cuya consecuencia no sería otra que legitimar el locus de enunciación del intelectual académico metropolitano. El “testimonio”, así, ofreció al latinoamericanista de izquierda en los Estados Unidos un medio extraordinario con el cual evitar la mediación de los intelectuales locales (latinoamericanos) y establecer alianzas políticas directas con los sujetos subalternos (indígenas, nativos, mujeres), de modo de restablecer su posición hegemónica en un campo devaluado y descentrado. Produjo, de hecho, una doble subalternización. Es posible sentir la mirada del latinoamericanista sobre su sujeto subalterno.

En tanto las iras de Beverley contra la literatura (en rigor, contra las literaturas nacionales, la crítica literaria y las instituciones literarias en general) parecen al menos desproporcionadas frente a los muchos y más urgentes problemas latinoamericanos, y la hipótesis de Moreiras en cuanto a que la literatura pierde su posición hegemónica en las culturas latinoamericanas a consecuencia del colapso de los movimientos revolucionarios de los 60 resulta desatinada, ambos expresan, de distinta manera, la ansiedad del latinoamericanista de izquierda entrenado por y empleado en la academia norteamericana frente a fenómenos que nos desbordan a todos. Resulta difícil imaginar que ningún intelectual latinoamericano, incluyendo a los más conspicuos escritores del boom, haya jamás pensado que la “alta literatura” podría constituir un arma eficaz contra la globalización del capitalismo tardío, como sugiere Moreiras [1996, 194]. De igual modo, la fascinación de Beverley con la posibilidad de una literatura negativa alternativa revela una urgencia neovanguardista que apenas oculta su nostalgia por una forma de Arte puro, incontaminado y universal capaz de preservar la supremacía occidental. Resulta sintomático que su proyecto, tan posmoderno, se encuentre a medio camino con el alegato conservadoramente moderno que hace Sarlo de los valores estéticos [1997], y que él reconviene con extrema severidad.

La polémica en torno al valor epistemológico de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* provocada por el cuestionamiento que hiciera David Stoll a la veracidad fáctica del texto, y las críticas formuladas contra las poéticas de la solidaridad que acabo de sintetizar han contribuido, indudablemente, al descaecimiento de la popularidad del género, pero las verdaderas razones de su abandono son otras. El momento del testimonio ha pasado no porque su originalidad, ni su urgencia ni la situación de emergencia que incitara la fascinación de la crítica hayan pasado, como Beverley sostiene [1996, 280-1]. El momento del “testimonio” ha pasado porque las políticas con las cuales fue investido y la maniobra estratégica que lo fundara fueron formuladas por fuera y por encima de la realidad social que lo produce. Ha pasado porque no fue otra cosa que la fantasía redentora de una izquierda cultural agonizante en la academia norteamericana, en total prescindencia del status epistemológico, político y literario real de la escritura testimonial en América Latina. Ha pasado porque no fue otra cosa que lo Real para académicos metropolitanos en busca de su otro inaprensible. Así como han circulado testimonios desde tiempos coloniales y fuera de todo canon, simbióticamente asociados al periodismo, la crónica y la militancia política, el testimonio continuará jugando un papel importante en la realidad cultural latinoamericana a pesar de la desintegración de las redes de solidaridad internacional. En ese sentido, el debate sobre el “testimonio” tiene que ver más con la bancarrota de la crítica literaria y de las instituciones literarias en los Estados Unidos que con las literaturas y las culturas latinoamericanas.

Lo que me interesa destacar con esta ya larga digresión sobre el “testimonio” y de cómo debe ser entendido como un constructo ideológico de auto-legitimación del latinoamericanismo norteamericano, es que esa extraordinaria popularidad que disfrutara el género en los Estados Unidos fue escasamente acompañada en medios latinoamericanos (donde se ha seguido produciendo testimonios abundantemente) no debido a una patológica “resistencia a la teoría” de que adolecerían los intelectuales latinoamericanos, como se ha sostenido con cierto desdén, sino a la necesariamente distinta relación del intelectual latinoamericano con las prácticas y las instituciones políticas y culturales. El

debate sobre el canon literario no ha tenido en América Latina la importancia que tuvo en los Estados Unidos, en parte porque el canon literario latinoamericano fue construido, desde sus tempranos comienzos, con y desde textos escasa o tangencialmente literarios; en parte porque las disciplinas académicas tienden a ser mucho más rigurosas en el mundo anglosajón que en América Latina; en parte porque el intelectual latinoamericano se ve a diario compelido a atravesar fronteras discursivas y a participar activamente en política, en contraste con la contención socio-política que caracteriza la vida académica en los campus universitarios norteamericanos. Por todas estas razones, la crisis de las literaturas nacionales y la emergencia de nuevas prácticas culturales y nuevos modos de (re)producción, circulación y consumo cultural se experimentan, en América Latina, no tanto como el colapso de la crítica literaria —que a muy pocos preocupa con excepción de los críticos literarios—, sino como parte de los cambios mucho más dramáticos introducidos por la cultura pop, consumista y mas-mediática promovida por la globalización. De cualquier modo, si el “testimonio” materializa para el latinoamericanista metropolitano “ese deseo llamado estudios culturales”, como ha dicho Jameson [1993, 17], también registra un desplazamiento epistemológico y político importante: desde las políticas de la representación y los macro-relatos a las políticas de la solidaridad y las micropolíticas, y desde una epistemología de la producción y de la productividad a una epistemología del consumo y de los usos. Este desplazamiento, que elaborado sobre un amasijo teórico de Benjamin, Foucault y de Certeau, llegó en mano del populismo neoliberal a celebrar la libertad obtenida por el consumidor-usuario en la economía de mercado, adquirió legitimidad en la formulación social-demócrata de críticos ampliamente respetados como Jesús Martín Barbero [1987], García Canclini [1995] o George Yúdice [2001]. Pero es comprensible la resistencia que estas posiciones despertaron en círculos latinoamericanos. Incluso quienes apuestan a las tácticas de supervivencia cotidiana, como Martín Barbero, o se resignan a los benéficos efectos de la globalización, como José Joaquín Brunner, se las ven en figurillas en el momento de acomodar esta interpretación del consumo como espacio de emancipación individual a las políticas económicas, sociales y culturales del neoliberalismo. No es tan fácil desdeñar las instancias productivas, ni el ubicuo poder de la industria cultural, ni la insidiosa índole de la cultura pop global en la periferia. La celebración de la cultura pop en los Estados Unidos en respuesta al recrudescimiento de la reacción ultraconservadora y fundamentalista no guarda relación alguna con América Latina [ver During 1993, 16]. Lo que se llama guerra cultural en los Estados Unidos es en gran medida un fenómeno estrictamente norteamericano. ¿Cómo nos referimos a lo popular en la periferia? ¿Cuál es el lugar de las culturas populares y su conexión con los mercados? ¿Es suficiente identificar lo popular con la sociedad civil, entendida como esa parte de la sociedad que no se confunde con el Estado ni con los discursos hegemónicos [Martín Barbero 1998, 16]? Para la vasta mayoría de los latinoamericanos, la globalización es experimentada desde los márgenes y con los residuos del capital. Estos son los quiebres que constituyen el campo de los estudios culturales latinoamericanos, quiebres, en verdad, políticos.

LO POLÍTICO

Cualquier definición de los estudios culturales, tanto aquellas formuladas por sus adherentes como por sus adversarios, pone el énfasis en su dimensión política, lo cual se manifiesta en una triple articulación del concepto de “cultura”: como medio y sustancia que conforma y da sentido al quehacer crítico, como objeto de estudio de dicho quehacer y como locus de intervención política en la praxis social [ver Nelson, Treichler y Grossberg 1992, 5]. Así formulada, la definición resulta, al menos, problemática. Para algunos se trata de una inapropiada politización de la cultura; para otros equivale a una depreciación de la política, a la medida del culturalismo liberal y progresista post. Los estudios culturales británicos, como es sabido, vieron sus aristas más agudas debidamente limadas al ser adaptados a la academia norteamericana. Sin embargo, este encogimiento del impulso político inicial tiene que ver más con la transnacionalización —y concurrente desnacionalización— de los estudios culturales británicos, que pasaron del “materialismo

cultural” y el reclamo de lo popular como experiencia y “estructura de sentimiento” de Raymond Williams, a los sucesivos ajustes estructuralistas que llevaron a Stuart Hall a declarar, con el fin de eludir el economicismo marxista tradicional, la autonomía relativa de la superestructura, bloqueando así todo tratamiento de la economía y de su relación con la cultura y, por ende, la elaboración de una teoría materialista comprensiva de la cultura [Browitt 2004]. Del estudio de las subculturales juveniles y de las políticas de representación e identidad (la famosa tríada de clase, etnia y género) la crítica se deslizaría imperceptiblemente al estudio de las políticas de supervivencia en el marco anodino del multiculturalismo liberal. La fanfarria con que los populistas neoliberales han venido celebrando la cultura pop transnacional, aparentemente contraria al monoculturalismo canónico y tradicionalista, completó por fin el repliegue de los estudios culturales anglosajones frente a la globalización. Un repliegue de lo político que, de hecho, ratifica, si no culmina, una contradicción histórica al interior mismo de los estudios culturales. Stuart Hall, quien ante la arremetida globalizadora introdujera la problemática colonial en el aparato teórico de los estudios culturales británicos, escribió con cierto tono confesional:

Nosotros venimos de una tradición absolutamente marginal entre los centros académicos ingleses, y nuestro compromiso con los temas del cambio cultural –cómo entenderlos, cómo describirlos y cómo teorizarlos; cuáles pueden ser su impacto y sus consecuencias sociales- fueron primero confrontados en la sucia realidad social. El Centro de Estudios Culturales se convirtió en nuestro reducto cuando aquella conversación con el mundo de la calle ya no pudo ser: pasamos a hacer política por otros medios [Hall 1990, 12].

El mismo Hall, sin duda uno de los teóricos políticamente más lúcidos en los estudios culturales británicos, admite que la intención política inicial ha sido desleída en una acotada intervención política en lo cultural, sustitución autorizada por la supuesta autonomía del campo de la cultura, lo que la ratificaría como locus de emancipación social. Del modo que fuere, mantener activa la tensión entre política y cultura es ya de algún modo una práctica política, por lo que Hall advierte contra el riesgo de distenderla y caer en la ventriloquia teórica, la endogamia textual y las restauraciones disciplinarias. En una palabra, recomienda no perder de vista la distinción crítica entre trabajo intelectual y trabajo académico, y propone la necesidad de una crítica orgánica en el sentido gramsciano, aun cuando las adherencias y los compromisos estén condenados a una permanente redefinición y puesta al día. Esta progresiva reducción de la política, de la lucha de clases primero, a las políticas de identidad después, y a la supervivencia académica finalmente, es tratada por Fredric Jameson con un dejo de ironía, cuando señala que el abandono del proyecto originalmente marxista y su reemplazo por las políticas de la diferencia ha contribuido a encubrir a la larga desigualdades más profundas y alteridades más radicales bajo el velo ideológico del multiculturalismo [1993]. Una explicación más, por supuesto, a la desconfianza que las teorías y las políticas emanadas de los centros metropolitanos encuentran en medios intelectuales latinoamericanos, no obstante sus mejores intenciones.

Este es el caso de la *Inter-American Cultural Studies Network* dirigida por George Yúdice, cuyo principal objetivo era responder a la imparable globalización estableciendo una red que vinculara intelectuales y académicos de todo el mundo y promoviera el intercambio de ideas mediante un sitio de Internet y el correo electrónico (CULTNET), la organización de congresos, la realización de publicaciones conjuntas y la implementación de proyectos comunes. El proyecto procuraba adecuar el campo a las lógicas de la globalización y redefinirlo como “estudios culturales de las Américas”, un “desigual espacio transnacional de investigación e intervención [...] una única pero increíblemente compleja estructura fractal que (re)emerge en la política global con el advenimiento de las actuales reorganizaciones económicas, sociales y culturales” [CULTNET]. El colectivo llegó a producir un corpus de investigación significativo, en el cual destacan el libro *On Edge* y las conferencias organizadas con las instituciones anfitrionas en Iztapalapa, México, sobre “Estudios culturales

comparados”; en Bellagio, Italia, sobre “Formaciones supranacionales y contradicciones culturales de la globalización”; y en Río de Janeiro, Brasil, sobre “Transformaciones culturales en la era de la reestructuración global”.

Lo más destacable del proyecto es sin duda su propósito de institucionalizar los estudios culturales latinoamericanos más allá del parroquianismo de la academia norteamericana, y establecer una agencia intermediaria (brokerage) capaz de estimular la fecundación cruzada entre los estudios culturales practicados en los Estados Unidos, radicados mayormente en las humanidades y con un fuerte énfasis en el análisis de discurso, y los estudios culturales practicados en América Latina, decididamente más empíricos y más involucrados en la problemática social debido a su mayor anclaje en las ciencias sociales y su vínculo más cotidiano con el mundo de la política. Pero claro, ¿cómo se puede articular un proyecto transnacional que respete y promueva las especificidades regionales? ¿Sería posible evitar, en un proyecto de dimensiones hemisféricas como este, el predominio de los programas de investigación con mayores recursos económicos y tecnológicos? Indudablemente, este es el nudo gordiano de un proyecto contaminado de globalismo, posnacionalismo y panamericanismo, apenas atenuados por una, en última instancia poco efectiva, dispersión de sus centros organizativos entre la Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brazil), la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (Mexico), CLACSO (Argentina), y el Center for Cultural Studies de GSUC-CUNY (New York), que al obtener los recursos financieros de fundaciones norteamericanas controlaba, en los hechos, la organización y la dirección general del proyecto. ¿Cómo convencer a una audiencia latinoamericana de la legitimidad y la conveniencia de considerar a “las Américas” como un objeto de estudio integral, sin desniveles ni contradicciones insalvables? ¿Cómo conjurar el fantasma del panamericanismo? ¿Cómo podría aceptarse sin escrúpulos la transposición a la periferia de políticas culturales puestas en tela de juicio en la metrópolis? ¿Cómo evitar que las políticas de identidad y el multiculturalismo, pilares del programa político de los estudios culturales norteamericanos, eclipsen tantos otros problemas más urgentes en las sociedades latinoamericanas?

Las tres áreas de trabajo seleccionadas por la organización –teoría y metodología; sociedad civil, en tanto espacio de consumo cultural donde convergen lo local y lo global, las prácticas populares y la cultura mas-mediática; y sujetos sociales emergentes, nuevos movimientos sociales y minorías étnicas, sexuales y generacionales– aparte de su indudable relevancia actual en cualquier región del mundo, revelan preocupaciones y controversias conspicuamente metropolitanas. De ahí el escepticismo que despertara el proyecto en medios intelectuales latinoamericana. Como el mismo Yúdice lo ha concedido, a muchos les resultaba sospechosa la presentación de una centralidad aparentemente descentrada, que bien podría buscar re-legitimarse en el marco global arropándose de lo marginal y subalterno, y gracias a la intermediación de intelectuales poscoloniales instalados en los aparatos de producción de conocimiento metropolitanos [1994, 44-5]. En otras palabras, el proyecto terminó siendo percibido por muchos como una nueva estrategia de círculos intelectuales metropolitanos que buscaban institucionalizar su hegemonía al tiempo que se apropiaban de la subalternidad del subalterno y escamoteaban su carácter central.

Los estudios culturales transnacionales, entonces, examinan el pasaje de la nación moderna a la modernización global; la emergencia de los movimientos sociales, las ONG transnacionales y la sociedad civil como nuevos ejes de gestión socio-cultural; y las transformaciones en la cultura popular y en la industria cultural, tres áreas de investigación que conectan la circulación de mercancías, medios, migrantes y tecnologías entre “las Américas”, validando así nuevas identidades globales y/o fronteras. Estas áreas intersectan con las nociones de culturas híbridas y de reconversión cultural propuestas por García Canclini, y relacionan la cultura política y las políticas culturales con las nociones de sociedad civil, ciudadanía y democracia. En este escenario, la sociedad civil se desvincula de identificaciones geopolíticas y desestabiliza las narrativas de identidad nacional, soberanía y ciudadanía, promoviendo de tal modo la emergencia fragmentada de subjetividades minoritarias o tribales a partir de la etnia, el género, la edad o el territorio.

Son varios, pues, los intelectuales latinoamericanos preocupados por el tema de la globalización cuyo trabajo podría ser considerado bajo el rótulo de los estudios culturales transnacionales. Las reflexiones de José Joaquín Brunner, Néstor García Canclini, Martín Hopenhayn y Renato Ortiz, apremiadas por la revolución económica neoliberal de los 80 y sus secuelas socio-políticas, y moldeadas desde las ciencias sociales, todavía arrastran ecos de la teoría de la dependencia, aunque hayan surgido de previos debates sobre el posmodernismo y la democratización, particularmente en el Cono Sur. Brunner, por lo pronto, que siendo miembro de FLACSO elaborara en *Un espejo trizado* (1988) uno de los más sofisticados análisis teóricos del papel del mercado, los medios y los nuevos modos de consumo cultural en la modernización desigual de sociedades también desigualmente tradicionales, devino con el tiempo un vocero de la globalización como el mal inevitable. En *Globalización cultural y postmodernidad* (1998), su pragmatismo liberal le otorga a Brunner la flexibilidad necesaria para racionalizar el carácter ineluctable y en última instancia conveniente de la globalización, mientras concede que esta alcanza niveles de destrucción creativa inéditos y que el posmodernismo, subproducto de la industria cultural transnacional, constituye una suerte de *Zeitgeist* del capitalismo global que reproduce las desigualdades sociales nacionales a escala global.

Los trabajos más substanciosos de García Canclini posteriores a *Culturas híbridas* también han estado dedicados al estudio de la globalización. En *Consumidores y ciudadanos* retoma la idea, corriente en los estudios culturales norteamericanos, que tanto la identidad como la ciudadanía se concretan hoy en el consumo. A partir de esta redefinición del ciudadano qua consumidor, García Canclini reclama una más justa distribución de los recursos materiales y simbólicos y una reconsideración de la nación como una “comunidad interpretativa de consumidores” [1995, 50]. A partir de esto, reivindica la sociedad civil como sitio de la cosa pública y al estado como garante e intermediario en la formulación de políticas culturales de protección de la producción nacional, regional y local. Dada la debilidad de los estados y la vulnerabilidad de los mercados nacionales latinoamericanos ante la industria cultural transnacional, propone la creación de un mercado común cultural latinoamericano que asegure la distribución de los productos culturales de la región en un mercado ampliado protegido. Una estrategia que combina una suerte de versión latinoamericana de la Comunidad Europea y una política de sustitución de importaciones a escala regional.

En *La globalización imaginada* (1999b) García Canclini explora las formas ideológicas adoptadas por la globalización, que según él no es ni un paradigma científico, ni económico, ni político ni cultural, ni tampoco la única vía de desarrollo, sino un complejo proceso de centripetación y centrifugación en el cual la expansión del capital y de los medios de comunicación promueve la unificación de mercados, la integración de poblaciones y la homogeneización de las mentes en torno a un imaginario global, al tiempo que opera como una máquina de estratificación, marginación y fragmentación que perpetúa y multiplica la desigualdad y la exclusión. Esta naturaleza contradictoria de la globalización constituye el núcleo de *Ni apocalípticos ni integrados* (1994) de Martín Hopenhayn, cuya hipótesis central es que la globalización reproduce, en forma expansiva, la razón instrumental de la modernidad y la lógica del capital, al punto de crear una paradójica desintegración integradora, caracterizada por una asincronía creciente entre el lento e incluso regresivo ritmo de integración socio-económica —es decir, en la capacidad de consumo y el estándar de vida— y el ritmo acelerado de la integración ideológico-cultural al mercado de deseos y de consumo simbólico. Esto, a su vez, produce una novedosa estratificación entre los globalmente integrados, que experimentan la vida posmoderna bajo el signo del efecto de provisoriedad, y los localmente excluidos, que la experimentan bajo el signo del efecto de precariedad. Aunque ambos efectos están regulados por la discontinuidad y la contingencia, la impredecibilidad y el vértigo, la velocidad y la mutabilidad, tienen indudablemente valores opuestos. Lo que es goce para unos, es angustia para otros.

En forma similar, Renato Ortiz expone en *Mundialização e cultura* (1994) la existencia de una ideología seudo igualitaria que promueve el individualismo y la flexibilidad como

valores democráticos. La globalización, un sistema totalizador basado en el descentramiento de la producción y el monopolio de la distribución, cuya estrategia reside en homogeneizar y segmentar, estandarizar y fragmentar, se ha convertido en el único modo de ser moderno, cosmopolita y universal. La contribución más debatible de Ortiz consiste en su distinción entre la globalización, que refiere a las transformaciones en la esfera de la economía y la tecnología, y la mundialización, que nombraría una nueva civilización representada por el sofisticado cosmopolitismo high-tech disfrutado por una elite gerencial y académica transnacional y la cultura pop global producida por la industria cultural transnacional para el consumo masivo. La clasificación de Ortiz, que se podría rastrear a la distinción proveniente de la filosofía y la sociología alemanas entre civilización como empresa material y cultura como dominio del espíritu, contradice sus propios argumentos contra la supuesta autonomía de la cultura de la esfera social. Esto implica que a pesar de su inteligente crítica de los perversos efectos de la globalización, al distinguir la globalización cultural (mundialización) de la globalización económica, termina mistificando a esta última en la medida que tanto la cultura pop global –que no es reducible a mera norteamericanización– como el imaginario global cosmopolita –una suerte de ideología para estos cínicos tiempos posmodernos– simplemente confirman y reproducen la lógica del capital.

LOS ESTUDIOS SUBALTERNOS

El otro desafío teórico en provenir del latinoamericanismo norteamericano durante los 90 fue, por supuesto, el planteado por el Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos, propuesto desde el comienzo como un aspecto más, si bien crucial, del más amplio y emergente campo de los estudios culturales latinoamericanos [LASSG 1993, 116]. El subalternismo básicamente traspone los principios teóricos y las herramientas metodológicas inicialmente elaborados por su homólogo sudasiático al estudio de América Latina, en particular el elusivo concepto de subalternidad, el ambiguo status del sujeto subalterno como sujeto social y como objeto de estudio, y el método –de resonancias desconstruccionistas– de la lectura a contrapelo, con el fin de revelar la condición subalterna entramada en las prácticas y las epistemologías de administración y control sociocultural [LASSG 1993, 119]. La aporía del subalternismo yace en su propia definición de subalternidad, categoría puramente relacional caracterizada por su negatividad, pero formulada en este caso como negación en abstracto, sin enmarcarla en ninguna formación hegemónica histórica específica. Quizás esto se explique por la concepción ahistórica y populista de la negación simple que Beverley toma de Feurbach, la cual prefiere a la negación dialéctica en el entendido de que aquella se adecua mejor a la forma maniquea de pensar y experimentar la historia de los grupos subalternos y los pueblos de la periferia [Beverley y Sanders 1997, 242]. Lo que es más problemático aún, la categoría misma de subalternidad termina diluyéndose en una paradoja, pues mientras por un lado se afirma que el subalterno no es sujeto de ni está sujeto a formación hegemónica alguna, por otro se sostiene que su condición de subalterno y su propia identidad tienen un carácter puramente relacional, de tal modo que el subalterno lo es sólo por haber sido colocado en una situación de subalternidad [1997, 243]. El subalterno resulta, al fin de cuentas, un significativo vacío privado de toda capacidad de gestión, la cual llega a adquirir solamente gracias al reconocimiento solidario del intelectual ilustrado y sólo entonces. El subalterno, dicho de otra manera, es subalterno porque no puede ser registrado adecuadamente en la cultura académica [Beverley y Sanders 1997, 243]. Es esta indeterminación ahistórica de la condición subalterna y la maniquea dualidad centro/periferia que sustenta la política de solidaridad subalternista lo que ha llevado a las críticas que se le han hecho como categoría englobante, esencializante y homogeneizadora, igualmente aplicable a todos los grupos e individuos subordinados a discursos y prácticas del poder [Moraña 1997, 51; Williams 1996, 237].

La contribución del subalternismo a una mejor comprensión de la subalternidad reside en haber realizado un formidable cuestionamiento de las concepciones modernas de gestión cultural y en haber postulado la problemática, central sin duda, de la representación

simbólica (*darstellen*) y política (*vertreten*), y más concretamente, de cómo representar al subalterno latinoamericano en y desde el latinoamericanismo norteamericano sin incurrir en fórmulas discursivas fetichizantes, reificantes o mistificadoras. De ser leído a contrape- lo, el subalternismo contiene in nuce la aporía de su propio proyecto, puesto que el propó- sito de presentar (simbólicamente) y no representar (políticamente) al subalterno enmas- cara el deseo subyacente de representarse a sí mismos (simbólica y políticamente) como sujetos transparentes sin capacidad de gestión, como observa Gareth Williams con saga- cidad, lo cual equivale a una modernista fantasía disciplinaria de intelectuales metropolita- nos, que parece implicar, como base y garantía de su posibilidad, la imposibilidad de justi- ficarse en lo posible [1996, 240 y 242]. El procedimiento se lleva a cabo en tres instancias. Primero, el grupo propone auto-sacrificar su facultad para representar al subalterno, una suerte de suicidio intelectual colectivo que tendría como fin restaurar la capacidad del subalterno de representarse a sí mismo. Este deseo, sin embargo, arrastra un conflicto fundamental, en la medida que sólo se le puede restituir la voz al subalterno mediante el auto-sacrificio del subalternista, lo que implica, al fin de cuentas, que la mera existencia de aquél depende de la voluntad y el autosacrificio de éste. Pero entonces, ¿qué pasa si al subalterno no le interesa auto-representarse ni tampoco le importa el auto-sacrificio del subalternista? ¿No será precisamente la absoluta certeza de ser rechazado lo que realiza el más íntimo deseo del subalternista, un espacio exterior de ruptura epistémica y de fanta- sía disciplinaria que le permite gozar de su propia exclusión representando el papel de agonista cultural? En otras palabras, la estrategia de restitución del subalterno a través de la auto-destitución del subalternista de hecho reafirma, ocultamiento mediante, la posición hegemónica y la gestión histórica del intelectual metropolitano.

La posterior movida de Beverley para rescatar teóricamente dicha estrategia vinculán- dola a la teología de la liberación y su “opción preferencial por los pobres” aparece como una maniobra desesperada.² La densa metafísica que envuelve a la opción preferencial por los pobres, en puridad resultado de una pulsión mística, se sustenta en una ética, no en una política, aun cuando tenga radicales consecuencias políticas. Por el contrario, la movida quizás exponga en forma más palmaria la miseria política del subalternismo, así como su verdadero designio, que no es por cierto conferir al subalterno capacidad de auto- representación (quienquiera sea y dondequiera que esté, el subalterno está siempre en América Latina u otras regiones de la periferia), sino conferir legitimidad política a aquellos intelectuales que representan el deseo y la imposibilidad de representar al subalterno des- de el *jet set* académico transnacional. Del modo que fuere, el subalternismo constituye, sin lugar a dudas, la intervención ideológica más coherente y con mayores ambiciones de convertirse en un nuevo paradigma teórico en haber surgido de la crisis de auto-legitimi- dad al interior del latinoamericanismo norteamericano. Manifiesta, en tal sentido, la mane- ra en que sectores de la intelectualidad de izquierda que sienten haber perdido la revolu- ción intentan recomponer su programa, su misión histórica y su centralidad letrado- escrituraria buscando definir una nueva forma de la alteridad para pasar, desde afuera y desde arriba, de la representación a la representatividad [Moraña 1997, 52].

VOLVIENDO A LA POLÍTICA

Ahora bien, ¿qué tienen en común el subalternismo y la red de las Américas? Ambos ofrecen a la intelectualidad latinoamericana una estructura epistemológica e institucional desde la cual sortear –una por debajo, la otra por arriba– las fronteras y las trabas impues- tas por los estados nacionales. El subalterno, por definición, es anterior y está por afuera del estado-nación; la red de las Américas, en principio, está por encima y es posterior al

² [Beverley 1996a, 220]. Parece obvia la influencia de la filosofía de la liberación y particularmente de Enrique Dussel en este respecto. Aunque Dussel sutura al alter al Otro último, Dios (ahí su meta-física), la exterioridad del alter no implica una posición fija fuera de la totalidad del Ser sino nuestro movimiento hacia él, que en tal sentido constituye una trascendencia interior. El alter me interpela a través de su sufrimiento, lo Real más allá del Ser. El alter no está fuera de la totalidad, pero cuando yo me identifico con su sufrimiento voy más allá de la totalidad. [Dussel 1985].

mismo. Pero ¿es la cuestión nacional un tema cancelado en América Latina? ¿Ha sido abolido por la globalización, el neoliberalismo, los tratados regionales y las nuevas estrategias imperiales? ¿Reemplazan los nuevos movimientos sociales y las re-emergentes identidades previamente suprimidas los imaginarios sociales y las políticas nacionales o los reformulan con audacia y creatividad? ¿Está la sociedad civil por fuera o contra el estado nacional? ¿Desterritorializa la desterritorialización del capital las viejas lealtades territoriales? Creer que la globalización equivale a pos-nacionalismo, tanto en América Latina como en cualquier parte del mundo, es uno de los más crasos errores de los 90, así como pensar que la sociedad civil está más allá de lo nacional, o que los éxitos del neoliberalismo anularán toda capacidad de respuesta colectiva, o que las políticas del consenso han reemplazado finalmente las políticas del antagonismo y la confrontación.

Sería saludable, en tal sentido, recuperar el espíritu de los 60, cuando la política, sobredeterminada por una multiplicidad de factores, estaba marcada, directa o indirectamente, por lo que se entendía era la contradicción principal de la época, imperialismo versus nación. Dicha contradicción subsumía todos y cada uno de los conflictos sociales y políticos, cuya resolución, así se creía, pasaba por la formación de un bloque nacional popular capaz de llevar adelante las todavía pendientes revoluciones social, democrática y nacional. Tanto la teoría de la dependencia como la teología de la liberación, los paradigmas críticos más importantes de aquella época, partieron de dicha premisa o respondieron a ella. Con el tiempo, tanto el imperialismo como la nación, los principales protagonistas de este drama histórico, desaparecieron entre bambalinas. El imperialismo, con el desmoronamiento de la Unión Soviética, el fin de la guerra fría, la quiebra del modelo de producción fordista y su reemplazo por un régimen de acumulación flexible, y la aparente descentralización de los centros de poder, fue perdiendo vigencia. Impresiona la velocidad y la eficiencia con que el capitalismo ha logrado combinar el funcionamiento en redes aparentemente carentes de centro que atraviesan todas las fronteras con la más brutal concentración a escala mundial. ¿Pero qué decir acerca del poder político y del poder militar que lo respaldan? ¿Cómo compaginar el ordenamiento económico global de los 90 con el militarismo neoimperial del nuevo milenio? Si las categorías de imperialismo cultural y dependencia económica carecen de vigencia, ¿a cuáles recurrir para nombrar los aparentemente descentrados centros de poder global? ¿Cómo diseñar estrategias políticas de liberación en la periferia sin disponer de las categorías con las cuales nombrar este régimen neoimperial flexible, ubicuo y omnívoro que todo lo subsume y todo lo destruye? ¿Cómo pueden los pueblos de la periferia nombrarse a sí mismos, crearse como agentes de su propio destino, cuando no es más epistemológicamente aceptable pensar en términos de tercer mundo, dependencia o subdesarrollo? Cada vez que los Estados Unidos bombardea Irak, ¿quién recibe las simpatías de los latinoamericanos? Como tantos, me solacé enormemente con la aprehensión de Pinochet por las autoridades británicas a pedido de un juez español, pero aún así, como latinoamericano, me sentí humillado por las resonancias neocoloniales del caso, la paternalista lección en civilidad y el desprecio del nuevo des-orden mundial por los antiguamente modernos principios de soberanía nacional y autodeterminación de los pueblos, todo ello justificado en la justificable defensa de los derechos humanos. La cuestión nacional sigue siendo un tema candente en América Latina, como la teoría de la dependencia, forma vernácula de neomarxismo –que no debe confundirse con el posmarxismo– y del anticolonialismo –que no debe confundirse con el poscolonialismo–, cuyos objetivos fundamentales de justicia económica, democracia popular y emancipación cultural continúan irrealizados. Indudablemente, tanto la teoría de la dependencia como el anticolonialismo necesitan ser revisados a la luz del estado de la cuestión nacional bajo la globalización, pero siempre teniendo presente que no hay utopía posible sin antagonismo.

Por esta razón insistir en la centralidad de lo político es medular a cualquier proyecto de estudios culturales latinoamericanos. Pero desde que la política se ha vuelto anticuada y leer literatura y cultura en términos políticos se ha puesto de moda, más que nunca es imprescindible elucidar políticamente el estatus de lo político [ver Jameson 1990, 44]. ¿Cómo

se articulan la política y la cultura, o mejor dicho, lo político y lo cultural? ¿Cómo se articula lo político y la política? La corriente, tan saludable, de interpretar literatura y cultura en términos políticos no debería terminar despolitizando la política. Por el contrario, un discernimiento riguroso del estatus recíprocamente determinado de lo político y de lo cultural debería hacer posible una más profunda y renovada politización de la política y de la cultura en el entendido de que ambas constituyen dos esferas discernibles –aunque nunca discretas ni autónomas– de lo social. La cultura sobredetermina lo político del mismo modo que la política sobredetermina lo cultural, pero aún así continúa habiendo una praxis específicamente política como continúa habiendo una praxis específicamente cultural. Y aquí es donde entra la utopía, porque si la utopía es, en pureza, un horizonte del deseo necesariamente evasivo e inaprensible, necesita por lo mismo ser reinscrito una y otra vez en nuestra práctica crítica de la misma manera que la política ha sido siempre inscrita en los estudios culturales en la tensión entre lo intelectual y lo académico, entre el deseo y el conocimiento [Hall 1980a, 17]. Efectivamente, como ha dicho Jameson, es preciso nombrar la utopía, y esta voluntad de utopía, renovada como práctica y no sólo como deseo, es lo que debemos mantener vivo y alerta en los estudios culturales latinoamericanos.

EL LUGAR (DEL) INTELLECTUAL

Un par de años atrás fui invitado por mis amigos del Instituto de Profesores Artigas a dar una charla sobre los estudios culturales latinoamericanos. Se suponía que esta fuera una exposición informativa para una audiencia compuesta principalmente por estudiantes y profesores de literatura e historia. No pude evitar cierta emoción al regresar a mi viejo instituto después de tantos años viviendo en el extranjero. Aunque he seguido cultivando mis contactos intelectuales y afectivos y he publicado en Montevideo con cierta regularidad, he preferido mantener cierta distancia con los círculos académicos locales. He dejado bien claro que no tengo intenciones de regresar al país a disputar los canijos espacios de poder cultural, así como he evitado involucrarme en polémicas en un par de ocasiones. La charla que se me pidió no parecía complicada, aunque debía tener presente la escasa información existente en lo tocante al tema y las aún más exiguas fuentes bibliográficas respecto a los últimos debates ventilados en circuitos académicos transnacionales. Mi público no estaría, definitivamente, en el *cutting edge*, pero el estar al día que para mis colegas en la academia norteamericana es una cuestión de supervivencia, para mis distantes colegas de Montevideo podía simplemente ser otra variante de esnobismo post, una confirmación lisa y llana de la frivolidad intelectual y la pragmática del rendimiento del mundo anglosajón. Yo esperaba desinformación, curiosidad, muchas preguntas, aún más objeciones y tenaz resistencia. Y todo de eso hubo. Qué interesante resultó ver la audiencia dividirse en dos campos: por un lado, algunos profesores, atrincherados en la defensa de los valores literarios y el aura de la educación humanista; por el otro, muchos estudiantes, interesados en lo popular y en textos no canónicos. Hasta ahí todo bien, todo previsible. Lo que sí no esperaba eran mis propias reacciones. Probablemente porque intentaba cartografiar un territorio aún no reconocido como tal por mi audiencia, me fui sintiendo como si fuera portador de una buena nueva, como el hijo pródigo que al regreso reparte riquezas entre nativos azorados. Me sentí investido con la sabiduría cosmopolita del viajero y con la información de punta del experto metropolitano. Estaba hablando en el mismo lugar de antes, y sin embargo mi locus era otro. Me vi reflejado en los ojos de mi audiencia y en el reflejo intuí el abismo. Ya había estado en el lugar ahora ocupado por ellos, ¿pero desde qué lugar hablaba yo ahora?

Hugo Achugar, interpellando a un lector metropolitano o transnacional desde su posición de poder cultural en el medio montevidéano, insiste en la necesidad de especificar el lugar desde donde se habla. “¿Desde dónde y cómo hablamos entonces?”, se pregunta, para luego afirmar con convicción: “Hablamos desde un espacio configurado por la utopía, en un intento de diálogo, pero sobre todo desde la precariedad de una situación que, con mayor intensidad que nunca antes [...] postula o se sabe provisoria y destinada a la irrisión futura. Hablamos desde la periferia latinoamericana, hablamos desde la periferia humanis-

tica en que nos ha puesto el neoliberalismo de la sociedad postkeynesiana, hablamos desde la periferia de quienes apostamos a la utopía y hablamos desde la discursividad latinoamericana que es otra forma de la periferia” [1994, 234]. Por un lado, Achugar parodia a quienes se abrogan desde los centros metropolitanos una autoridad en rigor fabricada mediante estrategias retóricas, pero incurre de inmediato en una inversión de la mistificación al sostener que, a diferencia de la metrópolis, la periferia constituye un locus de enunciación contaminado y problemático, diferencia que le otorgaría un status epistemológico privilegiado, desde que todo lo producido allí tendría un valor agregado, una plusvalía de sentido, una ventaja adicional para pensar el mundo [1994, 254]. Para ser honesto, yo mismo he sostenido posiciones similares en diversas ocasiones, y el argumento respecto a la presunta productividad de lo marginal, ampliamente arraigado en los estudios culturales y poscoloniales, ha sido capital para diversas estrategias críticas dentro del pensamiento latinoamericano, desde Martí hasta Fernández Retamar. La cuestión es, si queremos evitar quedar atascados en versiones simplistas de la fórmula centro/periferia y siguiendo las recomendaciones de Achugar, quién establece y desde dónde, dónde está la periferia, o dónde comienza. ¿Habla Achugar realmente desde la periferia? ¿Es su locus más problemático que el mío, que hablo, en rigor, desde una ciudad de tercer rango en la metrópolis, o es mi locus, como uruguayo en la diáspora en los Estados Unidos, menos contaminado que el suyo? ¿No corremos el riesgo de reducir el debate a un concurso por quién ocupa la posición más marginal? Cualquier política que privilegie un locus particular nos aproxima siempre, peligrosamente, a posiciones fundamentalistas, inconsistencia que expone el argumento de Achugar a la irónica impugnación de Beverley, quien lo interpreta como una mera maniobra con la cual abrogarse la posición de interlocutor criollo de la academia norteamericana, en “una suerte de neo-ariélismo que busca restablecer a la literatura y a los críticos literarios como portadores de la originalidad y la posibilidad cultural latinoamericana” [Beverley y Sanders 1997, 255]. La cuestión es, de acuerdo a Mignolo, quién habla sobre qué, dónde y cómo, teniendo siempre presente que quienes “escribimos y enseñamos *aquí* en los Estados Unidos, tenemos un programa político [...] pero muy otro es el programa político de aquellos que habiendo nacido y escribiendo *allá* en Sudamérica, luchan por resistir la colonización moderna, incluyendo la académica que les llega desde *aquí*” [1993, 122].

De acuerdo a Mignolo, las diferentes circunstancias locales producen políticas diferentes, pero no existe posición cultural, ni condición social, ni status ontológico privilegiado que determine la producción de saber, que se genera siempre en la tensión entre el marco epistemológico y el contexto hermenéutico de deseos y necesidades que experimenta el sujeto. Somos muchos los latinoamericanos emplazados en esa grieta confusa y conflictiva del migrante intelectual, posición intersticial y exógena en la cual nos convertimos en latinoamericanistas, es decir, en profesionales especializados en el estudio del objeto “América Latina”. Es sin duda la nuestra una condición contradictoria y ambigua de “académicos fronterizos, o en nuestro caso, latinoamericanistas de intermedio, miembros de diásporas, o nómadas, que viajamos por el espacio cultural y geográfico latinoamericano en búsqueda de una cartografía discursiva, vislumbrando infinitas posibilidades de releer un pasado que sentimos nuestro desde la lejanía” [De la Campa 1996, 701]. Para quienes estamos en esta condición la cuestión es cómo no convertirnos en intermediarios neocoloniales entre los aparatos de conocimiento y de poder metropolitanos y la intelectualidad latinoamericana, y cómo no incurrir, al mismo tiempo, en coartadas esencialistas.

Operación similar a la de Achugar realiza Nelly Richard, quien denuncia el latinoamericanismo norteamericano como un dispositivo de conocimiento académico sobre América Latina, la cual es reducida así a mero objeto de estudio, campo de experiencia y postura de enunciación [1997, 345]. La crítica de Richard gira en torno a la institucionalización de una división asimétrica del trabajo intelectual según la cual el latinoamericanismo norteamericano monopoliza la producción de representaciones y de conocimiento teórico sobre la realidad material y vivencial latinoamericana. De esta manera América Latina deviene una fuente primaria e inmediata de acción e imaginación, de lucha y resistencia: el afuera

radical y primario (radical porque primario) que abastece a la intelectualidad metropolitana con un plus de vivencia popular traducible en lucha solidaria, en compromiso político y en denuncia testimonial [1997, 349]. Esta fetichización de América Latina como locus de lo Real y reservorio ético implica su correlativa contención en estado preteórico o subteórico, lo que reproduce y reafirma, subrepticamente, la autoridad incontestada de un centro presuntamente descentrado. Esta distribución del trabajo intelectual mantiene a los latinoamericanos al margen de los debates entre modelos crítico-teóricos que son los que, en definitiva, decretan y sancionan el significado cultural de las prácticas sociales y simbólicas en América Latina [1997, 351]. Quizás no exista mejor descripción de esta objetivación que la definición del latinoamericanismo que nos brinda Moreiras, para quien “es la suma de conocimientos, opiniones recibidas, hipótesis de trabajo y metodologías científicas que configuran para el saber occidental todo un aparato discursivo-representacional sobre el bloque geopolítico hoy llamado América Latina”. Definición parcial, sin duda, que omite toda forma de reflexión sobre América Latina que no sea instrumental y provenga de afuera. Y remata enseguida que, dado que nada existe independientemente de su representación, “América Latina solo existe en tanto objeto del latinoamericanismo” [1995, 48-9]. Parece olvidar que América Latina ha sido también y sigue siendo ideación de los latinoamericanos.

¿Sería posible, como sugiere Achugar, subvertir esta desigual economía política del conocimiento con tan sólo denunciarla y adoptar un locus inequívocamente latinoamericano? Reclamar la ventaja epistemológica de los discursos producidos desde América Latina implica mistificar la ambigua pero hegemónica posición del intelectual como intermediario entre los lectores locales y el mercado transnacional. Una crítica rigurosa del latinoamericanismo norteamericano solo adquiere legitimidad a condición de acometer el simultáneo cuestionamiento del latinoamericanismo de entre casa. Las fronteras epistemológicas y las jerarquías socio-políticas no desaparecen porque el intelectual escriba en Montevideo o en Santiago en vez de hacerlo en Pittsburg o en Columbus. Por lo mismo, ¿por qué la crítica cultural practicada por Richard desde Santiago ofrecería una lectura menos instrumental y autoritaria de América Latina que los estudios culturales latinoamericanos practicados en Londres o los estudios subalternos practicados en Berkeley o los estudios poscoloniales practicados en Durham? Ciertamente, todas estas corrientes practican alguna forma de indisciplinada transdisciplinariedad a mitad de camino entre el ensayo, el análisis deconstructivo y la crítica teórica, diferentes registros que permiten examinar los cruces entre discursos y prácticas culturales, formaciones hegemónicas y sujetos sociales [Richard 1998, 143]. Tiene razón Richard al subrayar que el carácter académico de los estudios culturales latinoamericanos practicados en los Estados Unidos los hace fuertemente susceptibles a su institucionalización, y es loable su insistencia en instar a que el ejercicio crítico sea también, y sobre todo, una intervención política. Dudo no obstante que su concepción de la crítica cultural como una estrategia de “desmontaje y rearticulación del sentido para examinar las conexiones locales y específicas que unen los signos a sus redes político-institucionales” constituya una intervención política eficaz, capaz de ir más allá de su restringida concepción de lo político al universo discursivo [144]. El posestructuralismo nos ha enseñado como leer la textura discursiva del poder, pero el poder tiene otras dimensiones mucho más brutales. Necesitamos ir más allá del discurso y la cultura si queremos rearticular lo político, lo económico y lo social a la trama cultural.

Una posible solución a este intrínquilis quizá sea el llamado de Mignolo a romper con la epistemología moderna occidental, basada en la relación instrumental entre un sujeto de conocimiento y su objeto de estudio [1998a, 115], para lo cual propone una epistemología de frontera, forma de conocimiento que debería operar simultáneamente desde la civilización moderna occidental y desde su antítesis, la barbarie latinoamericana, sin privilegiar a ninguna y manteniéndolas en constante tensión [1998b]. O dicho en otros términos, desde el conocimiento académico occidental, colmado de respuestas, y un pensamiento crítico por venir, siempre en proceso, desbordante de dudas insidiosas y sospechosas preguntas. Deleuze alertó que “sólo se escribe en el límite del propio saber, en ese límite extremo que separa nuestro saber de nuestra ignorancia, y que conduce del uno a la otra. Sólo de esta

manera llega uno a decidirse a escribir. Colmar la ignorancia es relegar la escritura para el mañana, o más bien hacerla imposible" [1988, 34]. El asunto no es tanto que la ignorancia circunda todo conocimiento, sino que sólo la ignorancia nos lleva al conocimiento, nos empuja a saber. Por lo cual, formamos, deformamos y reformamos nuestras ideas a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre desenfocado, de un más allá continuamente desplazado que las repite y las diferencia. Lo que Mignolo efectivamente propone como una epistemología de frontera es una epistemología de la frontería, un modo de pensar producido en y desde la zona conflictiva y en disputa donde se produce la diferencia, un modo de pensar producido en el proceso de producir sus propios límites, sus propios umbrales, su propia exterioridad y su propia dispersión. Si la frontera cierra y se cierra hacia fuera, la frontería opera una apertura hacia dentro, un locus de transgresión, transitividad y acción, inestabilidad y lucha, más liminal que límite, que se realiza en el acto de trasgredir la frontera que lo niega y lo hace posible. Al fin de cuentas, a pesar de su aparente tangibilidad, la frontera carece de materialidad alguna hasta el momento exacto en que es transgredida. La frontera es pura intensidad en la duración del presente, *Jetztzeit*, praxis [Benjamin 1969, 261]. La transgresión conjura y realiza los límites epistemológicos y fenomenológicos de la frontera o, dicho de otro modo, constituye la frontera donde la frontera termina y comienza la frontería, abriéndose a lo que Foucault llama el pensamiento del afuera [1986]. Donde la frontera, consumida en su transgresión, se consume como frontería.

Una epistemología de la frontería así teorizada haría quizás posible la configuración de otro tipo de latinoamericanismo, lo que equivale a decir de otro tipo de política cultural, basada sobre la simultánea implementación de una toma de posición bifocal, la del latinoamericanismo instrumental (discurso ideológico que construye a América Latina como su objeto de estudio), y la del latinoamericanismo histórico (discurso ideológico que construye a América Latina como ethos y como utopía). En cualquier caso, América Latina es, que duda cabe, un constructo discursivo, una fantasía colectiva, un horizonte ideológico, pero es mucho más que eso: es un complejo geocultural históricamente sobredeterminado, un denso y apretado tejido de representaciones simbólicas, redes afectivas, explotación económica, alianzas sociales y prácticas políticas entramado a lo largo de siglos. Aún corriendo el riesgo de caer en la seducción de nuevos fundamentalismos, no hay alternativa ni al cerrojo neopositivista ni a la aporía posmoderna sin recurrir a lo que Stuart Hall denomina una "sutura arbitraria". Que los estudios culturales constituyan un proyecto abierto y se resistan a convertirse en un discurso magistral o en un meta-discurso, escribe Hall, no significa que en ellos todo vale; tampoco su carácter político implica una política determinada, pero hay tanto en juego en el campo de la cultura, que el crítico se ve siempre arrastrado a jugarse, en un sentido u otro. Y es ahí donde es posible registrar esa tensión entre apertura y cierre, entre la resistencia al disciplinamiento del campo y la necesidad de tomar posiciones, dentro y fuera de él, apostando a políticas concretas, pues es imposible hacer política sin alguna forma de sutura, por arbitraria que sea, sin la toma de posiciones y el compromiso personal [1992, 278].

Para bien o para mal, no contamos ya con la ardiente impaciencia de los años 60, que nos permitía blandir certezas incommovibles. Los tiempos se han encargado de demostrarnos que el complejo geocultural de América Latina es un constructo imaginario históricamente sobredeterminado por una políticamente heterónoma, económicamente heteróclita y étnicamente heterogénea plétora de pueblos, culturas y sociedades.

¿Debemos los latinoamericanos rendirnos a la cultura pop global y aceptar la ideología neoliberal y las leyes del mercado como un hecho consumado? ¿Cómo hacer frente a la devastación y las desigualdades agudizadas por la globalización capitalista? Sólo es posible, creo, mediante la confección de id/entidades flexibles y localizadas, capaces de articularse en formaciones contra-hegemónicas firmemente enraizadas en la praxis social, política y cultural [ver Laclau y Mouffe 1985]. Y esto nos trae, una vez más, al papel político y social del intelectual en esta encrucijada.

En un artículo publicado originalmente en 1985 y que hoy es ya un clásico, Beatriz Sarlo hace un balance de la vida intelectual argentina desde la caída del peronismo a

mediados de los 50 hasta la caída del régimen neofascista a mediados de los 80, hundiendo el escalpelo en la problemática función de la política en el discurso crítico intelectual. En una crítica corajuda de su propia generación, Sarlo señala la responsabilidad colectiva que a esta corresponde en las trágicas consecuencias que tuvo la subordinación del trabajo intelectual a la política partidaria durante los años 60 y 70 tempranos. Arrastrados por la marejada revolucionaria de los 60 y obsesivos por el sin duda saludable sentimiento de culpa frente a su anterior renuencia política durante los años del primer peronismo, los intelectuales habrían claudicado su responsabilidad de pensar críticamente, canibalizados por los discursos partidarios. La política devino entonces el solo criterio de verdad, y como resultado, la práctica intelectual se redujo a la metódica racionalización de las consignas populistas amparadas en los incuestionables principios del pueblo [1985, 4]. El lado negativo de esta postura no debería oscurecer sus aspectos positivos, tales como la sensibilización del intelectual respecto a las desigualdades económicas y las injusticias sociales y su deseo de participar activamente en los procesos políticos, rompiendo con su anterior reclusión corporativa en exclusivos círculos intelectuales e instituciones académicas; el intento por elaborar un discurso que pudiera conectar teorías generales a la vida cotidiana, para así interpelar a públicos más amplios; y no menos importante, la intensidad y la tensión que introdujo a dicho discurso la presencia de estos nuevos –no menos reales por imaginarios– interlocutores. Es importante, nos recuerda Sarlo, no equiparar una política concreta, por errónea que haya sido, con la política como tal, y menos aún permitir que el desencanto con el inconformismo populista y revolucionario de los 60 sea confundido con el conformismo neo-populista y su conformidad a las leyes del mercado, como ocurre actualmente.

El desastre de los 70 y las políticas culturales inducidas por la globalización han provocado la sustitución del intelectual comprometido a la manera sartreana con expertos y tecnócratas neo-populistas, dedicados a la celebración del estatus quo y a la descripción empírica de lo mínimo. El aparente éxito de este nuevo intelectual mediático, caracterizado por su escaso espíritu crítico, su indiferencia frente a la ética y la estética, su oportunismo ideológico y su aceptación del sentido común, pone sobre el tapete con renovada urgencia la necesidad de un nuevo tipo de intelectual [Sarlo 1994, 12-3]. ¿Cuál es la lección que nos dejan estos errores históricos entonces? Que el locus ocupado por el intelectual, y las funciones que como tal le ocupan, producen –y aquí es imposible no recordar a Weber– una “perspectiva móvil e inestable” [1985, 6]. De ahí, dice Sarlo, que debemos “repensar las relaciones entre cultura, ideología y política, como relaciones gobernadas por una tensión ineliminable que es la clave de la dinámica cultural, en la medida en que cultura y política son instancias disimétricas y, por regla general, no homológicas. Se trataría, entonces, de pensar al intelectual como sujeto atravesado por esta tensión y no como subordinado a las legalidades de una u otra instancia, listo para sacrificar en una de ellas lo que defendería en la otra” [1985, 6]. Esta heterogeneidad entre política, ideología y cultura, siempre contingente de acuerdo a las específicas circunstancias socio-históricas, constituye el espacio de la –siempre relativa– autonomía crítica del intelectual. Quizás estipule, además, el trabajo en y sobre los límites entre lo cultural y lo político como la responsabilidad (del) intelectual por antonomasia. O, dicho de otra manera, la reflexión sobre las condiciones y la posibilidad del cambio político y social desde una epistemología de la frontera.

En contraste con el intento admitidamente paradójico del subalternismo de desplazar la centralidad de los intelectuales y de la cultura intelectual en la historia social [LASSG 1993, 120], Sarlo, meditando desde la Buenos Aires de la restauración democrática, procuraba restaurar la competencia del intelectual como un interlocutor político válido, confrontando cara a cara los errores políticos de su propia generación. Sus demandas parecen coincidir con la insistencia de Hall en cuanto a la necesidad del imperativo ético y político de seguir trabajando como si fuéramos intelectuales orgánicos, aun cuando carezcamos de ningún punto de referencia orgánico en estas épocas de diluvio. Intelectuales orgánicos armados aunque más no sea con la nostalgia o el deseo o la esperanza de que, cuando las circunstancias lo demanden, nos encuentren intelectualmente preparados [1992, 281]. Armados, en una palabra, de utopía.

Bibliografía

- Achugar, Hugo. *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Trilce, 1994.
- Benjamin, Walter. *Illuminations. Essays and Reflections*. Hannah Arendt, ed.; Harry Zohn, trad. New York: Schocken Books, 1969.
- Beverly, John. *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- . "On What We Do: Postmodernism and Cultural Studies," en Claudia Ferman. *The Postmodern in Latin and Latino American Cultural Narratives*. New York: Garland, 1996.
- . "The Real Thing," en Gugelberger, John M. *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press, 1996.
- y James Sanders, "Negotiating with the Disciplines. A Conversation on Latin American Subaltern Studies." *Journal of Latin American Cultural Studies* 6.2 (1997).
- Browitt, Jeff. "(Un)common Ground? A Comparative Genealogy of British and Latin American Cultural Studies", en *The Space of Culture: Critical Readings in Hispanic Literary and Cultural Studies*, Stewart King and Jeff Browitt (eds), Newark New Jersey USA: University of Delaware Press, 2004.
- De la Campa, Román. "Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza," *Revista Iberoamericana* 176-177 (1996).
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar, 1988.
- During, Simon. "Introduction," *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge, 1993.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 1986.
- García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. Mexico: Nueva Imagen, 1989 (1982).
- . *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico: Grijalbo, 1995 (1990).
- . *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.
- . "Narrar la multiculturalidad", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 42 (1995): 9-20.
- . "Cultural Studies Questionnaire," *Journal of Latin American Cultural Studies* 5.1 (1996).
- Gugelberger, John M. "Introduction: Institutionalization of Transgression. Testimonial Discourse and Beyond," en *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Hall, Stuart. "Cultural Studies and the Centre: some problematics and problems," en *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, 1980.
- . "Cultural studies: two paradigms." *Media, Culture and Society* 2:1 (1980): 57-72.
- . "The emergence of cultural studies and the crisis of the humanities." *October* 53 (1990).
- . "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity", en Anthony D. King, ed. *Culture, Globalization and the World-System*. Binghamton: SUNY, 1991.
- . "Cultural Studies and its Theoretical Legacies," en Nelson, Cary, Paula A. Treichler y Lawrence Grossberg. *Cultural Studies*. London: Routledge, 1992.
- Jameson, Fredric, "Modernism and Imperialism," en Terry Eagleton, Fredric Jameson y Edward W. Said, *Nationalism, Colonialism, and Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- . "On 'Cultural Studies'," *Social Text* (1993).
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso, 1985.
- Larsen, Neil. *Reading North by South. On Latin American Literature, Culture, and Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- . "Cultural Studies Questionnaire." *Journal of Latin American Cultural Studies* 7.2 (1998).
- Latin American Subaltern Studies Group. "Founding Statement," en John Beverly and José Oviedo, eds. *The Postmodernism Debate in Latin America. boundary 2* 20.3 (1993).
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- . "Destiempos culturales, fragmentaciones latinoamericanas y residuos utópicos," *Revista de Crítica Cultural* 16 (1998).
- Menchú, Rigoberta. *Crossing Borders*. London: Verso, 1998.
- Mignolo, Walter. "Cultural Studies Questionnaire." *Journal of Latin American Cultural Studies* 7.1 (1998a).
- . "Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas o la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos," *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*. 6.11 (1998b).
- Moraña, Mabel. "El boom del subalterno," *Revista de Crítica Cultural* 15 (1997).
- Moreiras, Alberto. "Epistemología tenue (sobre el Latinoamericanismo)," *Revista de Crítica Cultural* 10 (1995).

- . "Elementos de articulación teórica para el subalternismo latinoamericano. Candido y Borges.", *Revista Iberoamericana* 176-177 (1996).
- . *The Exhaustion of Difference. The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham & London: Duke University Press, 2001.
- Mudrovic, María Eugenia. *Mundo Nuevo: cultura y guerra fría en la década del 60*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Nelson, Cary, Paula A. Treichler y Lawrence Grossberg. "Cultural Studies: An Introduction," en *Cultural Studies*. London: Routledge, 1992.
- Rama, Angel. *La generación crítica. 1939-1969*. Montevideo: Arca Editorial, 1972.
- . *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha. 1964-1980*. Mexico: Marcha Editores, 1981.
- . "El boom en perspectiva", *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Colombia: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- . *La ciudad letrada*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1984.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1985 (1982).
- Ramos, Julio. "El proceso de Alberto Mendoza: poesía y subjetivación." *Revista de Crítica Cultural* 13 (1996).
- Richard, Nelly. "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural." *Revista Iberoamericana* 180 (1997).
- . *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Rocca, Pablo. "La carrera de Emir Rodríguez Monegal (1921-1985)," en Homero Alsina Thevenet y Pablo Rocca. *La obra crítica de Emir Rodríguez Monegal*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1994.
- Sarlo, Beatriz. "Intelectuales: ¿escisión o mimesis?," *Punto de vista* 25 (1985).
- . "¿Arcaicos o marginales? Situación de los intelectuales en el fin de siglo." *Revista de Crítica Cultural* 8 (1994).
- . "Cultural Studies Questionnaire," *Journal of Latin American Cultural Studies* 6.1 (1997).
- Sommer, Doris. "No Secrets." en Gugelberger, John M. *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Vidal, Hernán. "The Concept of Colonial and Postcolonial Discourse: A Perspective from Literary Criticism," *Latin American Research Review* 28.3 (1993).
- Williams, Gareth. "The Fantasies of Cultural Exchange in Latin American Subaltern Studies." en Gugelberger, John M. *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- . *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*. London: New Left Books, 1980.
- . "Culture is Ordinary", *The Raymond Williams Reader*. John Higgins, ed. Oxford: Blackwell, 2001.
- Yúdice, George. —. "Estudios culturales y sociedad civil," *Revista de Crítica Cultural* 8 (1994).
- . "From Hybridity to Policy: For a Purposeful Cultural Studies". Introducción a Néstor García Canclini. *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- . *The Expediency of Culture. Uses of Culture in the Global Era*. Durham: Duke University Press, 2003.

EL PRESENTE DEL PASADO
(DEBATES SOBRE LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR EN URUGUAY)
Alejandro Gortázar

A juzgar por los debates y publicaciones de estos últimos años parece haber en Uruguay, grosso modo, tres modos de afrontar el pasado dictatorial reciente, además de la indiferencia. Uno, interpretar la dictadura cívico-militar como un momento “oscuro” de la historia nacional que es hora de dejar atrás. Un segundo, mantener y reproducir una interpretación de los hechos que se mantiene incambiada desde su origen y no admite diálogo posible. Y la última, continuar con la tarea de obtener un relato que permita superar los antagonismos todavía vivos.

En la posdictadura la memoria de muchos actores ha fluctuado entre el silencio y la palabra dicha o escrita. En los últimos años tres acontecimientos abrieron una nueva etapa en la discusión sobre el pasado reciente: la marcha organizada por los Familiares de Detenidos-Desaparecidos desde el 20 de mayo de 1996, reuniendo a una multitud silenciosa en el centro de Montevideo todos los años;¹ la creación de la Comisión para la Paz por decreto del Presidente Jorge Batlle, que comenzó a trabajar a partir del 2000 y que dio por finalizado su trabajo en el 2003 con la publicación de un informe; y las conmemoraciones de los 30 años del golpe de Estado en junio de 2003.

Este trabajo recoge una muestra parcial de la producción y el debate en torno a la dictadura uruguaya. Quedaron fuera del análisis, entre otros, las publicaciones periodísticas de Alfonso Lessa (2002 y 2003), el libro de Hebert Gatto sobre el movimiento tupamaro —que generó cierta polémica y algún intercambio de opiniones— o las re-ediciones de algunos textos que habían dejado de circular desde su publicación y que han aportado documentación e interpretaciones importantes del período.

LA ACADEMIA: EL PASADO RECIENTE REVISADO

El 28 de octubre de 1973 se firma el decreto por el cual la Universidad de la República es intervenida por la dictadura militar y su Rector y decanos son encarcelados. La casa de estudios conmemoró estos hechos con la publicación de diversos testimonios y una cronología de los hechos previos a dicha intervención, a cargo de Alvaro Rico (2003).

La publicación *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay* compilado por Aldo Marchesi, Vania Markarian, Álvaro Rico y Jaime Yaffé recoge, en parte, el material presentado en las actividades realizadas en torno a los 30 años del golpe de Estado. Es, en realidad, el producto final de dos eventos académicos (junio-julio de 2003) que tuvieron una importante participación² y se caracterizaron por la diversidad de puntos de vista y de actores involucrados en la temática. Ambos eventos fueron organizados por instituciones de la Universidad de la República: los Centros de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos y Latinoamericanos (Facultad de Humanidades) y el Instituto de Ciencia Política (Facultad de Ciencias Sociales), aunque el Comité Organizador convocó también a la Asociación de Madres y Familiares de Detenidos Desaparecidos. En este marco fue creada la Red Universitaria *Dictadura, memoria(s) y Derechos Humanos* que será una importante herramienta de conocimiento sobre la dictadura.

El libro se abre con una introducción de los compiladores, “Pensar el pasado reciente: antecedentes y perspectivas”, en el que se establece un “diseño” del proceso histórico que hicieron los estudios sobre la dictadura desde los sesenta hasta hoy. El análisis parte de los enfoques estructurales y socio económicos de la segunda mitad de los sesenta, marcados por las “teorías de la dependencia”, a los estudios de corte politológico de los setentas en los que se destaca la perspectiva institucionalista. En esta etapa, destaca el papel de algunos centros privados que suplieron a la Universidad intervenida en su función crítica y de investigación. En los ochenta estos enfoques prepararon el terreno para una transición pacífica al sistema democrático de partidos, en los que ya no cabía el reclamo de reformas estructurales de los sesenta (10-11).

El panorama se cierra con el apartado titulado “La apuesta a la subjetividad” en el que se

¹ La marcha comienza en la Plaza de los Desaparecidos y recorre el centro de la ciudad encabezada por los familiares, culminando en la Plaza Libertad. En ese momento se lee la nomina de detenidos desaparecidos y finalmente se canta el Himno Nacional.

² Se estima que participaron unas 3000 personas, con un alto porcentaje de jóvenes entre 17 y 25 años.

analizan los enfoques posdictatoriales. El impacto de la Ley de Caducidad (1989) en el ámbito académico fue “la casi total desaparición de la discusión acerca de la dictadura y la transición” (12). La “marcha del silencio” de Madres y Familiares colocó nuevamente el tema en la agenda pública. Los autores reconocen que a partir de ese año se registra “un aumento de la producción de corte testimonial, periodístico y académico, así como en la realización de diversos eventos con altos niveles de participación y en una mayor discusión pública” (12). La perspectiva de la subjetividad, según los autores, está centrada en la memoria colectiva en tres niveles diferentes y tienen como marco la reflexión sobre la posmodernidad: por un lado, el enfoque de las pujas por el pasado llevadas adelante por actores colectivos, en el que se destaca Elizabeth Jelin en Argentina; por otro, el enfoque psicoanalítico de autores como Marcelo y Maren Viñar; y una tercera línea de “estudios culturales” cuyos exponentes, según los autores, son Hugo Achugar en Uruguay y Beatriz Sarlo en Argentina (13).

Dentro de las tendencias actuales los autores destacan también el renacimiento del testimonio con perspectivas que no estuvieron presentes en los años ochentas como la del dictador Bordaberry publicada por Miguel Ángel Campodónico (2003) y el “único” testimonio del militar Jorge Troccoli en *La ira de Leviatán* (1996). A esta nómina habría que agregar las memorias del General (r) Oscar Pereira, un testimonio en el que se reconoce la tortura y la existencia de una coordinación de los ejércitos de la región para la represión y la desaparición de personas conocido como el *Plan Cóndor*.

Sobre este punto en particular es interesante la novela de Pablo Vierci *99% asesinado* (2004) que ficcionaliza el caso Berríos, un bioquímico chileno que paradójicamente colaboró con el régimen pinochetista y fue desaparecido en el Uruguay de la posdictadura por militares involucrados en el Plan Cóndor. La novela se construye a partir de dos discursos ficcionales: el del procurador Enrique Sena, asistente de la Fiscal Penal Patricia Prado; y una serie de Folios numerados que el mismo iba a entregar a Franco, un periodista que, luego del fracaso de la justicia, publicaría la investigación hecha por la Fiscalía. En la “Advertencia al lector” el narrador se apoya en una clara división entre lo imaginado y el caso “real”, un contrato de lectura que no hace más que invitar al lector a jugar entre un orden y otro. En este sentido la novela puede leerse en paralelo con dos investigaciones sobre el caso: cualquier similitud con la realidad es pura coincidencia.³

Uno de los importantes aportes de *El presente de la dictadura* es su diagnóstico sobre la investigación del período (dispersión de temas y enfoques, falta de un eje predominante, desconexión entre las investigaciones) y su propuesta de agenda a futuro: el análisis de la violencia política y el terrorismo de Estado; la caracterización del régimen autoritario (gobierno, administración pública, orden jurídico de la dictadura) y sus consecuencias sociales; y un análisis de la dimensión regional e internacional del autoritarismo (20-27).

¿CUÁNDO, DÓNDE, CÓMO, POR QUÉ, QUIÉN?

Hasta el año 2003, el informe más completo y sistemático sobre las desapariciones durante la dictadura militar era *Nunca Más* (1989) editado por SERPAJ (Servicio de Paz y Justicia). Sin embargo en el 2004 la Asociación de Madres y Familiares de Detenidos Desaparecidos publica *A todos ellos*, en el que se recoge la información obtenida por la Asociación y por la oficial Comisión para la Paz (introducida en recuadros grises dentro del texto). Tal vez a contrapelo de la intención presidencial de “cerrar” el tema desaparecidos con la labor de la Comisión para la Paz, las madres y familiares afirman con claridad que esta “no culmina un camino, oficialmente lo comienza” (21).

El informe cuenta con una serie de textos introductorios: una nómina de los uruguayos detenidos-desaparecidos, un “Prólogo”, una “Introducción” y un texto titulado “Un largo camino” en el que los testimonios de las Madres narran cómo se fueron construyendo los lazos entre los familiares hasta el presente. A excepción del prólogo de Tomás de Mattos y un estudio del Psic. Víctor Giorgi “Los costos del silencio”, ninguno de los textos tiene autor.

³ Se trata de un trabajo periodístico a cargo de Samuel Blixen (1995) y otro desde la academia, por Faraone y Cheesman (2002).

Se trata de una voz colectiva: “Acá no hay jerarquías, somos todos iguales” (31), un colectivo que intenta hacer público un pasado personal. Como señala de Mattos: “No se trata únicamente de ayudar a sus familias a procesar un duelo tan injusto. Se trata de entender lo que pasó y de aplicar a nuestro presente el resplandor de la comprensión de ese pasado” (17). Porque el horror, según el prologuista, no terminó sino que cambió de territorio, sigue latente en Afganistán, Chechenia, Irak, Palestina (15).

Uno de los pasajes más significativos del relato de las Madres es el momento en que se toma conciencia de que se es “familiar de un desaparecido”:

...la desesperación de no dejar la casa sola nunca por si había algún llamado telefónico; la esperanza de cada día y la desesperanza de cada día; una desesperación desde las entrañas; una impotencia; una locura; una angustia de muerte. Durante largo tiempo no pensamos que se trataba de algo definitivo (27)

Todas esas sensaciones quedan atrás, unas páginas más adelante, esa voz colectiva reconoce que están muertos, que su lucha es por recuperar los cuerpos y enterrarlos, y sobre todo, por saber la verdad. Esta nueva búsqueda se expresa en su consigna: “¿Cómo? ¿Por qué? ¿Cuándo? ¿Quiénes? ¿Dónde?” que nos interpela como ciudadanos y que interpela a quiénes son responsables o cómplices con su silencio.

OTROS SUJETOS / OTRAS MEMORIAS

A la salida de la dictadura se produjeron los primeros usos de la memoria como instrumento político. Una simple mirada superficial por las publicaciones de aquellos años permite preguntarse si no era una memoria masculina la que enunciaba, denunciaba, historaba y difundía el horror de la tortura y la dictadura. La novela *El furgón de los locos* (2001) de Carlos Liscano, es el producto literario más logrado de esta memoria masculina. Algunas voces femeninas aparecieron, claro, pero como excepción. Un rasgo distintivo de estos últimos años es la aparición de dos colectivos de ex-presas políticas: el Taller “Género y memoria ex-Presas Políticas” (2001-2003) y el “Taller Vivencias de ex-presas políticas” (2004), que decidieron reunir sus esfuerzos recientemente.

La publicación *Memorias para armar* es quizá el proyecto más removedor de los últimos años por el modo en que esta memoria de género se hizo pública. No se trata de una historia épica, si se quiere masculina, no se trata de una sola voz monolítica, se trata de una convocatoria abierta para que las mujeres uruguayas relataran sus vivencias, estuvieran en el lugar que estuvieran. Se presentaron miles de textos, de todo tipo: poemas, relatos, crónicas, recuerdos, anécdotas que una Comisión selecciona para cada volumen⁴.

En el prólogo firmado por dicha Comisión se explicitan algunos criterios utilizados en el armado del libro:

Esto no es un concurso, claro. Se dice fácil, pero fue muy difícil elegir los textos para este primer tomo, porque todas las historias valen lo mismo, todas llevan la carga de una experiencia vivida y superada con coraje. Todos los testimonios exhiben la valentía adicional de haberse animado a compartir esas memorias personales para que integren la memoria colectiva. Leímos y releímos, y volvimos a leer, intercambiamos opiniones, y buscamos que esta primera entrega reflejara una variedad suficiente como para trazar un retrato válido de lo que fue la resistencia de las mujeres ante la injusticia y la arbitrariedad. (2001:12)

No se trata entonces de una memoria de mujeres dirigida a otras mujeres, sino de este grupo particular hacia un colectivo más amplio, al que se pretende persuadir. Las mujeres del Taller son conscientes de la tarea que tienen hacia el futuro y lo expresan con total claridad:

⁴ La Comisión está integrada por: Graciela Sapriza, Rosario Peyrou, Lucy Garrido y Hugo Achugar.

Este no es un libro más; aquí pensamientos y sentimientos de muchas mujeres se conjugan para recomponer el pasado, para reafirmar con orgullo o con modestia, que tenemos que dejar para las generaciones venideras las vivencias de aquellos años dolorosos, y valientes, ejemplo y protección en el futuro.

Estamos convencidas que este libro, en el que hemos puesto nuestro amor y nuestra confianza, también será leído así, así se releerá, se regalará, se prestará, en una siembra sin fin. (2001:9)

Los textos de la memoria no tienen fin, no pueden ser controlados y las mujeres de este colectivo no reclamarán su autoría. Al revés, invitan a que estos recuerdos se diseminen en el colectivo mayor que integran. Estos relatos, y lo explicitan en la presentación de su segundo libro, se oponen a la “verdad oficial” con las “múltiples verdades de las mujeres comunes.” (7)

EL PRESENTE RECIENTE

El 1º de marzo de 2005 asume la presidencia de la República el Dr. Tabaré Vázquez. La izquierda toma así el poder institucional terminando con un siglo de hegemonía de los partidos tradicionales. En su discurso público difundió las primeras medidas de su gobierno entre las que se encontraba su compromiso por llegar a la verdad sobre los desaparecidos en Uruguay. En ese marco anunció el comienzo de las excavaciones en los Batallones 13 y 14, y en los que fuera necesario, para encontrar los restos de los desaparecidos. También explicitó que los asesinatos de Héctor Gutiérrez Ruiz, Zelmario Michelini y María Claudia García Irureta Goyena, nuera del poeta Juan Gelman, no estaban comprendidos en la ley de Caducidad y serían investigados. Este cambio en el enfoque de nuestro pasado reciente por parte de un gobierno terminará con dos décadas de silencio, complicidad y falta de voluntad política respecto a la violación de los derechos humanos de la dictadura cívico-militar uruguaya.

Bibliografía

- Blixen, Samuel. *El vientre del Cóndor*. Montevideo: Brecha, 2000 [1994].
- Campodónico, Miguel Ángel. *Antes del silencio. Bordaberry. Memorias de un presidente uruguayo*. Montevideo: Linardi & Risso, 2003.
- Faraone, Roque y Robin Cheesman. *El caso Berríos. Estudio sobre información errónea, desinformación y manipulación de la opinión pública*. Montevideo: Universidad de la República, Universidad de Roskilde y Nordan, 2002.
- Gatto, Hebert. *El cielo por asalto. El Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros) y la izquierda uruguaya (1963-1972)*. Montevideo: Taurus, 2004.
- Lessa, Alfonso. *Estado de guerra. De la gestación del Golpe del 73 a la caída de Bordaberry*. Montevideo: Fin de siglo, 2003 [1996].
- . *La revolución imposible. Los tupamaros y el fracaso de la vía armada en el Uruguay del siglo XX*. Montevideo: Fin de Siglo, 2002.
- Liscano, Carlos. *El furgón de los locos*. Montevideo: Planeta, 2001.
- Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos. *A todos ellos. Informe de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos*. Montevideo: MFUDD, 2004.
- Marchesi, Aldo y Vania Markarian, Álvaro Rico, Jaime Yaffé (comp.) *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2004.
- Pereira, Oscar. *Recuerdos de un soldado oriental del Uruguay*. Montevideo: s/e, 2004.
- Rico, Álvaro. *La Universidad de la República: desde el Golpe de Estado a la intervención*. Montevideo: Universidad de la República, 2003.
- Taller Género y Memoria Ex–Presas Políticas. *Memoria para armar uno*. Montevideo: Senda, 2001.
- . *Memoria para armar dos. ¿Quién se portó mal?* Montevideo: Senda, 2002.
- Taller Vivencias de Ex–Presas Políticas. *Memorias de Punta de Rieles en los tiempos del penal de mujeres*. Montevideo: Junta Departamental de Montevideo, 2004.
- . *De la desmemoria al desolvido*. Montevideo: Taller Vivencias, 2004.
- Vierci, Pablo. *99% asesinado*. Montevideo: Alfaguara, 2004.

EL FENÓMENO “MACHUCA”

Soledad Bianchi

Con más de 650 mil espectadores, “*Machuca*”, dirigida por Andrés Wood, no es la película chilena que más público ha atraído en Chile. Sin embargo, y con certeza, desde su estreno hacia la mitad del 2004, es la que más reacciones y comentarios ha provocado, seguramente, porque a través de una simplificada “ficción” muestra situaciones y rasgos de la complejísima historia reciente de este país.

Sintetizo: Durante 1973, en un colegio católico del “barrio alto” de Santiago, los sacerdotes deciden acoger a algunos niños pobres: entre ellos, Machuca. Después de desconciertos y rechazos, se acercan él e Infante, un alumno antiguo, de familia acomodada. Es a través de la amistad de ambos, de sus conductas y miradas infantiles que van apareciendo las diferencias y los problemas existentes en una sociedad politizada al máximo y tan irremediabilmente dividida que se clausura toda posibilidad de comprensión entre sus distintos sectores, para quebrarse, de modo drástico y definitivo, con el Golpe Militar del 11 de septiembre de 1973 que, de cierta manera, también cierra el film.

Quizá por fusionar elementos “verdaderos” (fotos, noticiarios, periódicos, de época) con reconstrucciones (que, sin proponérselo, en ocasiones, pienso, se perciben falsas, como si fueran decorados); quizá por recordar y traer al presente circunstancias que, por diversas razones, han querido olvidarse o/y han sido deformadas hasta la caricatura, la cinta produjo tal impacto que, a mi parecer, motivó discusiones más profundas y candentes que los debates, demasiado encauzados y moderados, que se dieron en el 2003, en la conmemoración de los 30 años del Golpe Militar, cuando un incansable asedio de imágenes televisivas –muchas de ellas, nunca vistas–, más que producir el rechazo y el espanto del espectador ante la atrocidad y la “banalidad del mal”, pareció lograr su agotamiento y hastío, buscado –según algunos– para dar una concluyente “vuelta la hoja”, conseguir el “borrón y cuenta nueva” y... amanecer, tres décadas después, en un país “reconciliado” (la palabra “reconciliación” ha sido de las más utilizadas durante la democracia, y no sólo por la iglesia católica, para aludir a una sociedad donde las tensiones provocadas por los efectos y daños de la dictadura en sus oponentes sean olvidados más que enfrentados, exigiendo asumir responsabilidades).

¿Qué habría en estas modalidades fílmicas diversas, como son: “*Machuca*” y los documentales que, incluso mostrando lo mismo, son acogidas por el público de tan distinto modo?: ¿será que éste –o el espectador chileno, por lo menos– no desea verse en situaciones “reales” que humanamente lo degradan, y prefiere creer que está ante las imaginaciones y fantasías de un artista? No obstante, la identificación hizo que las pasiones afloraran y fue común que en las salas se oyeran gritos indignados contra la Unidad Popular (lo que evidencia cuán poco remoto está ese pasado en quienes lo vivimos) o aplausos –que no referían sólo a las buenas actuaciones de muchos de los actores– o, cuando las luces se encendían, ver rostros lagrimosos.

En diversos momentos, las situaciones que se dan en el film me parecieron estereotipadas. Con todo, esto mismo me hizo preguntarme si el modo cómo nos relacionamos y cómo vivimos esa época no fue dicotómico al extremo... Es posible que por haber participado de ella, más que pedir cercanía y concordancia con la historia “real”, yo hubiera preferido otros énfasis, otros tonos... Sé que sería otra película, pero imagino una historia nacida de esa escena en que unos niños juegan a ser militares y, disparando contra los paseantes con armas inexistentes, ante la indiferencia, exigen, inocentemente: “pero, tení que morirme”... Más que la “verdad” importaría, en este caso, la verosimilitud.

La cinta misma, su calidad, sus defectos o méritos cinematográficos, no me interesan tanto como sus ecos y ramificaciones. Ya aludí a los más espontáneos: rabias, nostalgia, llantos, ternura (especialmente a ésta, colabora, que los protagonistas sean niños, “clave” asegurada para efectos sentimentales), pero hubo otros menos supuestos, comenzando por el “éxito” de una película que, a su modo, plantea un conflicto, un problema que sigue atravesando la sociedad chilena, y esta preferencia pareciera romper el lugar-común que enfatiza el deseo de diversión del espectador y del lector, quienes, se dice, para no continuar con la rudeza y dificultades de la vida cotidiana aspirarían al entretenimiento, y esto lo entrega el best-seller y, con creces, superficialidad y chabacanería, la televisión porque,

según explican sus mandamases, serían las exigencias del público... y así se clausura el círculo. Sin duda, las filas a la espera de la función siguiente de "*Machuca*", los desmintieron.

Y se dieron más reacciones poco esperadas: periódicos y diarios acogieron cartas, opiniones, artículos, interpretaciones, desde muy diversos puntos de vista. Un ejemplo: durante el mes de agosto, al menos, en *El Mercurio* se hicieron cotidianos y casi avalancha y, trascendiendo el film, trataron asuntos tan diversos como: la pobreza, el sectarismo, la falta de democracia, la educación, las desigualdades, la tolerancia, las injusticias, el clasismo, las discriminaciones..., asuntos que –se vio– inquietan *hoy* a la llamada "opinión pública" mucho más de lo que se dice y de lo que afirman los medios. Pareciera, entonces, que "*Machuca*" hubiera servido de detonante de múltiples preocupaciones que, habitualmente, el ciudadano no tiene dónde expresar y canalizar.

La proyección de "*Machuca*" fue cercana a poderosas medidas judiciales contra varias autoridades de la dictadura, después de tantos años de impunidad y de aplicarse la "ley de amnistía", promulgada por... los mismos militares; después de tantos años de lucha incesante de las organizaciones de derechos humanos. "*Machuca*" se vio sólo unos meses antes que fuera conocido el "Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura". En este nuevo panorama que podría hacer pensar en un futuro Chile más justo; en este nuevo panorama, de muchos más características, matices y complejidades que los aquí bosquejados, la derecha política ha descendido hasta volverse casi invisible y, con posterioridad a haber liderado las encuestas, su postulante presidencial ha sido desplazado por las dos mujeres, candidatas de la Concertación, lo que podría hacer pensar en un Chile menos conservador... Se diría que esa pasividad a que nos constriñó la dictadura, primero, y, después, el consenso y su apoyo de la sociedad de consumo, cuyo acceso exige la indiferencia del "no hacer olitas", "pasar piola" o "no estar ni ahí", comienza a resquebrajarse. Pienso que este nuevo contexto explica, en parte, la *activa* acogida de "*Machuca*".

Santiago de Chile, abril del 2005.

El modernismo paulista: ¿Una vanguardia oligárquica?

REFLEXIONES EN TORNO AL LIBRO *NACIONAL ESTRANGEIRO* DE SERGIO MICELI

Alejandra Mailhe

Fundadas en el principio radical de “lo nuevo”, las vanguardias latinoamericanas de los años veinte (y entre ellas, el modernismo paulista) buscan instaurar una ruptura absoluta respecto de los modos de representación y de los valores heredados. Sin embargo, diversos condicionamientos intra y extraestéticos imponen límites significativos. En esta dirección, una tarea central de la crítica consiste en poner en evidencia los gestos de ruptura y de continuidad —a menudo contradictorios— que sesgan un mismo movimiento vanguardista e incluso una misma obra. *Nacional estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*¹, el último libro del sociólogo brasileño Sergio Miceli (formado en la *École de Hautes Études* de París y docente en la Universidad de San Pablo), constituye un aporte interesante en este sentido. Dedicado a la memoria de Pierre Bourdieu (en una confirmación de la afiliación evidente en su objeto y tipo de análisis), el libro se centra en las complejas relaciones de intercambio material y simbólico que se establecen entre los mecenas de la oligarquía paulista y los artistas plásticos de vanguardia, atendiendo en particular al modo en que el patrón de gusto conservador de los primeros constriñe —explícita o implícitamente— las exploraciones formales de los segundos, impidiendo el despliegue de innovaciones radicales como las que producen varios de sus maestros europeos.

En este sentido, el nuevo trabajo de Miceli se inscribe en la línea de una sociología del arte que prolonga sus investigaciones previas (centradas en el análisis de los vínculos entre los campos intelectual y de poder en Brasil, entre las décadas del veinte y del cincuenta). Por ende, el problema considerado en *Nacional estrangeiro* implica el abordaje en profundidad de una cuestión clave en el campo de reflexión que forjan sus textos anteriores, donde Miceli concebía las producciones modernistas a partir de los fuertes vínculos de sus actores con la oligarquía regional. En efecto, ya en *Intelectuais e classe dirigente no Brasil, 1920-1945*, y luego en *Intelectuais à brasileira*² entre otros textos, el modernismo es pensado como parte de un programa más amplio (económico, político y cultural) impulsado por la oligarquía del café para afianzar su posición de dirigencia nacional. Miceli sostiene que, entre el inicio de la República y el golpe de 1937, la oligarquía de los estados dominantes (como San Pablo o Minas Gerais) busca mantener su hegemonía. En este contexto, las transformaciones en la producción cultural e ideológica de las décadas del veinte y treinta dependen de las relaciones de fuerza que se despliegan dentro del circuito dirigente oligárquico, de modo que es posible concebir los emprendimientos culturales de los intelectuales modernistas de San Pablo como parte de las tentativas de la oligarquía por preservar ese poder central.

En lugar de reconocer la demanda social de ampliación de la participación política, este grupo dominante se concentra en la creación de instituciones culturales capaces de reforzar a sus propios grupos intelectuales, intuyendo que el fortalecimiento de sus cuadros especializados en las áreas política y cultural constituye una herramienta estratégica. La relación de los intelectuales con los grupos dirigentes no implica sólo la participación en sus partidos políticos, sino también el ejercicio de la administración pública y, fundamentalmente, la aceptación del mecenazgo oligárquico de diversos proyectos estéticos (lo que evidencia las dificultades que atraviesa el campo cultural en su proceso de autonomización). Ese mecenazgo es ejercido por figuras de la oligarquía que apoyan el modernismo (como Paulo Prado) o por los propios modernistas pertenecientes a la dicha clase (como Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, ambos ligados al consumo de símbolos del prestigio social, junto con el apoyo y la producción de bienes propios de esta modernización estética)³.

¹ San Pablo: Companhia das Letras, 2003, 211 pp.

² Respectivamente, las ediciones corresponden a San Pablo: Difel, 1979, y San Pablo: Companhia das Letras, 2001.

³ Un buen indicio del aparente encierro de los modernistas en esta clase lo constituye la circulación reducida de las primeras obras modernistas, como la primera edición de 800 ejemplares de *Losango cáqui* de Mário de Andrade, o la edición parisina de *Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, fuera de circulación en el amplio mercado nacional. Por otra parte, la concepción del modernismo como manifestación cultural de la clase dirigente es reforzada por los propios intelectuales del movimiento, por ejemplo en los análisis retrospectivos y autocríticos que elaboran Mário y Oswald de Andrade.

Algunos de estos vínculos resultan particularmente paradójicos. Así por ejemplo Paulo Prado, empresario oligarca, ensayista conservador y mecenas del modernismo, se involucra en el movimiento de vanguardia financiando la "Semana de arte moderna"⁴ y estableciendo lazos estrechos con numerosos artistas del movimiento.⁵ Sin embargo, Prado mantiene una relación compleja y problemática con el modernismo, entre otras razones porque, a pesar de su conservadurismo, no se liga a los grupos vanguardistas más conservadores (como el "Verde-Amarelo" o el de "Anta"), sino al de los intelectuales progresistas en los planos estético y político (como Oswald de Andrade y Mário de Andrade), que realizan una experimentación formal más radical, postulando -con modulaciones variables- una utopía de transformación social. Así, sus textos y su propia figura operan como puntos de articulación privilegiados entre la ideología finisecular y la vanguardia, exponiendo abiertamente la tensión que atraviesa el modernismo entre fracturas y continuidades ideológicas⁶.

Al abordar la figura de Prado como mecenas, o analizar sus ensayos sociales (cuya ideología entra en colisión con la estética y el contenido de los textos de vanguardia), la crítica suele asumir un polo del problema (subrayando, de manera reduccionista, el mero papel de Prado como mecenas, las contradicciones ideológicas del grupo en general o, por el contrario, la coherencia absoluta entre la obra de Prado y la del grupo modernista)⁷, en lugar de observar esas ambivalencias como síntoma de las tensiones inquietantes que sesgan ese vínculo estrecho entre vanguardia y oligarquía. Evidentemente esta relación introduce límites estéticos y contradicciones ideológicas significativas en la dinámica de intercambios de bienes y favores entre los modernistas y los mecenas de la oligarquía estadual, e incluso (aunque de manera mediada) en el interior de las obras. Pero el malestar que genera la obra de Prado es perceptible en las valoraciones que formulan los propios modernistas. En uno de los ataques más virulentos al mecenas del movimiento, Oswald de Andrade, en su artículo "Um livro pré-freudiano"⁸, reconoce lúcidamente la aparente convergencia implícita en el ensayo *Retrato do Brasil* de Prado y en la novela *Macunaíma* de Mário de Andrade; pero advierte que, mientras el segundo formula una versión positiva de la identidad nacional, ya libre de preconceitos morales, el primero recupera de manera reaccionaria "todas as monstruosidades de julgamento do mundo ocidental sobre a América descoberta", actualizando una mirada pre-freudiana para condenar el "pecado sexual" "como qualquer visitador de Santo Ofício".

Uno de los aspectos más interesantes de *Nacional estrangeiro* consiste en la desarticulación del mito sobre la autonomía radical de la vanguardia, enfrentada al conservadurismo estético e ideológico de la clase dirigente. El estudio minucioso de las interacciones revela que, por el contrario, existía una trama cerrada de compromisos, intercambio de favores, servicios y concesiones varias entre los intelectuales modernistas y el círculo de políticos, empresarios y profesionales cultos de San Pablo, limitando fuertemente la autonomía del campo.

⁴ Precedida por algunas manifestaciones plásticas y literarias aisladas, la "Semana de arte moderna" (que tiene lugar en febrero de 1922, en el Teatro Municipal de San Pablo, y es promovida por la clase dirigente paulista) simboliza la introducción de la vanguardia en Brasil.

⁵ Esos lazos se hacen visibles en la participación de Prado como director de revistas modernistas (como la *Revista do Brasil*, entre 1923 y 1925), y como prefaciador o destinatario de textos claves del movimiento, como las novelas *Macunaíma* de Mário de Andrade y *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade, ambas dedicadas a Prado.

⁶ Nuestra lectura de las tensiones entre las obras de Prado y de los vanguardistas del modernismo aparecerá (bajo el título "Fuegos cruzados. Estética vanguardista e ideología conservadora en *Retrato do Brasil*") en el próximo número de la revista *Prismas*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, n° 9, año 2005.

⁷ Ejemplificando la perspectiva simplificadora asumida por la crítica tradicional ante este vínculo problemático, Dante Moreira Leite, en *O caráter nacional brasileiro* (un ensayo clásico publicado en 1969) explicaba la asimetría entre Prado y la vanguardia paulista por tratarse de un movimiento estético sin una coherencia ideológica "sólida". Moreira Leite insistía en efectuar una lectura despolitizadora del modernismo, al tiempo que olvidaba que este rasgo es común a las vanguardias estéticas latinoamericanas y europeas, en general sesgadas por numerosas fracturas y polémicas, e inestables en función de sus propios presupuestos básicos.

⁸ *Estética e Política*, San Pablo: Globo, 1991.

En efecto, Miceli echa luz sobre nuevos aspectos de este tipo de relaciones problemáticas. La primera parte del libro (“Mecenato e coleccionismo em São Paulo”) se centra en los consumos plásticos de los principales mecenas, orientados predominantemente en favor de una estética académica y conservadora. Eligiendo una estrategia de comienzo muy sugestiva –el análisis de la dedicatoria que Fernand Léger rubrica en la obra que compra Paulo Prado–, Miceli perfila un intercambio de bienes y valores entre la vanguardia central y el mecenazgo brasileño, marcado por la aceptación de una estética regresiva a tono con una elite cultural más retardataria (de hecho, Prado adquiere uno de los “paisajes animados” de Léger, la serie formal e ideológicamente menos transgresiva de su producción, la misma que tendrá un peso decisivo en la obra de Tarsila do Amaral). A partir de ese primer vínculo modélico, los demás capítulos de esta parte reconstruyen minuciosamente las colecciones y los recorridos biográficos de varios mecenas importantes de la elite paulista en las primeras décadas del s. XX, atendiendo especialmente a los autorretratos que estas figuras pactan, siempre con pintores académicos, para reforzar los símbolos de su propia legitimidad como dirigentes políticos, empresariales y/o culturales. Miceli hace un análisis exhaustivo de la iconografía que rodea a estas figuras de prestigio, subrayando en cada caso los atributos psicofísicos y los valores que el retrato ecuaciona para imponer una lectura del sujeto retratado. De este modo, las imágenes se convierten en huellas paradigmáticas que permiten reconstruir el intercambio material y simbólico entre el campo del arte y el campo del poder.⁹

Luego de revisar los consumos culturales de Ramos de Azevedo, Altino Arantes, Adolfo Pinto, Freitas Valle y Olívia Guedes Penteado (quien evidencia un patrón de gusto más osado que los anteriores, probablemente gracias a su mayor familiaridad con las vanguardias parisinas), Miceli concluye que estos consumidores sólo apoyan las prácticas modernistas de manera reducida y desde el punto de vista institucional (casi nunca en el plano de sus proyectos personales). Los pocos coleccionistas abiertos a la recepción y el consumo de obras de vanguardia, o que financian la carrera de algunos vanguardistas en Europa, dialogan fundamentalmente con la pintura académica antimodernista y/o con expresiones más bien retardatarias de las corrientes de vanguardia. Ese límite habría afectado el lenguaje de la propia vanguardia, impidiendo el desvío excesivo respecto de los patrones de gusto de la elite local.¹⁰ Aun así, esa asimetría no engendra una actitud hostil de parte de los mecenas, ya que se gesta más bien una convivencia creciente, especialmente con la fracción emergente de inmigrantes que se suman a la clase alta estadual (en especial, las familias judías que reconocen el liderazgo ejercido por Lasar Segall).

Partiendo de estas conclusiones, la segunda parte del libro (“O modernismo artístico paulista”) reconstruye los recorridos biográficos y creativos de varios artistas plásticos modernistas (Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lasar Segall, los hermanos Gomide y John Graz), pertenecientes a la clase dirigente estadual o con relaciones estrechas con ella. Incapaces de obtener la adhesión incondicional de los mecenas del *establishment*, los vanguardistas montan sus propias empresas culturales (como sucede en el caso del matrimonio de Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade) o buscan consolidar vínculos de intercambio con otro tipo de clientes: especialmente, con figuras cultas provenientes de las nuevas familias inmigrantes y ricas (quienes, a su vez, encuentran en los modernistas la oportunidad de viabilizar sus propias demandas de identidad social y cultural). Esta alianza alternativa, en la que juegan un papel clave varios artistas europeos insertos en el medio brasileño (como Segall, Brecheret y Graz), forja la identificación de la vanguardia como

⁹ Aquí la interpretación de Miceli se acerca tangencialmente a la que despliega el historiador Murilo de Carvalho en *La formación de las almas. El imaginario de la República en la formación del Brasil*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1997. Allí se analiza cómo la pintura y la plástica, entre otros productos culturales, vehiculizan los principales valores cívicos que la elite política intenta imponer a nivel nacional, en los inicios de la Primera República.

¹⁰ Miceli advierte que incluso los autores consagrados en las vanguardias centrales (como Picasso, Matisse o Brancusi, amén de Léger) habrían sufrido este tipo de presiones, viéndose obligados a incluir en su producción trabajos afines al gusto más conservador de sus clientes y discípulos (en primer lugar extranjeros, pero también nacionales).

una instancia híbrida que cruza materiales nacionales y extranjeros (a los que alude el título *Nacional estrangeiro* de la obra). En este sentido, cabe aclarar que tangencialmente Miceli opone el modernismo (que amolda diversos estilos externos para reconfigurar experiencias sociales contradictorias) a proyectos nacionalistas de largo aliento (que van del nativismo de José de Alencar o Sílvio Romero al caipirismo de Monteiro Lobato).¹¹

Miceli analiza muy sutilmente el contenido plástico de varios cuadros modernistas, atendiendo ahora (aunque no de manera excluyente) a la iconografía que producen para forjar imágenes tanto de las fracciones de la elite con las que han establecido alianzas, como de los propios miembros del movimiento (en este sentido, aborda, entre otros casos, las versiones pictóricas que Malfatti y Segall producen de Mário, las que Tarsila hace de Oswald, y los autorretratos de Malfatti, Tarsila y Segall).¹²

Entre las conclusiones que extrae de la lectura de los procesos creativos considerados, Miceli encuentra que si en los años treinta varios plásticos retoman una perspectiva figurativa, retardataria con respecto a sus propias producciones de los veinte, ese retroceso no se explica sólo en función de acontecimientos biográficos, sino más que nada a partir de los límites de riesgo estético a que estaba dispuesto el contexto institucional. En este sentido, la interpretación "sociológica" postulada por Miceli se enfrenta a otras, clásicas en el contexto brasileño y latinoamericano, como la de Jorge Schwartz en su introducción a *Las vanguardias latinoamericanas*.¹³ Mientras Miceli remite estrictamente a las relaciones locales entre campo cultural y de poder, Schwartz apunta a razones intraestéticas (por ejemplo, el abismo asémico al que se asoman varias experiencias de ruptura) así como también al proceso de creciente reideologización desencadenado a nivel mundial (por la crisis económica de 1929, el ascenso del fascismo y el nazismo y el desencadenamiento de la guerra civil española), que en general afecta a los intelectuales latinoamericanos frenando las exploraciones formales del veinte y obligando a recuperar modos de representación menos transgresivos. Entre otros, es el caso de Pablo Neruda y el de César Vallejo en el contexto latinoamericano, y el más flagrante de Oswald de Andrade en el contexto brasileño. A comienzos de la década del treinta, Oswald rompe con la experimentación vanguardista: arruinado económicamente, alejado de Tarsila, convertido en militante del Partido Comunista y decidido a girar su producción hacia el realismo social, lanza una crítica feroz a su propia experiencia de vanguardia en el "Prefacio" a la primera edición de *Serafim Ponte Grande* en 1933. Allí Oswald resuelve brutalmente una tensión implícita en su etapa previa, entre anarquía utópica y comunismo, para atacar al modernismo como movimiento provinciano y sospechosamente burgués, ironizando en torno al lazo estrecho entre oligarquía y vanguardia.¹⁴

¹¹ Tal vez hubiera sido productivo considerar esta cuestión con más detalle, pues bajo la categoría "nacional extranjero" que Miceli propone subyace un problema teórico clave en la historia cultural de Brasil y América Latina (que consiste en pensar las producciones de los intelectuales latinoamericanos como articulaciones creativas entre los modelos estéticos centrales y los contextos y tradiciones representacionales locales). Refiriéndonos a la obra de Mário de Andrade, abordamos este problema en nuestro artículo "Fábulas de la transculturación en *Macunaíma*. Una lectura crítica del modernismo brasileño" (en Rivas, R - R. Rodríguez, comps. *Problemas latinoamericanos en los siglos XIX y XX*, Mar del Plata: Suárez, 2004). Allí consideramos este texto como una síntesis vanguardista (contradictoria y no conciliatoria) de elementos arcaicos y modernos que busca provocar el diálogo, la convergencia y el conflicto entre fragmentos del pasado y del presente con los cuales busca fundar una futuridad utópica. Los materiales lingüísticos, narrativos y temáticos populares ingresan en un texto culto capaz de revelar el potencial altamente modernizador de uno de los sustratos culturales más arcaicos. Creemos que la reflexión sobre este tipo de problemas –que el propio Miceli apunta cuando analiza la fase "antropofágica" de Tarsila, en diálogo con las obras de Mário, Oswald y Raul Bopp– enriquecería el contenido de la categoría "nacional extranjero" en su libro.

¹² Miceli considera con gran detalle el contenido de los cuadros, aunque no avanza en la elaboración de interpretaciones más sofisticadas, características de la crítica artística y literaria.

¹³ Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2002.

¹⁴ Pues "o movimento modernista, culminando no sarampão antropofágico", asocia el alza del café a la literatura nuevo-rica de la semicolonía, buscando alcanzar "os custosos surrealismos imperialistas". Allí Oswald apenas valora *Serafim...* como un documento de "o brasileiro à toa na maré alta da última etapa do capitalismo", y lo descalifica como un texto oportunista y conservador al servicio de los intereses de la burguesía (excepto por el sarcasmo anarquista especialmente sexual). San Pablo: Globo, 1990.

El análisis de Miceli cumple ampliamente con un objetivo fundamental: desarticular un lugar común en la crítica del modernismo, que problematiza poco el modo en que se desarrolla el proceso de importación de saberes y técnicas de las vanguardias centrales. En este sentido, es importante destacar que, al detectar la “tibiaza” de las rupturas modernistas con respecto a las innovaciones más radicales de la vanguardia europea, Miceli no sólo tiene en cuenta el convencionalismo dominante en el incipiente mercado de arte local, sino también otras variables estéticas y culturales significativas. Así por ejemplo, atiende también al esfuerzo por traducir principios de los modelos centrales para abordar escenarios y actores sociales nacionales contradictorios, asimétricos e históricamente devaluados, aunque esta cuestión no adquiere el mismo peso que sus explicaciones más sociológicas centradas en el mercado. A nuestro criterio, resolver las tensiones entre el modelo central y el contexto periférico genera profundas transformaciones en el orden de la representación. Este es un núcleo problemático clave en el debate para pensar los conflictos entre autonomía y dependencia cultural, que Roberto Schwartz analizó lúcidamente en el campo literario bajo la fórmula de “As idéias fora do lugar”¹⁵, y que Rodrigo Naves expandió en el de la plástica de los s. XIX y XX en su brillante ensayo *A forma difícil*.¹⁶ La misma perspectiva orientó, en nuestra tesis doctoral, el análisis de la representación de actores populares y prácticas culturales, centrándonos en varias de las principales ficciones, ensayos “sociales” y obras plásticas de autores de entresiglos y del modernismo¹⁷. Analizamos los lazos de continuidad y las rupturas estéticas e ideológicas que instauran los textos de la vanguardia brasileña con respecto a la herencia decimonónica para aprehender la alteridad. Entre otros resultados, encontramos que la puesta en crisis de los modelos heredados de otredad social se articula, de manera sincrética e indisociable, con la desarticulación de otras identidades culturales fundamentales como las categorías de “texto” y de “sujeto” (las nociones estables sobre las que se fundamentaba hasta entonces la representación). Agudizando la imposibilidad de disociar forma y contenido, y desestabilizando continuamente la referencia social, las ficciones modernistas (especialmente las novelas *Macunaíma* de Mário y *Serafim Ponte Grande* de Oswald) refuncionalizan también diversos residuos heredados de los géneros literarios y de los discursos sociales finiseculares, insertando (de manera paródica y subversiva) fragmentos de las ideologías hegemónicas a fin de siglo en un nuevo contexto semántico, para producir una inversión de las connotaciones asignadas por la tradición al otro social y a las culturas populares. Además, la novela, el ensayo social y la plástica, en el pasaje de entresiglos a los años veinte, realizan un esfuerzo significativo para incluir, en el escenario representacional, a enormes sectores sociales hasta entonces ilegítimos y prácticamente “invisibilizados” por el trauma de la esclavitud (todavía activo en términos simbólicos). Inserta en esta perspectiva, la tradición estética local se revela como precaria no sólo porque resulta difícil consolidar una esfera cultural con una relativa autonomía, sino también porque urge resolver los desajustes flagrantes entre modelo central e identidad nacional en formación, y en especial romper con fuertes legados ideológicos que obturan la relegitimación de lo popular.

Vale la pena considerar un elemento más. Miceli subraya el modo en que el nacionalismo latente en las viejas familias oligárquicas genera una progresiva tensión con respecto a las nuevas fracciones inmigrantes que se suman a su clase, y el modo en que esta tensión repercute en el interior del grupo modernista (provocando por ejemplo el desplazamiento de Lasar Segall). Esta perspectiva resulta sugestiva para pensar las resonancias de este conflicto en el interior de las producciones de la vanguardia. Así por ejemplo, resignifica la figura del capitalista y coleccionista de piedras Pietro Pietra en *Macunaíma*: si la crítica ha destacado, entre otros aspectos, su identificación con los nuevos grupos inmigrantes, el

¹⁵ *Ao vencedor as batatas*, San Pablo: Duas Cidades, 2000.

¹⁶ San Pablo: Atica, 1996. Véanse especialmente los capítulos dedicados a Debret y Segall.

¹⁷ *Márgenes imaginarios. Sectores populares y cultura popular en la novela y el ensayo social brasileños, del s. XIX a la vanguardia*, La Plata: UNLP, 2003. Actualmente en prensa.

apoyo que –según Miceli– dieron estos grupos al arte modernista carga de nuevas connotaciones a esa figura polisémica. En este sentido, Miceli estaría procesando sutil y tangencialmente el malestar frente a nuevas formas de mecenazgo que atraviesan la propia experiencia de vanguardia.

Para concluir, sería muy productivo que las relaciones de dependencia que constriñen la experimentación plástica, y que son lúcidamente develadas por Miceli, pudieran confrontarse a futuro con las tensiones entre autonomía y dependencia que sesgan otras manifestaciones de la vanguardia brasileña. Creo que en el caso de la literatura, en cierta medida menos sometida a ese tipo de contratos de mecenazgo (aunque producida por figuras pertenecientes al mismo grupo reducido y endogámico del que forman parte los plásticos vanguardistas), ciertas ficciones como *Macunaíma* de Mário o *Serafim Ponte Grande* de Oswald sí se lanzan al encuentro de mundos estética e ideológicamente transgresivos. Por ejemplo, el final utópico de *Serafim...* pone fin a una larga genealogía narrativa y filosófica, pues la nave de “Os antropófagos” que naufraga fuera del tiempo y por el trópico supone la erradicación del trascendentalismo y de toda aculturación, entronizando la lujuria y la antropofagia “en el lugar” de la moral represiva y europea. El naufragio de esa comunidad liberada funda un nuevo origen que realiza imaginariamente la utopía del “Manifiesto Antropófago”, consolidando el mito de una comunidad anárquica y desafiada que copula por el trópico, para reintroducir así el valor transgresivo del placer. Más allá de las comparaciones formales, desde el punto de vista ideológico las experiencias plásticas (aun las más cargadas de connotaciones eróticas, como las producidas por Tarsila en su etapa “antropofágica” en diálogo con la obra de Oswald) no parecen alcanzar ese nivel extremo de desarticulación de los valores dominantes.

Explorar el modo en que la literatura enfrentó los límites de gusto vigentes en el mercado de sus consumidores (una tarea ardua y todavía pendiente para la sociología de la lectura) permitiría establecer relaciones comparativas con el análisis de Miceli, dando espesor a la respuesta específica que cada arte formula ante la tensión entre autonomía y dependencia. Del mismo modo, sería fascinante contar con otros trabajos semejantes al de Miceli para establecer relaciones sincrónicas entre las experiencias plásticas de las vanguardias latinoamericanas.

Traslaciones

Traslaciones se propone nuevos tránsitos por la cultura, traslados de textos que faciliten el diálogo entre Latinoamérica y el mundo. Inauguramos esta sección con la traducción de un artículo de Paolo Jedlowski que precisamente explora el rol de la cultura en la construcción de las identidades. “Simmel sobre la memoria” ayuda a pensar, desde el campo de la sociología de la cultura, el modo en que el pasado constituye un instrumento para elaborar nuestra experiencia y un recurso para construir nuestro futuro. El texto explora los procesos sociológicos de la memoria y especialmente la problemática relación que los individuos entablan con el pasado en la modernidad. Pensamos que este aporte de la sociología de la memoria ofrece una valiosa base teórica para entender no sólo la construcción de nuestras identidades sino también nuestra literatura moderna, atravesada por la problematización del tiempo y la fragmentación de la vida interior de los individuos.

El texto de Jedlowski puede servir especialmente a una sociología de la memoria en Latinoamérica, donde nuestros imaginarios se componen de infinidad de olvidos y violencias, donde la memoria colectiva no se revela como mero recuerdo del pasado sino como un campo de luchas en el cual el discurso oficial controla las versiones de la historia. La *traslación* de este número de *Katatay* permite entonces pensar en otras *traslaciones*: las de pasados olvidados a presentes memoriosos.

Paolo Jedlowski nació en Milán en 1952 y se graduó en Filosofía en la Universidad Estatal de Milán. Es profesor de Sociología en la Universidad “L’Orientale” en Nápoles, enseña Teoría de la Sociología en la Universidad de Calabria y Sociología de la comunicación en la Universidad de Lugano, Suiza.

Fue el encargado de la edición en italiano de diversos clásicos de la sociología moderna, como *La memoria collettiva* de Maurice Halbwachs (Milano, Unicopli, 1987) y *Le metropoli e la vita dello spirito* de Georg Simmel (Roma, Armando, 1995). Participó en una gran cantidad de volúmenes colectivos, entre los cuales existe uno en español editado por A. Rosa Rivero, G. Bellelli, D. Bakhurst, *Memoria colectiva e identidad nacional* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2000).

Entre sus publicaciones se destaca *Il sapere dell’esperienza* (Milano, Il Saggiatore, 1994), que recibió un premio especial (International Prize for European Sciences, Amalfi, 1996), como así también *Il mondo in questione. Introduzione alla storia del pensiero sociologico* (Roma, Carocci, 1998), *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana* (Milano, Bruno Mondadori, 2000), *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo* (Milano, FrancoAngeli, 2002). Su último libro, *Un giorno dopo l’altro: la vita quotidiana fra esperienza e routine* (Bologna, Il Mulino, 2005) presenta una teoría de las prácticas sociales en la vida cotidiana y discute algunos cambios importantes en la vida cotidiana de los países occidentales durante la modernidad y la llamada “posmodernidad”. Sobre el tema de la memoria ha escrito un monólogo teatral, *Smemoraz*, puesto en escena en el Teatro dell’Angolo de Torino.

*“Simmel sobre la memoria” fue escrito originariamente en inglés y publicado con el título “Simmel on Memory. Some Observations about Memory and Modern Experience” en *Georg Simmel and Contemporary Sociology*. M. Kaern, B.S. Phillips, R.S. Cohen (eds.), Dordrecht, Boston, London, Kluwer Academic Press, 1990. Pp. 131-154. Traducción: Florencia Bonfiglio

SIMMEL SOBRE LA MEMORIA

Algunas observaciones sobre la memoria y la experiencia moderna

Paolo Jedlowski

INTRODUCCIÓN

Este trabajo trata sobre la memoria y la modernidad.¹ La memoria como tal no es un tema propio de Simmel.² Sin embargo, las observaciones de Simmel sobre la experiencia de la modernidad pueden sugerir un enfoque sociológico de la memoria. El trabajo de Simmel no sólo provee un marco que legitima un estudio sociológico de la vida interior de los individuos en la sociedad moderna (y también de su memoria personal), sino que, mediante su énfasis sobre el contraste entre la cultura subjetiva y la objetiva, también provee un punto de vista para desarrollar la dialéctica entre las memorias colectiva e individual. Además, el análisis de Simmel del ritmo de la vida metropolitana y de la “intelectualización” de la vida interior es consistente con la hipótesis de que la individualidad moderna mantiene una relación particularmente problemática con el pasado.

Una sociología de la memoria ha sido sistemáticamente desarrollada en los años de entreguerras por la escuela durkheimiana, concretamente por el académico francés Maurice Halbwachs, quien casi inauguró esta rama de la sociología en ensayos ahora clásicos como *Les cadres sociaux de la mémoire* y *La mémoire collective*. (Halbwachs 1975, 1980). Sobre todo criticando el punto de vista de Bergson –pero también luchando contra cualquier forma de historicismo “naïf”– Halbwachs demostró cómo las imágenes del pasado conservadas por los individuos y la sociedad son, más que un revivir sustancial del pasado mismo, producto de reconstrucciones activas. Estas reconstrucciones tienen su raíz en –y son formadas por– los intereses, sentimientos y categorías de pensamiento compartidas por grupos de individuos en el presente.

A través de su análisis de las relaciones entre las memorias colectiva e individual, Halbwachs abrió la posibilidad de pensar los procesos de institucionalización de la memoria misma en la sociedad, y sobre los modos en que estos procesos afectan el recuerdo de los individuos. Sin embargo, el marco durkheimiano en el que se basa Halbwachs es restrictivo en términos de la descripción de la “interiorización” del individuo moderno y en la interpretación de los cambios que la personalidad individual sufre en la época moderna. De hecho Halbwachs, aunque aportó herramientas inestimables para una comprensión sociológica de la memoria, no desarrolló la idea de que no sólo las imágenes del pasado contenidas en la memoria individual y colectiva cambian a través del tiempo, sino que también las actitudes hacia la memoria misma cambian agudamente durante el curso de la historia. Para desarrollar esta idea, un enfoque sociológico del cambio cultural es necesario, el cual probablemente es provisto, entre otros, por Simmel.

Culturas diferentes en períodos diferentes de la historia han examinado la memoria de diversas formas. Si observamos los procesos de modernización que han afectado a las sociedades occidentales desde fines del siglo XVI, por ejemplo, es fácil notar que estos procesos, que afectan a todas las esferas de la sociedad y a las formas de conciencia que se despliegan dentro de ésta, también han afectado a la memoria.

Ha ocurrido esto principalmente por medio de dos procesos diferentes, uno de los cuales es la aparición de un nuevo énfasis sobre el individuo, mientras que el otro es una “externalización” creciente de la memoria.

¹ De hecho, este artículo forma parte de un proyecto más amplio sobre la sociología de la memoria, del cual una primera parte ha sido discutida dentro del Institute for the Study of Economic Culture de Boston University. Quiero agradecer al Prof. Phillips y al Prof. Kaern por el estímulo que me ofrecieron para que desarrollara mi presente estudio con respecto al trabajo de Simmel.

² Los ensayos de Simmel que explícitamente tratan la memoria son aquellos sobre *La naturaleza del entendimiento humano* y *El problema del tiempo histórico* (Simmel 1980). En estos ensayos, las relaciones entre el pasado y el presente son investigadas como problema de la teoría del conocimiento. Las posiciones de Simmel aquí no son sólo muy interesantes sino también muy concordantes con aquellas de Maurice Halbwachs, cuyos trabajos citaré en esta introducción. Sin embargo, en este trabajo me concentraré no en el entendimiento filosófico del pasado, sino en las relaciones de la memoria con la *experiencia* individual moderna. Para este propósito, los ensayos de Simmel sobre el entendimiento histórico no son tan útiles como sus ensayos directamente relacionados con la modernidad, como, en particular, el de *La metrópolis y la vida mental*. En estos ensayos, Simmel no escribe muy explícitamente sobre la memoria (excepto en las pocas páginas de *Eros, platónico y moderno* en Simmel 1971): sin embargo, quiero demostrar que su modo de describir la experiencia moderna ofrece categorías para entender también la *memoria moderna*.

Ambos procesos son considerados por Simmel. El comienzo de un nuevo énfasis sobre el individuo puede encontrarse en el despertar de la conciencia moderna, en el Renacimiento italiano: allí, el énfasis sobre el individuo era primordialmente la idea de la nobleza de las empresas personales de conocimiento, contra todo reclamo de autoridad por tradición. A pesar de las diferentes formas que este énfasis tomó en los siglos siguientes (ver Simmel, *La libertad y el individuo*, en Simmel 1971), continuó siendo cierto que el acento puesto sobre la noción de individuo tuvo consecuencias sobre los usos de la memoria y sobre las ideas de lo que la memoria era. Uno de los ejemplos más claros de estas consecuencias fue la aparición del género de la autobiografía, a lo largo del siglo XVIII.³

Por otro lado, también es cierto que el desarrollo de la noción de individualidad ha creado una mayor separación entre los individuos y la sociedad. De acuerdo con Simmel, con la complejización, diferenciación y tecnologización de la sociedad, ésta se ha transformado cada vez más en una fuerza que sobrepasa a los individuos. El cuerpo de conocimiento colectivo incorporado por la "cultura objetiva" no es proporcional a la posibilidad de los individuos de interiorizarla coherentemente. En relación con la memoria, esta observación significa, en primer lugar, una creciente desproporción entre las experiencias individuales y el conocimiento colectivo incorporado en agencias especializadas. El enorme crecimiento de las bibliotecas, archivos y museos desde finales del siglo XVIII en Europa produjo en efecto una creciente exteriorización y objetivación de la memoria colectiva, ante la cual el significado mismo de la memoria individual debió ser reformulado.

Un individuo es tal no sólo porque puede distinguirse de los otros, sino también porque puede reconocer su continuidad en el tiempo. La memoria es importante para él porque es la garantía de su propia identidad. Nunca, por supuesto, la identidad se basa sólo en la autorreflexión. La interacción con la memoria de los otros está siempre involucrada en el complejo mecanismo de alcanzar una identidad en el tiempo. Pero lo que es típico de la identidad de los individuos modernos es que se funda más en el auto-reconocimiento que en el reconocimiento de los otros. Desde una perspectiva esquemática, podríamos decir que, mientras las culturas pre-modernas podían ver la memoria personal como fuente de identificación del yo sólo dentro de un marco más amplio de pensamientos y actividades colectivas, los individuos modernos pueden ver su memoria como la mismísima fuente de su identidad particular. Al mismo tiempo, los individuos modernos se hacen conscientes de la existencia de un pasado que trasciende su vida personal de un modo que antes era imposible. Estos dos procesos relacionados comprenden la experiencia moderna del pasado.

Basado en estas premisas, en las páginas siguientes trataré de desarrollar algunas observaciones sobre la memoria individual en los tiempos modernos. Deseo aclarar que estas observaciones no serán un comentario sobre Simmel. Más bien, deberían ser leídas como un intento por hacer uso de Simmel.

Este trabajo se desarrollará en dos partes. En la primera, me concentraré en la experiencia individual moderna y sus relaciones intrínsecas con el pasado. En esta parte, con Simmel, haré uso extenso de la obra de Walter Benjamin, en particular de su teoría del "fin de la experiencia" en la época moderna. Esta teoría fue desarrollada principalmente en los ensayos de Benjamin de *El narrador* y *Algunos motivos en Baudelaire* (Benjamin 1969), y la descripción de la modernidad que éstos proveen es bastante consistente con la ofrecida por Simmel, especialmente en su ensayo sobre *La metrópolis y la vida mental* (Simmel 1971). Mi hipótesis aquí será que la teoría de Benjamin nos permite observar mejor algunas consecuencias que están implícitas en el trabajo de Simmel.

En la segunda parte, me concentraré en la dialéctica entre la cultura objetiva y la subjetiva como una dialéctica entre la memoria cristalizada colectiva y la memoria individual, y, finalmente, en el destino contradictorio de la memoria individual en un mundo altamente diferenciado.

³ Ver por ejemplo Lejeune, 1971. Para una historia social de la memoria ver Le Goff 1979, Yates 1969.

I LA EXPERIENCIA MODERNA Y EL PASADO

I.1. La modernidad como cambio continuo

Entre las muchas definiciones de lo que es la modernidad, una es probablemente la más aceptada: la modernidad es el cambio continuo. En principio, lo que es “moderno” se define como tal por su oposición a algo que es “viejo”, pero, al mismo tiempo, al tender ir siempre más allá de sus límites, se presta a su propia negación: lo que es moderno hoy, estará desactualizado mañana.

Walter Benjamin citó una vez las palabras: “las ciudades cambian más rápidamente que el corazón del hombre”. Esto no siempre ha sido cierto. En sociedades pre-modernas, un hombre podía razonablemente esperar que su pueblo, su mundo, no cambiaran durante su vida. La afirmación de Benjamin encuentra su verdad en la confrontación con las ciudades de la época moderna. Así entendida, nos da una buena clave para entrar a la experiencia moderna.

Puesto que la experiencia en la modernidad es experiencia en –y de– un mundo en cambio continuo, podemos ya señalar algunas consecuencias sobre la memoria.

Por primera vez en el mundo, en una escala casi universal, cuando un individuo se pone a pensar sobre su pasado –su juventud, por ejemplo, desde una edad mayor– descubre que no sólo él ha cambiado, sino también todas las cosas que lo rodean. Esta es la mismísima raíz del sentimiento típicamente moderno de la *nostalgia*. Tomemos, sólo por un momento, una de las imágenes de Proust, al final del primer volumen de *La recherche du temps perdu* (Proust 1981, vol. I, pp.456-462), donde el narrador está en el Bois de Boulogne pensando en el pasado y descubriendo que las cosas “eran diferentes”. Diferentes eran las mujeres, diferente era el modo en que vestían, diferentes eran los carruajes –que pronto serían sustituidos por autos–, diferentes eran los modales, el estilo, de algún modo los “valores” como así también los objetos.

Aquí podríamos argumentar que Proust estaba reflexionando sobre un mundo específico que iba a desaparecer: el de la aristocracia. Pero en cierto modo su visión es simplemente moderna: la visión del propio envejecer de uno está superpuesta a la visión de un cambio social. Nada será lo mismo: ni para él –por la ley natural del envejecimiento– ni para la sociedad. Que las sociedades puedan cambiar rápidamente (no importa aquí el hecho de que el cambio social avanza a diferente velocidad en diferentes esferas: no podemos continuar aquí con este punto) no es tan natural como el envejecer: es moderno. Un campesino de cualquier sociedad tradicional podía razonablemente pensar que, mientras él envejecía y se dirigía hacia su propia caída, la primavera les había llegado nuevamente a los otros, de la misma manera que antes había sido para él. Los mismos rituales de la adultez, los mismos problemas a afrontar en la vida cotidiana, las mismas tecnologías y medios de transporte, etcétera.

Si nos detenemos a pensar sólo en la vida de uno, y pensamos en el pasaje de una generación a otra, el efecto del cambio es el del un quiebre de la continuidad. Porque el mundo cambia, las categorías por las cuales las generaciones pasadas entendían y definían su mundo se desactualizan, así como los contenidos de la vida para los cuales estas categorías eran apropiadas. Aunque no sea totalmente cierto (tampoco *podría* serlo) que la experiencia de un individuo aún en tiempos de grandes cambios esté absolutamente desconectada del contenido del legado de la generación pasada, de algún modo es cierto que la modernidad impulsa a todas las generaciones a empezar de nuevo. El cambio de los entornos materiales implica un proceso de desactualización de la experiencia de la generación precedente.

I.2. Walter Benjamin y “El fin de la experiencia”

En su ensayo sobre *El narrador*, Walter Benjamin vio un quiebre particularmente dramático de la continuidad de la experiencia en la primera guerra mundial. Al hablar de los hombres

que volvían de los campos de batalla notó que al final de la guerra éstos volvían “en silencio –no más ricos, sino más pobres en experiencia comunicable”. Esto era posible porque, ciertamente, lo que sí permaneció del tiempo pasado en el frente era cualquier cosa excepto “experiencia”: era una herida, la apertura de un nuevo mundo donde cualquier contenido de la cultura tradicional se había desactualizado. Lo que se había vivido no podía encontrar, en la lengua transmitida, ninguna palabra para ser expresado. El quiebre de la continuidad era absoluto, pues “nunca la experiencia ha sido más profundamente contradicha que la experiencia estratégica por la guerra táctica, la experiencia económica por la inflación, la experiencia corporal por la guerra mecánica, la experiencia moral por aquellos en el poder. Una generación que había ido a la escuela en un carro tirado por caballos se encontraba ahora bajo el cielo abierto en un campo en el que nada quedaba sin cambiar excepto las nubes, y bajo las nubes, en un campo de fuerza de torrentes destructivos y explosiones, estaba el diminuto, frágil cuerpo humano.” (Benjamin 1969, p.84).⁴

Así, el quiebre de la continuidad fue, en ese cambio particularmente dramático, un quiebre en el entorno material y, al mismo tiempo, un quiebre en la posibilidad de explicar el mundo con las palabras de los padres. La posibilidad de la narración misma fue en ese cambio coartada por la percepción de un mundo discontinuo, fragmentado e inexplicable.

Si la Guerra Mundial, sin embargo, es el momento cúlmine de una serie de procesos que sustituyen la experiencia comunicable por colecciones de fragmentos e impresiones, es la vida diaria entera en los tiempos modernos que, de acuerdo con Benjamin, se transforma cada vez más en una sucesión constante de impresiones, quiebres y colisiones.

En uno de los ensayos que es probablemente el que más se ocupa de la vida diaria moderna –el ensayo sobre *Algunos motivos en Baudelaire*– Benjamin esbozó un retrato de la vida moderna donde la experiencia misma llega a su propio fin. Las condiciones modernas, afirma, no sólo afectan la posibilidad de comunicar la experiencia, sino que afectan la posibilidad misma de “tener” una cosa tal como la “experiencia”. Para entender la idea de Benjamin del “fin” de la experiencia, debemos remarcar que la palabra alemana de la que Benjamin hace uso cuando quiere decir “experiencia” es *Erfahrung*: este término es distinto de y opuesto a la otra palabra alemana para “experiencia”, *Erlebnis*. Cuando Benjamin habla de un fin de la experiencia como característica de la modernidad, habla del fin de *Erfahrung*.

Generalmente, las versiones en inglés de los ensayos de Benjamin traducen *Erlebnis* como “lived experience” [“experiencia vivida”], y *Erfahrung* como “accumulated” o “concrete experience” [“experiencia acumulada” o “concreta”].⁵ Debemos enfatizar que *Erfahrung* no es sólo experiencia interior subjetiva –como lo es *Erlebnis*– sino, especialmente en la concepción de Benjamin, el asentamiento parcialmente inconsciente de acciones repetidas y de percepciones de un mundo familiar en lo profundo de la mente. En otras palabras, el concepto de experiencia que Benjamin piensa es el de una continuidad de la vida subjetiva en la cual el pasado se prolonga hasta el presente: en esta suerte de extensión, el ejercicio y la asociación crean una tradición significativa en el individuo mismo. Esta clase de experiencia implica una relación concreta entre el sujeto y su mundo; además, aún si es personal, su posibilidad de ser comunicada depende de la persistencia de la cultura colectiva transmitida. Esto implica que el concepto de *Erfahrung* es uno de continuidad. En el concepto de *Erlebnis*, por el contrario, la idea de continuidad se enfatiza mucho menos. En términos de Benjamin, *Erlebnis* se convierte en el término apropiado para la experiencia en la modernidad. *Erlebnis*, como experiencia interior subjetiva, es ciertamente la forma de experiencia en los tiempos modernos porque la continuidad es interrumpida en muchos aspectos diferentes: las relaciones entre el sujeto y su mundo familiar, la conjunción de la vida individual con marcos más amplios de la cultura no cuestionada y transmitida, y, finalmente, el sujeto que experimenta el mundo en su vida cotidiana.

⁴ De aquí en más, traduzco las citas de Benjamin y Simmel de las versiones en inglés que Jedlowski utiliza. En cada caso, la numeración al pie de las citas corresponde a la versión inglesa utilizada. Del mismo modo, traduzco al español los títulos de los textos que Jedlowski cita en inglés y mantengo la referencia a la edición consultada por el autor entre paréntesis. [N.T.]

⁵ En español se suele traducir “Erlebnis” como “vivencia” y “Erfahrung” como “experiencia”. [N.T.]

En su ensayo sobre *Baudelaire*, al pintar un retrato de la vida moderna que sigue el modelo de descripción de Simmel de la metrópolis, Benjamin de hecho señala que la gente en los tiempos modernos debe hacer frente a un exceso de información, con datos que se suceden con rapidez creciente, de un modo bastante sorprendente. Para triunfar en su vida diaria, el individuo debe desarrollar una capacidad específica para procesar rápidamente una gran cantidad de datos –tanto de las páginas de un periódico, como de los choques y colisiones frente a los que tiene que reaccionar en una peligrosa intersección de calles de una ciudad. Al desarrollar esta capacidad, las condiciones para la *Erfahrung* se pierden. Es así no sólo porque la cantidad y la velocidad de los estímulos no da tiempo a los procesos de asentamiento de la experiencia, sino también porque el cultivar una habilidad para reaccionar a estímulos abrumadores fuerza al individuo a intensificar su conciencia. Esta intensificación, que surge de la necesidad de reaccionar a estímulos percibidos como *shocks*, es en cuanto tal un cambio de la experiencia de *Erfahrung* a *Erlebnis*: ciertamente, “cuanto más grande es la participación del factor *shock* en impresiones particulares, más constantemente la conciencia debe estar alerta como pantalla contra los estímulos; cuanto más eficientemente lo haga, menos entran estas impresiones en la experiencia (*Erfahrung*), tendiendo a permanecer en la esfera de cierta hora de nuestra vida (*Erlebnis*)”. (Benjamin 1969, p.163).

La intensificación de la conciencia como tal es de hecho un quiebre de la continuidad en la vida espiritual del sujeto: implica un divorcio de las impresiones superficiales, tratadas por el estrato conciente, intelectual, de la mente, del nivel más profundo donde las impresiones se asientan y se prestan al trabajo de acumulación y asociación. De alguna manera, las impresiones tratadas por la conciencia son desconectadas de su incorporación en el reino de la *Erfahrung*: permanecen “esterilizadas” –como afirma Benjamín– de cualquier otra asociación.

Este es, en Benjamin, el punto más importante en su diagnóstico del fin moderno de la experiencia. Para entenderlo, debemos recordar que, para alcanzar un asentamiento de los contenidos de la vida como *Erfahrung*, es necesario el acceso a estos contenidos mismos más allá del umbral de la conciencia. En el ensayo sobre Baudelaire, Benjamin hace esta afirmación con el uso de la teoría freudiana de la conciencia, en la cual “el hacerse conciente y el dejar atrás un rastro de memoria son procesos incompatibles entre sí dentro de un único sistema” (Benjamin 1969, p.160). En otras palabras, lo que es explícitamente vivido en el nivel conciente de la mente no se hace disponible para elaboraciones posteriores en la memoria profunda. Lo que se vive concientemente se “escuda” y esteriliza de otras posibilidades de asentarse y prestarse al trabajo de asociación. Este trabajo, como tal, no es hecho por la conciencia, sino, en la sombra, principalmente por niveles inconscientes de la mente.⁶

⁶ La teoría de Benjamin del fin de la experiencia es, en efecto, bastante más compleja que lo que puede parecer en este esbozo. He tratado de desarrollar sus implicaciones sociológicas en Jedlowski 1987 [2]. Para una comparación entre Benjamin y Simmel ver también Frisby 1986. Aquí, para entender mejor las relaciones entre *Erfahrung* y la memoria, debemos remarcar que Benjamin en las páginas sobre Baudelaire no sólo hace uso de Freud, sino también de Proust. Basado en ambos, Benjamin afirma que “los fragmentos de la memoria son ‘generalmente más poderosos y duraderos cuando el incidente que los dejó atrás fue uno que nunca entró en la conciencia’. En términos proustianos, esto significa que sólo lo que no ha sido experimentado explícita y concientemente, lo que no ha sucedido al sujeto como experiencia (*Erlebnis*), puede convertirse en un componente de la *mémoire involontaire*. De acuerdo con Freud “la atribución de ‘rastros permanentes como base de la memoria’ a procesos de estimulación es reservada para ‘otros sistemas’, que deben ser pensados como distintos de la conciencia” (Benjamin 1969, p.161). El reino de *Erfahrung*, en el pensamiento de Benjamin, tiene que ver tanto con el “inconsciente” de Freud como con la *mémoire involontaire* de Proust. Más que con la memoria conciente, tiene que ver con la *remembrance*. La peculiaridad de la situación moderna está bien expresada en la “*mémoire involontaire*” de Proust: de hecho, “este concepto lleva la marca de la situación que le dio origen: es parte del inventario del individuo que está aislado de muchas maneras. Donde hay experiencia (*Erfahrung*) en el sentido estricto de la palabra, algunos contenidos del pasado individual se combinan con materiales del pasado colectivo. Los rituales con sus ceremonias, sus festivales (probablemente en ningún lado recordados en la obra de Proust), continuaban produciendo la amalgama de estos dos elementos de la memoria una y otra vez. Desencadenaban el recuerdo en ciertos momentos y se mantenían como excusa de por vida. De esta manera, el recuerdo voluntario e involuntario pierden su exclusividad mutua”. (Benjamin 1969, pp. 159-160).

I.3. Simmel y la “intelectualización” de la experiencia

El acento puesto sobre la diferencia entre *Erfahrung* y *Erlebnis* no es contemplado en la obra de Simmel; por lo menos, no en los mismos términos en que lo hace Benjamin. En casi todas partes, la palabra que usa Simmel para “experiencia” es *Erlebnis*.⁷

De todas maneras, la forma en la que Simmel caracteriza la experiencia moderna, usando la palabra *Erlebnis*, es totalmente consistente con los argumentos de Benjamin sobre el “fin de la experiencia” como *Erfahrung*.

De hecho es bastante evidente que las descripciones de Benjamin concuerdan con la teoría de Simmel de la intensificación de *Nervenleben* (“vida nerviosa”: vida intelectual sobre-estimulada) en su análisis de la metrópolis. Efectivamente, Benjamin y Simmel observan la misma modificación de la vida interior del hombre moderno, que depende de la necesidad de hacer frente a un entorno donde la velocidad creciente y la complejidad social exigen la protección contra la sobre-estimulación. Esta protección es, en el análisis de ambos, provista por la intelectualización de la experiencia misma.

Como se observa en palabras de Simmel: “La fundación psicológica del tipo de personalidad metropolitana es el incremento de la vida nerviosa, que emerge del cambio rápido e ininterrumpido de los estímulos externos e internos” (Simmel 1971, p. 325). “Cada cruzar la calle con el tempo y la multiplicidad de la vida económica, ocupacional y social” crea las condiciones para esta fundación. Se corresponde con un incremento de la conciencia en la vida cotidiana, como intelectualización de la vida psicológica, lo que significa que los estímulos externos e internos son cada vez más trabajados por “el estrato lúcido, conciente, superior de la mente” (Simmel 1971, p.325). “El tipo metropolitano –que naturalmente toma miles de modificaciones individuales– crea para sí mismo un órgano protector contra la profunda disrupción con la que las fluctuaciones y discontinuidades del medio externo lo amenazan. En lugar de reaccionar emocionalmente, el tipo metropolitano reacciona primordialmente de manera racional, creando así una predominancia mental mediante la intensificación de la conciencia, que a su vez es causada por ésta. De esta forma la reacción de la persona metropolitana a esos eventos es movida a una esfera de actividad mental que es menos sensible y más alejada de las profundidades de la personalidad” (Simmel 1971, p.326).

Esta descripción es particularmente apta para una de las formas más típicas de la individualidad en el medio metropolitano, como Simmel la describe: la del “blasé”. En efecto, el blasé mantiene entre sí mismo y cualquier evento una suerte de distancia emocional, de “reserva”. Esto se debe a la necesidad de protección contra la sobre-estimulación, y, al mismo tiempo, se debe a la sobre-estimulación misma, que frustra cualquier capacidad de internalizar lo que ocurre en los niveles más profundos de la psique, o de desarrollar reacciones emocionales frente a todo.

Aún si el tipo “blasé” no se pretende como el “tipo ideal” del sujeto moderno, su respuesta a los problemas que el mundo individual interior debe afrontar muestra un punto crucial de la modernidad misma: la semejanza intrínseca de todo. Como Brigitte Nedelmann ha señalado en su trabajo, la actitud de la persona blasé implica en efecto la pérdida creciente del sentido de la diferencia entre las cosas y los eventos: esta pérdida del sentido de la diferencia es la respuesta psicológica a una situación en la que los estímulos se hacen abrumadores, pero

⁷ Por cierto, hay por lo menos un punto donde Simmel habla de la diferencia entre los dos términos. Discutiendo la teoría del conocimiento de Kant, en un ensayo sobre *Die historische Formung* (Kaern 1985, pp. 96-99), Simmel de hecho defiende el concepto de *Erleben* como uno más básico que el de *Erfahrung* de Kant. La elección por el término *Erlebnis* parece estar basada en la necesidad de un mejor entendimiento del conocimiento humano que el de Kant. El concepto de *Erlebnis* parece estar más cerca del proceso de la vida que la noción de Kant de *Erfahrung*, por medio de la cual el conocimiento se entiende como formado inmediatamente por la actividad intelectual y cultural. En su elección de la noción de *Erlebnis*, Simmel concuerda con Dilthey en el modo de pensar la experiencia y el conocimiento, que era exactamente lo que Benjamin criticaba, desde el punto de vista de lo que estaba desapareciendo: la experiencia como *Erfahrung*. En términos de Benjamin, el uso de Simmel de la palabra *Erlebnis* se sitúa resueltamente del lado de la modernidad: el mundo del que esta última habla es un mundo de experiencia subjetiva interior, donde la continuidad con la tradición cultural está cada vez más ausente.

también se corresponde con la lógica intrínseca de la economía del dinero que domina la vida moderna. En efecto, el hábito de la intelectualización y el dominio de la economía dineraria están interrelacionados. Si es intrínseco al dinero el que todo, en principio, es cualitativamente semejante al resto —siendo todo comparable con una cantidad abstracta de dinero— igual lo es con respecto al intelecto: “la economía dineraria y el dominio del intelecto se encuentran en la más cercana relación entre sí. Tienen en común una actitud puramente práctica en el tratamiento de las personas y las cosas en la que una justicia formal generalmente se combina con una dureza constante” (Simmel 1971, p.326). Si al dinero concierne sólo lo que es común a todo, “a saber, el valor de cambio que reduce toda cualidad e individualidad a un nivel puramente cuantitativo”, lo mismo ocurre en el caso del intelecto, que desarrolla “métodos puramente racionales” para tratar “con personas como con números, como con elementos que, en sí mismos, son indiferentes” (*ibidem*).

I.4. La experiencia moderna y la memoria

Tratemos ahora de hacer explícitas algunas consecuencias sobre la memoria que son supuestas en las observaciones hasta ahora recogidas. Debido a la creciente discontinuidad y fragmentación de la experiencia en la vida moderna, es razonable pensar que la memoria misma de alguna manera se fragmenta. No sólo no puede desarrollarse sobre la base de una memoria colectiva transmitida, sino que ya no puede garantizar una continuidad en la vida de un sujeto. De cierta forma, las imágenes de la vida pasada de uno también se fragmentan. Desarrollaremos mejor este punto en el último párrafo. Ahora podemos anticipar la hipótesis de que, debido a la intelectualización de la experiencia, la memoria se transforma cada vez más en memoria “intelectual”. ¿Qué significa? Significa la creciente abstracción de la memoria misma. En otras palabras, significa la creciente transformación de la memoria de un individuo en memoria “racional” de *información*. Trozos de información, en efecto, sólo como fragmentos, son pedazos de conocimiento del pasado privados de lazos intrínsecos con lo que es precedente o siguiente. Además, los trozos de información no tienen diferencias cualitativas intrínsecas entre sí: la idea de información es la idea del conocimiento reducido a elementos discontinuos, que como tales no poseen “resonancia” subjetiva interior. Al ser “objetos” abstractos, pueden combinarse de cualquier manera: son neutrales. De cierta forma, en la reducción de la memoria a memoria de información, creo que encontramos la idea de “semejanza” que es característica de la experiencia moderna; la reducción de los contenidos de la vida pasada de uno a trozos de información concuerda con la hipótesis de una pérdida cada vez mayor de la diferencia significativa y cualitativa entre los eventos.

Por supuesto, es cierto que no todo en la memoria de un individuo puede ser reducido a mera información. En las esferas más privadas de un individuo, las emociones y los afectos iluminan el pasado con significados personales y diferencias cualitativas. Sin embargo, en la medida en que el mundo interior del individuo tiende a formarse siguiendo el modelo de su mundo externo, es probable que el reino de la información se expanda, creando una actitud cada vez más intelectualizada incluso en los asuntos más personales.

En cualquier caso, esta clase de memoria ya no es memoria del modo en que se implica en los procesos de asentamiento de *Erfahrung*. La comparación con Benjamin ilumina aquí los puntos de Simmel sobre la experiencia moderna. De hecho, el argumento de Benjamin es que la intensificación de la vida intelectual concierne directamente a la memoria. En la medida en que la experiencia moderna se basa en una separación entre niveles de la mente superior y más profundos, es una suerte de experiencia donde la memoria como tal está de alguna manera dividida en dos lados discontinuos. Mientras los datos de la memoria intelectual individual estén confinados a los niveles superficiales —los niveles de la conciencia— las impresiones permanecerán esterilizadas de cualquier proceso de asociación hecho por niveles más profundos de la psique. La intelectualización y la tendencia a la abstracción hace que los elementos de la vida pasada de uno se presenten simplemente como una colección de instantáneas colgadas en una pared.

Las propias afirmaciones de Simmel son un poco menos definitivas. De acuerdo con su perspectiva, la construcción de una cosa tal como la “tradición personal” podría ser hoy un recurso de un hombre altamente refinado de la metrópolis, que por este medio podría remarcar su peculiaridad frente al resto. En cualquier caso, la memoria aquí no puede basarse en la continuidad de un medio social estable. Además, al ser la experiencia cada vez más “experiencia interna”, una clase de experiencia desconectada de relaciones concretas con un mundo que se ve privado de sustancia fija, la memoria misma parece no poder basarse en la percepción de un mundo externo estable. Finalmente, la memoria parece no estar en el centro de atención del hombre moderno. En efecto, el carácter intrínseco de la experiencia moderna se muestra más interesado en el *presente* que en el pasado.

1.5. El Presente

Al ser intelectual y discontinua, la experiencia moderna no parece estar intrínsecamente ligada a la memoria. El énfasis está puesto sobre el tiempo presente, mucho más que sobre el pasado. Y ciertamente tanto Benjamin como Simmel parecían atraídos particularmente, en sus descripciones de la modernidad, por figuras existentes casi exclusivamente en el presente.

Nuevamente en su ensayo sobre *Baudelaire*, por ejemplo, Benjamin mostró a través de la figura del jugador un interés en alguien que está totalmente absorto en el aquí y el ahora. “Es inherente al concepto de la apuesta —escribió— ...que ningún juego depende del precedente. El juego no cuida ninguna posición asegurada... las ganancias aseguradas antes no son tomadas en cuenta, y en esto se diferencia del trabajo. El juego desecha de plano el pesado pasado en el que se basa el trabajo” (Benjamin 1969, p.177). En efecto, en cada nuevo *coup* el juego comienza nuevamente. No se basa en ninguna adquisición pasada. De alguna manera, el jugador es tomado en un eterno presente, donde el pasado y el futuro mismo están fuera de la visión.

Algunos años antes que Benjamin, Simmel describió la misma actitud del jugador hacia “el presente incondicional”. La experiencia particular del tiempo que tiene el jugador era descrita ciertamente como “...presente incondicional, el aceleramiento del proceso de la vida que no posee ni pasado ni futuro y por lo tanto contiene a la vida dentro de sí con una intensidad que, comparada con el contenido de lo que ha pasado antes, es en general relativamente indiferente” (de *Das Abenteuer* de Simmel, cit. en Frisby 1986, p.66).

Sin embargo, más que la figura del jugador, es probablemente la del aventurero la que mejor encarna en Simmel el tipo de experiencia donde la memoria pasada y las perspectivas futuras parecen desaparecer. Como escribe Simmel, en efecto, “la aventura..., de acuerdo con su significado intrínseco, es independiente del ‘antes’ y el ‘después’”. Está “liberada de los enredos y concatenaciones” que son características de otras formas de experiencia humana: comienza con su comienzo y finaliza con su propio fin. Por estas razones, el aventurero es “el ejemplo extremo del individuo ahistórico, del hombre que vive en el presente. Por otra parte, no está determinado por ningún pasado...; ni, tampoco, el futuro existe para él” (Simmel 1971, p.190).⁸

La esencia de la aventura es la de estar de algún modo desconectada del resto de la vida y su continuidad. Esta discontinuidad particular hace a la aventura, comparada con el curso diario de la vida de un individuo, *de ensueño*. Es así precisamente porque no es posible insertarla dentro del marco de los recuerdos llevados en el fluir de la vida común: “para la memoria, la aventura adquiere fácilmente el matiz del sueño. Todos saben cuán rápidamente nos olvidamos los sueños, porque ellos también se sitúan fuera del contexto significativo de la totalidad de la vida. Lo que caracterizamos como ‘*de ensueño*’ no es nada más que un recuerdo que está conectado con menos hilos que otras experiencias al

⁸ Traduzco de Jedloski que en este caso utilizó la versión en inglés de David Frisby, en Frisby 1986, p.66. [N.T.].

proceso unificado y continuo de la vida... Cuanto más 'aventurera' es una aventura, esto es, cuanto más perfectamente sea acorde con el concepto, más 'de ensueño' será para nuestra memoria" (Simmel 1971, p.188).⁹

Al igual que cualquiera de las demás figuras del paisaje de Simmel, el aventurero no debería tomarse como el tipo moderno como tal. Sin embargo, la actitud particular que el aventurero encarna con respecto al tiempo y la memoria muestra una afinidad sustancial con las experiencias modernas vividas, pues ambas están desconectadas de la continuidad. Cuanto más se parecen a fragmentos, y más intermitentes y aisladas del peso del pasado están las experiencias, más se asemejan a aventuras sucesivas. Ellas, también, se hacen "de ensueño", lo que significa que su conexión recíproca se hace vaga, innecesaria y problemática: como las aventuras, las experiencias modernas pueden fijarse sólo en el presente.

El énfasis puesto sobre el aquí y el ahora como característica distintiva de la modernidad es de hecho uno de los temas más importantes de las obras de Simmel. Está ligado a la sensibilidad particular del temperamento moderno a lo que es "transitorio", "fugaz", "efímero". El fenómeno de la moda expresa este énfasis sobre el presente y sobre la transitividad de la manera más clara. No puedo proseguir aquí una discusión sobre la "dialéctica de 'le transitoire', 'le fugitif'" en los trabajos de Simmel. David Frisby ya ha aclarado lo suficiente cómo esta dialéctica lleva a Simmel a la concepción del presente como "eternidad", a la búsqueda de lo que es eterno en lo transitorio mismo (Frisby 1986). Lo que simplemente quiero afirmar es que por su concentración particular en el presente y lo nuevo, la conciencia moderna tiende a reconocer y, de algún modo, sobrellevar, la realidad de un mundo en cambio continuo. Este mundo, a pesar de toda su "objetividad", es, para la experiencia individual, un mundo donde todo tiende a hacerse errático, privado de sustancia fija. Se hace de ensueño.

En efecto, Benjamin veía el despertar de un sueño tal como la súbita revitalización de la conciencia del pasado en un *jetzt-zeit*, un "tiempo presente" donde el presente mismo y el pasado colapsan. La crítica tarea del historiador dialéctico era, para él, exactamente la producción de esta conjunción, que como tal es lo contrario del mero trabajo intelectual del historiador que quiere encontrar el pasado "como realmente fue". La tarea de proveer una conjunción viviente, inmediata, del presente y el pasado no tiene ninguna relación con la recolección de huellas pasadas que realiza el académico experto. Para Simmel, la tarea de producir un despertar tal no era un tema, de acuerdo con su diferente perspectiva filosófica y política. Sin embargo, comparte con Benjamin la misma duda sobre la posibilidad de registrar la historia mediante la recreación de una figura "exacta" del pasado y parece ser conciente de una relación cada vez más problemática entre la experiencia moderna y la memoria.

II MEMORIA COLECTIVA E INDIVIDUAL

II.1. Cultura subjetiva y objetiva

La intrínseca falta de continuidad en la experiencia moderna puede también ser analizada desde otros puntos de vista. Valiéndome de las sugerencias de Simmel, en la segunda parte de este trabajo quiero mostrar, muy brevemente, cómo dos características muy importantes de la modernidad afectan a la memoria. Estas características son, en primer lugar, la separación creciente entre la cultura objetiva y la subjetiva, y, luego, la multiplicación de las esferas sociales que es inherente a las sociedades complejas. En ambas, la memoria individual está afectada en su relación con la memoria colectiva.

El tema de la separación creciente entre la cultura objetiva y la experiencia individual es ampliamente tratado por Simmel. Tomemos sólo una de sus más claras formulaciones,

⁹ Nuevamente traduzco a Jedlowski siguiendo la versión de Frisby 1986, p.65. [N.T.]

de *Vom Wesen der Kultur*, traducido en *Georg Simmel: Sobre la individualidad y las formas sociales* de Levine (Simmel 1971, p.234). “Particularmente en períodos de complejidad social y una amplia división del trabajo los logros de la cultura llegan a constituir un reino autónomo, para decirlo de algún modo. Las cosas se hacen más perfectas, más intelectuales, y hasta cierto grado más controladas por una lógica objetiva, interna, atada a la instrumentalidad de éstas; pero el refinamiento supremo, aquél de los sujetos, no se incrementa proporcionalmente. Ciertamente, debido al enorme incremento de la cultura objetiva, en la cual el mundo de las cosas se reparte en trabajadores innumerables, la cultura subjetiva *no podría* incrementarse. Hasta aquí, por lo menos, el desarrollo histórico ha virado hacia una cada vez mayor separación entre la producción cultural objetiva y el nivel cultural del individuo”.

La creciente separación entre la cultura subjetiva y la objetiva es por cierto un tema decisivo en Simmel. Debido a su tamaño y complejidad cada vez mayor, la sociedad moderna como un todo lleva una cantidad de conocimiento social que se hace más y más incomparable con el conocimiento de cualquier individuo, confinado en su individualidad diferenciada. En sus consecuencias, este tema sugiere no sólo una separación entre la experiencia individual y un cuerpo de conocimiento social abrumador, sino también la interiorización parcial de este cuerpo de conocimiento en el individuo mismo *como objeto*. La cultura se objetiva aún en su incorporación por parte de los individuos.

Podemos ver que este punto afecta a la memoria misma. Al hablar de la memoria, la separación entre la cultura objetiva en crecimiento y la cultura subjetiva puede verse en particular como la brecha cada vez mayor que surge entre el crecimiento del conocimiento pasado expresado en instituciones modernas específicas directamente preocupadas por la conservación del pasado, por un lado, y la memoria de los individuos por el otro. De hecho, el crecimiento de los archivos, museos y bibliotecas que se desarrollaron durante el curso del siglo XIX en Europa –debido a una variedad de causas que aquí no podemos examinar–¹⁰ permitió a todos ponerse en contacto con contenidos de culturas pasadas de una forma nunca antes vista. Sin embargo, la cantidad de conocimiento pasado así recogido se hizo rápidamente tan prestigiosa que superó la posibilidad de cualquier individuo de realmente incorporarla a su propia cultura personal. La inmensa cantidad de conocimiento del pasado que estas instituciones modernas hicieron disponible fue, para decirlo de algún modo, indigerible para el cultivo cultural de los individuos.

Por la época en la que escribió Simmel, además, inventos específicos hicieron posible formas de conocimiento del pasado que cambiaron radicalmente las relaciones de los individuos con el pasado mismo. El fonógrafo y la fotografía –y algunas décadas más tarde, el cine– hicieron posible la fijación y conservación de voces e imágenes del pasado a las que se les dio un grado de perfección y reproducción que debe haberse visto como una forma de acceso radicalmente nueva, en el presente, al pasado.

Hablando psicológicamente, el tipo de acceso a contenidos pasados que estos inventos hicieron disponible tuvo, sin embargo, efectos que se combinaron con aquellos de los archivos y museos. El acceso provisto era de hecho un acceso *desde afuera*: imágenes objetivadas del pasado eran accesibles como algo *externo* al individuo. Tampoco el revivir subjetivo del pasado era de recuerdo personal, sino la vuelta del pasado como algo externo al individuo, simplemente como colección de objetos. La nueva precisión del conocimiento pasado era alcanzada al precio de una objetivación del pasado mismo: por el contrario, formas más antiguas de la memoria eran por supuesto menos precisas, pero implicaban una directa participación del sujeto en el acto de la memoria.

Así, el crecimiento de la cultura objetiva corporeizada en la sociedad en su totalidad, la aparición de agencias especializadas para la conservación del pasado, y la emergencia de nuevos dispositivos técnicos diseñados para fijar imágenes pasadas se combinan para

¹⁰ Ver, nuevamente, Le Goff, 1971. Recientemente Nora 1987 ha hecho una reconstrucción muy interesante de estos procesos, para el caso francés.

crear una situación en la cual el pasado se hace accesible a los individuos no sólo en una cantidad que sobrepasa cualquier posibilidad de digestión, sino también en donde el conocimiento se hace disponible desde afuera, precisamente como repertorio de información. Encontramos aquí el correlato objetivo de la intelectualización de la experiencia que hemos discutido más arriba.

La reducción de la cultura a un repertorio de información es la forma extrema de la objetivación de la cultura. De esta forma, la cultura ya no es un patrimonio del cual se apropia el individuo para proseguir su propio refinamiento y crecimiento, sino que se apropia, por el contrario, como patrimonio de conocimiento privado de cualquier lazo necesario con el crecimiento personal. Este proceso fue vislumbrado por Simmel, y su descripción fue decisiva en la teoría de Benjamin del fin de la experiencia como *Erfahrung*, al ser este fin, bajo uno de sus aspectos, exactamente el divorcio entre la vida subjetiva y los mundos de conocimiento colectivos. La cultura reducida a una reserva de información ya no es *Bildung*, sino, como Adorno luego señaló, *Halb-Bildung*, "semi-cultura"; el hombre semi-culturado es el hombre cuya experiencia está privada de lazos intrínsecos y necesarios con lo que vive (ver Adorno 1972). Conoce muchas cosas, tiene muchas "experiencias" (*Erlebnisse*), pero no tiene *Erfahrung*. Su "vivir" a través de los eventos y su conocimiento de información se hace superficial por la falta de incorporación de los contenidos de su vida en un marco que otorgue sentido coherente y continuidad a sus experiencias reales.

II.2. Diferenciación social y el individuo

Existe un elemento final, en las características de la modernidad tal como son descritas por Simmel, que afecta directamente a la memoria. No pasa por una objetivación del pasado: más bien afecta directamente la posibilidad de percibir la continuidad en el pasado de un individuo. Este elemento consiste en la multiplicación de los círculos sociales, que surgen de la creciente diferenciación de la sociedad.

No es nuestra materia reconstruir el tratamiento de Simmel de este tema, que fue desarrollado desde sus primeros ensayos *Über Soziale Differenzierung* hasta los ensayos de su *Soziologie* (Simmel 1890 y 1908), y que puede ser aquí supuesto. Lo que deseo aclarar es que la diferenciación de la sociedad moderna en una pluralidad de distintos –pero también coincidentes– círculos sociales afecta la memoria individual de dos maneras específicas.

Para entender la primera, debemos recordar que la creciente diferenciación no sólo permite, sino también obliga a los individuos a enfatizar su identidad particular. La individualidad como tal no es sólo un producto de la edad moderna, sino también un valor cultural en sí mismo. La cultura moderna pone el acento sobre el proceso de cualquier individuo de construir su vida como algo diferente del resto y dotado de un proyecto particular. Haciendo uso de un concepto weberiano –más que simmeliano–, podríamos decir que la modernidad es de hecho el cambio de un mundo de "destino" a un mundo de "elección". Esto significa que se espera que cualquier sujeto –por lo menos en principio– sea capaz de elegir personalmente sus propios valores y su propio proyecto de vida, sin estar determinado por restricciones tradicionales.

Mientras las sociedades pre-modernas proveían la mayoría de las definiciones concernientes a los valores y actitudes de uno como materia de prescripción, las sociedades modernas enfatizan –una vez más, por lo menos en un nivel ideológico– caracteres libres de elección individual. Ahora, para elegir, el sujeto debe desarrollar un fuerte sentido de individualidad y un alto grado de autorreflexión. En otras palabras, debe concebir su vida como una *biografía* personal. Esta biografía es "única": su concepción sólo puede ser alcanzada mediante un fuerte desarrollo de la habilidad de examinar el pasado de uno como algo singular: mi historia debe ser diferente de la del resto, y no puede ser contada por nadie excepto por mí. Es sólo esta concepción y este tipo de visión del pasado de uno la que provee las herramientas para la construcción de nuestra vida en el futuro. Esta actitud se ha manifestado completamente durante el siglo XX, cuando fue alentada particularmen-

te por el supuesto psicoanalítico de que la fuente de significados, actitudes y predisposiciones de cualquier individuo yace en el propio pasado de uno. Sin embargo, estaba implícita en el énfasis sobre la autorreflexión y la singularidad que formaba parte de la idea de individualidad del siglo precedente.

Ahora, la creciente diferenciación de la sociedad moderna en una multiplicidad de círculos sociales agrega a este proceso una presión particular. En efecto, en la situación de una cada vez mayor multiplicación de las esferas donde uno pasa su vida, de una cada vez mayor “abstracción” (que significa “anonimato”) de interacción, y finalmente, de una mayor movilidad de las personas de un lugar a otro, el sentido de la identidad de uno puede alcanzarse casi *solamente* en base a la memoria personal. En la sociedad pre-moderna –pero también en pueblos viejos y pequeños– la identidad individual era de algún modo reafirmada cada día a través de la interacción con el mismo y estable entorno de gente cuya memoria reflejaba e impulsaba el sentido de identidad en el tiempo. Por el contrario, la metrópolis moderna es la negación de un entorno de estabilidad tal. Aquí, los individuos tratan con un medio social que es cada vez más anónimo y cambiante: podemos decir que el sentido de la continuidad de cualquier individuo en el tiempo ya no puede fundarse en la red de imágenes del pasado de los otros.

En un sentido, esto por supuesto puede ser visto como una suerte de libertad: aún hoy, mucha gente que proviene de pueblos pequeños donde “todos se conocen” experimentan con alivio esta libertad súbita del control social que esa condición implicaba. Pero, por otro lado, esta libertad puede ser un peso difícil de cargar, forzando al individuo a contar sólo con sus propios recursos para alcanzar una identidad estable. La memoria personal de uno es en esta nueva condición casi la única fuente de sentido de continuidad en el tiempo, en un mundo que se conforma de espejos fragmentados.

II.3. Círculos múltiples, memorias múltiples

Así pues, el primer modo en que la diferenciación social y el nuevo énfasis sobre el individuo afecta la memoria de los individuos es colocando el acento sobre la memoria personal como fuente principal para alcanzar el sentido de la propia identidad como continua en el tiempo. Sin embargo, este logro de una identidad continua, esta búsqueda de nuestra biografía singular, se hace difícil debido a la interiorización de la diferenciación misma en el sujeto.

Para entender esta contradicción, tenemos que ir un poco más allá de Simmel, considerando la teoría sociológica de la memoria de Halbwachs.¹¹ Halbwachs fue tan sensible como Simmel a la multiplicación de los círculos sociales en la sociedad compleja moderna, multiplicación que afectaba la constitución interna del sujeto mismo. La multiplicación de los círculos afecta al sujeto porque, por supuesto, los círculos no están absolutamente diferenciados: en este caso tenemos sólo sociedades pequeñas, cerradas y separadas, y no una sociedad compleja. Lo que hace compleja a la sociedad es que cada individuo de ésta es al mismo tiempo miembro de una pluralidad de esferas, que variadamente se cruzan y se mezclan. Como consecuencia de esto, la identidad moderna individual es el resultado de muchas identidades coincidentes, pues uno puede ser al mismo tiempo miembro de su familia, su firma, su asociación profesional, o también de un partido, una secta religiosa, o cualquier otro grupo. Estas identidades varias pueden ser integradas en una individualidad general por el sujeto mismo sólo al precio de cierto esfuerzo, hecho al enfrentar la multiplicidad intrínseca: y estos esfuerzos no son necesariamente exitosos. De hecho, cada membresía particular consiste en diferentes reglas, actitudes y hábitos, y hasta lenguajes, mundos de conocimiento y modos particulares de “tipificar” la realidad.

¹¹ Ver en parte Halbwachs 1980. En la discusión sobre los efectos de la multiplicación de los círculos sociales haré uso también de algunos argumentos hechos por Berger, Berger y Kellner 1973, Capítulo III.

Característica de la visión de Halbwachs de esta complejidad es la consideración de que no sólo cada esfera implica un modo particular de pensamiento, sino también una visión particular del pasado. Cada esfera particular tiene, en términos de Halbwachs, una “memoria colectiva” particular. Los contenidos de estas memorias son los recuerdos de eventos pasados que son significativos desde el punto de vista del grupo –o, lo que es lo mismo, desde el punto de vista de los individuos como miembros de este grupo particular. Los contenidos seleccionados del pasado son importantes para el grupo porque, al ser compartidos y transmitidos por todos los miembros, garantizan la identidad del grupo; al mismo tiempo, los contenidos mismos son elegidos y recordados en base a lo que es hoy relevante para los intereses, sentimientos y categorías de pensamiento del grupo. Entre el pasado y el presente hay una dialéctica, que implica tanto los efectos del pasado en la formación de las identidades presentes, como la construcción del pasado mismo por modos de pensamiento basados en intereses presentes. Ahora bien, otra característica de la visión de Halbwachs es que, para él, la memoria de todo individuo no puede sino ser mantenida y hasta formada mediante su participación en un modo de pensamiento colectivo. Es así porque, en términos de Halbwachs, recordar es una forma de conocimiento, donde las imágenes pasadas son entendidas por medio de categorías y marcos que el individuo comparte con los grupos de los que es miembro.

Si asumimos la posición de Halbwachs, es claro que la pluralidad de grupos a los que cualquier individuo moderno pertenece tiene un efecto multiplicatorio en la memoria individual. Puesto que en efecto todos, como miembros de la sociedad moderna, son miembros de muchos grupos simultáneamente, no pueden sino hacer uso, a su vez, de esquemas de interpretación de la realidad que son propios de los diferentes grupos a los que pertenecen. Puesto que estos marcos colectivos de pensamiento son modos particulares y diferentes de mirar el pasado, todos son capaces de mirar su pasado desde una variedad de puntos de vista. Lo que un individuo recuerda como miembro de su familia –como padre de sus hijos, por ejemplo– es parcialmente diferente de lo que recuerda como miembro de su partido, o de su iglesia, o hasta de un grupo particular de amigos. Estos diferentes recuerdos del pasado dependen de diferentes supuestos que conserva como miembro de grupos diversos.

No quiero discutir aquí las eventuales contradicciones de estas diferentes visiones del pasado.¹² De hecho, es cierto que los lenguajes que me pertenecen como miembro de todos estos grupos pueden ser contradictorios, o hasta opuestos el uno con el otro. A veces, lo que puede ser dicho en un lenguaje, y así ser percibido como real, puede ser imposible de decir en otro lenguaje, imposible de ser traducido en las palabras de otro círculo. Desde el punto de vista de un círculo, lo que es real allí, en otro puede ser sólo irreal, o irrelevante. Dejando de lado una discusión de estas posibilidades, lo que es claro hasta aquí es que en estas condiciones, cualquier construcción de *continuidad* en la biografía de un individuo parece ser bastante problemática.

Al convertirse en algo interno al individuo mismo, la multiplicación de las esferas sociales que es característica de la sociedad compleja moderna provoca una visión fragmentada del pasado de uno. El sentido de la biografía, que por un lado es posible y hasta demandado por la modernidad, se hace por otro lado extremadamente difícil de alcanzar. Más que algo dado, la percepción de la biografía continua de uno parece convertirse en algo que debe ser alcanzado a través de esfuerzos específicos, la importancia de los cuales es proporcional al valor que los individuos dan al deseo de contrastar la fragmentación del mundo.

¹² He tratado de desarrollar la conflictividad intrínseca de la memoria moderna –que es sólo esbozada por Halbwachs– en Jedlowski 1987 [1].

CONCLUSIONES

Todos los elementos del cuadro que hasta aquí hemos esbozado, coinciden en un diagnóstico aparentemente coherente: las relaciones de los individuos con el pasado se hacen cada vez más problemáticas en la modernidad. Por cierto, las observaciones presentadas en la primera sección de este trabajo parecen mostrar una tendencia a una separación cada vez mayor entre el presente y el pasado.

Sin embargo, llegando al final de estas observaciones, debemos afirmar que la moderna separación entre el presente y el pasado no debe ser sobrestimada. Simmel mismo fue muy claro en el punto de que cualquier sociedad como tal no puede subsistir sin un lazo con su pasado. De hecho, “la sociedad es en su carácter una construcción histórica, no sólo porque es el objeto de la historia, sino también porque el pasado es realidad activa en ella: en forma de tradición social el pasado se convierte en una influencia determinante sobre el presente” (Simmel, *Contribuciones a la Filosofía de la Historia* en Kaern 1985, p.104). En efecto, cada institución como tal puede ser vista como la forma que la vida social toma en períodos dados: estas formas trascienden la memoria individual, y pueden ser consideradas como una memoria colectiva cristalizada en los marcos de la cual se inscriben la mayoría de las acciones de los individuos. Aún cuando la vida de cualquier institución puede ser cuestionada en tiempos modernos, y su continuidad está sujeta a cambios más frecuentes que en las sociedades tradicionales, las instituciones todavía proveen un vínculo entre el pasado y el presente. La estabilidad relativa y la continuidad de las instituciones —entendidas aquí en el amplio sentido de reglas objetivadas y rutinas— son el fondo sobre el cual la discontinuidad en la vida de los individuos o en la vida de objetos particulares puede percibirse. En efecto, vimos antes que Simmel no consideraba típico de la modernidad el “fin” del conocimiento colectivo transmitido: lo que es típico es el hecho de que la memoria colectiva corporeizada en cualquier institución se percibe cada vez más como algo “objetivado” y “externo” al individuo.

Además, la vida de un individuo no puede ser entendida sin pensar por lo menos en algo de continuidad. Sin algún tipo de continuidad percibida, la individualidad se disuelve en un flujo de elementos desintegrados, en una sustancia fugaz imposible de identificar. Lo que Simmel realmente afirma no es sólo la desintegración del sujeto como tal: lo que afirma es que el sentimiento de individualidad debe ser construido por los individuos de una manera mayormente “centrada en el ego”, lo que significa que la identidad de los individuos ya no se basa en un entorno estable de identificación recíproca. Si la diferenciación moderna provee, para decirlo de algún modo, el lado negativo de la individualidad —su posición como diferencia—; el lado positivo, la consecución de un sentimiento de continuidad subjetiva y de singularidad, es tarea de los individuos mismos. En la prosecución de esta tarea, la memoria subjetiva juega un papel decisivo como herramienta para construir una biografía.

Dejando a Simmel de lado, creo que la modernidad misma ha mostrado, especialmente en los años inmediatamente posteriores al comienzo de siglo, una verdadera doble actitud con respecto a la memoria. Como “modernismo”, la actitud de la modernidad se desarrolló por cierto como una antítesis de la memoria. Los manifiestos “antipasséiste” de los futuristas italianos fueron probablemente el más claro ejemplo de esta actitud. Allí, el pasado era identificado como “la carga de la historia”, una carga de la cual los individuos y la sociedad debían liberarse, para entrar a los reinos del presente y el futuro. Antes de los futuristas, esta actitud había sido afirmada por Nietzsche, en sus dictados sobre el “daño” de la historia. Más cercana a Simmel, esta actitud fue finalmente la clave de la adhesión entusiasta —aunque contradictoria— de Benjamin a las características del “carácter destructivo”.

Sin embargo, otros movimientos en tiempos modernos, casi contemporáneos a Simmel, mostraron una actitud totalmente distinta, que fue un creciente interés por el pasado y la memoria. Es suficiente recordar a Freud y el movimiento psicoanalítico para reconocer que, en los mismos años de los manifiestos “antipasséiste”, la memoria iba a tomar un

lugar en la conciencia moderna que nunca antes había sido tan importante. Lo mismo ocurrió, de manera diferente, en la literatura francesa, donde la influencia combinada de Bergson y Proust produjo un crecimiento sorprendente del interés por la memoria.¹³

El quiebre de la continuidad en que consistió la modernidad tuvo de hecho un doble efecto, puso un nuevo énfasis sobre el presente, por un lado, pero también un interés nuevo, creciente, en el pasado, por el otro. En ambos casos, una percibida discontinuidad acarrió una nueva problematización del tiempo. Lo que es muy interesante de observar, es que las dos actitudes no son tan contradictorias. De hecho, mientras que el ataque del modernismo concierne principalmente al pasado colectivo –que es realmente considerado una carga– las nuevas evaluaciones psicoanalíticas y literarias del pasado conciernen al pasado *individual*. Esto en mi opinión confirma los argumentos de Simmel. Al mismo tiempo que el conocimiento transmitido colectivo se percibe cada vez más como un objeto externo a los individuos –y de algún modo amenazante– los pasados de los individuos se revelan importantes como fuentes personales de identificación. Sin embargo, el objetivo de tal identificación debe afrontar los efectos de la modernidad en la fragmentación de la vida interior de los individuos.

Estos movimientos de la modernidad no pueden ser desarrollados aquí. Una reconstrucción de las actitudes hacia la memoria resulta por cierto un punto crucial para entender la modernidad. Esta reconstrucción es probablemente una de las tareas más fascinantes que la sociología de la cultura está enfrentando ahora. Las observaciones de Simmel sobre la experiencia moderna son un momento de esta historia sobre la memoria, pero, además, pueden proveer algunas herramientas útiles para entender la historia misma. Señalar esto fue el objetivo del presente trabajo.

Bibliografía

- Adorno, T. W.: *Theorie der Halbbildung*, en *Soziologische Schriften*, I, Suhrkamp, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972.
- Benjamín, W.: *Illuminations*, edit. por H. Arendt, trad. de H. Zohn, New York: Schocken Books, 1969.
- Berger, P., Berger, B., and Kellner, H.: *The Homeless Mind*, New York: Random House, 1973.
- Frisby, D.: *Fragments of Modernity*, Cambridge: MIT Press, 1986.
- Halbwachs, M.: *Les cadres sociaux de la mémoire*, La Haye: Mouton, 1975.
- Halbwachs, M.: *The collective Memory*, trad. de F. D. Ditter y V. Yardi Ditter, New York: Harper and Row, 1980.
- Kaern, M.: *Georg Simmel's sociology of "als-ob"*, con traducción nueva, University of Pittsburg, 1985.
- Kern, S.: *The Culture of Time and Space. 1880-1918*, Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Jedlowski, P.: *Introduzione* en Halbwachs, M., *La memoria collettiva*, ed. y trad. por P. Jedlowski, Milano: Unicopli, 1987 [1].
- Jedlowski, P.: *Vita quotidiana e crisi dell'esperienza. Una rilettura sociologica di Walter Benjamin*, "Rassegna italiana di sociologia", 4; 1987 [2].
- Le Goff, J.: *Memoria*, *Enciclopedia Einaudi*, VIII, Torino: Einaudi, 1979.
- Lejeune, P.: *L'Autobiographie en France*, Paris: Colin, 1971.
- Nora, P.: *Les Lieux de la Mémoire*, Paris: Gallimard, 1987.
- Proust, M.: *Remembrance of Things Past*, trad. por S. Moncrieff y T. Kilmartin, New York: Random House, 1981.
- Simmel, G.: *Über Soziale Differenzierung*, Leipzig: Duncker & Humblot, 1980.
- Simmel, G.: *Soziologie*, Leipzig: Duncker & Humblot, 1908.
- Simmel, G.: *On Individuality and Social Forms*, ed. por D.N. Levine, Chicago: The University of Chicago Press, 1971.
- Simmel, G.: *Essays on Interpretation in Social Science*, ed. y trad. por G. Oakes, Manchester: Manchester University Press, 1980.
- Yates, F.: *The Art of Memory*, Harmondsworth: Penguin Books, 1969.

¹³ Algunas observaciones interesantes sobre las actitudes con respecto al pasado y la memoria en la cultura europea de alrededores del comienzo de nuestro siglo se encuentran en Kern 1983.

Reliquias

Katatay se propone rescatar del olvido hojas perdidas en el archivo americano. Trazos marginales o trasapelados en la selección de los antólogos y que asechan la pretensión de completud que anima a las Obras Completas. En esta ocasión, presentamos tres notas de José María Arguedas publicadas en el diario *La prensa* de Lima en 1958.

Las dos primeras son intervenciones críticas en torno de la novela *La tierra prometida* de Luis Felipe Angell, a la que Arguedas juzga como un intento fallido de dar cuenta de la complejidad social y humana que se venía gestando en las barriadas limeñas desde principios de la década del cuarenta. En los desaciertos que advierte en Angell se prefiguran las dificultades que el mismo Arguedas deberá enfrentar años más tarde cuando emprenda la tarea de escribir sobre las barriadas de Chimbote en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

En el tercer artículo, Arguedas relata su experiencia parisina y vuelve al viejo tema de la estancia europea como una forma de encuentro con lo propio. Resulta notable cómo resuenan en su relato las crónicas que, dos décadas atrás, había escrito Vallejo desde París cuando, entre el gozo y la nostalgia, se declaraba habitante de una ciudad cósmica.

¿UNA NOVELA SOBRE LAS BARRIADAS? I*

José María Arguedas

Es ocioso afirmar que para concebir y escribir una novela se requiere el más profundo conocimiento del espíritu humano y de los agentes que determinaron las circunstancias que se narran, la aventura que se interpreta. Hay que narrar las circunstancias, y éstas no pueden conocerse si no se ha vivido la trama intrincada, sutil y misteriosa de que estas circunstancias son causa y efecto. ¡Cuánto amor, cuánta audacia y cuán grande sentido de la responsabilidad, de las limitaciones! ¡Cuánto temor y humildad son necesarios para escribir una novela! A algunos, a los privilegiados o elegidos, les bastan unos meses para escribir una obra; la gente más pequeña demora años, o los genios exigentes del tipo Flaubert.

Me siento obligado a escribir una líneas sobre asunto tan difícil después de haber leído “La tierra prometida” de Luis Felipe Angell, obra premiada en el concurso Mejía Baca.

Asistimos en Lima, hace ya más de veinte años, a la aparición de un barrio clandestino, fuimos un poco protagonistas de los hechos. Pensamos siempre, desde entonces, en que surgiría con el tiempo el narrador de esta aventura de las barriadas, que me parecía la más difícil, la más cautivante y formidable de los últimos tiempos de nuestro país.

En los cuentos de Enrique Congrains encontramos una promesa. Leímos con creciente entusiasmo “El niño de junto al cielo” y “Anselmo Amancio”. Congrains conocía ese mundo y lo amaba, lo describía con hondura. En “Gallinazos sin plumas” de Julio Ramón Ribeyro, nos pareció encontrar una muy hábil explotación del tema y le dijimos a Congrains que este relato representaba una forma distinta y adversa de las interpretaciones que él había ofrecido. Lo que hay de monstruoso en “Gallinazos sin plumas” nos parecía extraño a la verdad del mundo que pretendía describir. Los relatos de Congrains adolecían de defectos de forma. “Usted conoce la materia pero debe perfeccionar sus medios de expresión; Ribeyro es un maestro, pero creo que está desvinculado de la materia que trata y quizá algo dominado por preocupaciones literarias”. Congrains enmudeció después. Temí que fuera devorado por la lucha cotidiana.

Cuando abrí las páginas de la obra de Luis Felipe Angell estaba animado por el recuerdo de nuestras charlas con Enrique Gonzáles y por todo lo que durante esas charlas habíamos evocado y pensado. ¡Una novela sobre las barriadas, sobre ese mundo hirviente, terrible, fuerte, cruel y victorioso! ¿Qué encontramos? Una desfiguración que no por endeble deja de ser peligrosa, al punto que nos ha obligado a comentarla y tratar de rebatirla.

Las barriadas no son obra de la derrota ni de la delincuencia; son el fruto de la desesperación, de la energía indomable de los desplazados y de quienes han resuelto labrar por la fuerza y la constancia una vida mejor. Allí está, sin duda, mucho –podría decir que de lo mejor– de nuestro pueblo. Es una humanidad hirviente, puesta en marcha por circunstancias terribles aunque no tan graves como las que arrojan fuera de su patria a los pueblos. Viven allí individuos pertenecientes a todos los incontables grados de mezcla de culturas y tradiciones que es posible encontrar en nuestro país, y quizá en ningún otro más que en el Perú. Esta mezcla constituye una indefinible y al mismo tiempo inapagable fuerza impulsora. Y los mestizos, indios y cholos que llegaban a los barrios marginales de Lima, arrojados de sus comunidades o pueblos, o voluntariamente emigrados de sus lares por el propósito de “buscar mejor vida”, esas gentes están aquí, en la patria. Y no todo son navajazos, punta-piés, mugre, excremento y perdición lo que encuentran en Lima, como parece que sea demostrar¹ en la obra de Luis Felipe Angell. Encuentran auxilio generoso, como el que brindó el “cobarde”, el irremediable infeliz Oviedo a Costa, personajes de Angell. Encuentran la entrañable, la incomparable fraternidad de los pobres y de los desplazados. Y, como parece en la propia obra que comentamos, en la que hay algunos datos ciertos, los provincianos llegan a las barriadas, siempre a una cabeza de puente, donde sus paisanos, compadres o parientes. Y, en la mayoría de los casos, más le falta pan que amor.

* *La prensa*, Lima, 4 de diciembre de 1958. Pág. 10.
Biblioteca Nacional de Lima, sala hemeroteca, sección investigaciones.

¹ Aparece así. ¿olvido de alguna palabra?

a salvar estas limitaciones. Una excursión de los señores de las clases altas o medias a una barriada o una investigación por ellos emprendida: interrogatorios, averiguaciones, fotografías... ¿Qué da por resultado? Casi siempre una obra como ésta que comentamos. Una acumulación aparentemente lógica de hechos, aparentemente lógica para quien no conoce la vida, no ya esta forma nueva, original e inesperada del “cerro”, sino la vida en su elemental sentido.

Llega a narrador, a novelista, sólo quien ha explorado y sufrido la vida en sus profundidades, de una u otra manera. Y para él como para el lector sensible, bien vinculado con la experiencia humana, una obra como la que comentamos resulta una inaceptable, una desventurada falsificación de las cosas.

En la barriada, como en las grandes residencias de los señores, como en cualquier grupo humano, la vida no es así, rígida y simple, como es descrita en “La tierra prometida” de Luis Felipe Angell. Los infinitos matices de cada alma humana, movidos por las infinitas circunstancias que surgen de la convivencia de tan misterioso personaje, crean una trama que ninguna técnica, ningún consejo, ningún entrenamiento ayuda a descubrir, y menos aún a describir. Sólo la experiencia profunda, la innata vocación y el estudio, juntos, hacen posible tan difícil trabajo.

Es temerario aventurar el riesgo de falsificar la vida de cualquier grupo humano, pero, entre nosotros, aventurarse al riesgo de falsificar la tremenda experiencia y aventura de una barriada es explicable únicamente en quien ha equivocado por entero, alegremente, el juicio sobre las consecuencias que puede tener en nuestro país, una tan grave malaventura literaria. Resulta premiado, por ejemplo, y la falsificación consagrada, con todo lo que esto significa. ¡La barriada, por ser tal y por estar en el sitio en que está es un antro de ladrones, de individuos depravados por la miseria y el sufrimiento! ¡Y cualquiera podría demostrar que el sufrimiento y la miseria depravan menos, por ejemplo, que el exceso de riqueza y el ocio!

¿UNA NOVELA SOBRE LAS BARRIADAS? II*

José María Arguedas

Lamento discrepar de mis excelentes amigos Luis Jaime Cisneros y José Durand respecto de “La tierra prometida” de Angell, y más aún respecto de la novela como género literario. Y es sobre todo por esta última consideración que me veo precisado a intervenir en la polémica.

Deberé, por desventura, referirme a la especie de contradicción algo incomprensible que existe entre el elogio generoso que ambos amigos hacen de mis relatos y de mí mismo, como escritor, y la forma tan categórica y uniforme como ambos me niegan, al mismo tiempo, las cualidades elementales no ya del escritor sino del simple lector: que yo exijo de la novela “cuadros de valor científico, dignos del visto bueno de sociólogos y etnólogos”, según Durand, “la interpretación científica del problema” que no ha sido “tema novelable” y, finalmente, por consecuencia inmediata, el “destierro de la imaginación”, según Cisneros. De este modo, naturalmente, la discusión parece no tener ya cabida, ésta ha concluido cómoda y muy sencillamente.

Toda la aparente razón de ambos amigos míos se basa que siendo yo etnólogo y habiendo afirmado que la novela en discusión ofrece no una interpretación de las barriadas sino una desfiguración de ellas, he juzgado la obra “como científico” y no como narrador. Insisten tenazmente en este punto y, luego, me aplican todas las limitaciones de las que se cree adolece el “científico puro”. ¿No sería bueno recordar que los sociólogos y etnólogos conocen tan bien como los críticos, y frecuentemente mejor que los críticos, la literatura de todos los tiempos y géneros? Tal conocimiento forma parte de su cultura profesional. Se tiene una idea sumamente simple y lamentablemente equivocada del etnólogo y del sociólogo, y resulta doloroso comprobar que tan simple creencia ha comprometido también la mentalidad de tan distinguidos profesores y escritores como lo son Durand y Cisneros. ¿Por qué creen ellos que el etnólogo, que el hombre de ciencia que se dedica al estudio de los problemas de la cultura ha de exigir de la novela no la “ficción-verdad” sino la crónica estrictamente objetiva? ¿No deberíamos concederle al sociólogo, a este respecto, por lo menos, el mismo sentido común que se concede al simple lector amante de las letras?

Y estas consideraciones las escribo no como etnólogo, pues el sitio que ocupó entre los hombres de ciencia es muy modesto, sin duda de los últimos en nuestro país; en cambio mi lugar como narrador no deja de ser estimable, como con tanta generosidad lo reconocen Durand y Cisneros. No, mis respetados amigos, los etnólogos y sociólogos no “exigen” del novelista, como cree Cisneros, las mismas obras que de los profesionales de las ciencias; ellos también saben lo que es un novelista y lo que de él debe esperarse y exigirse. Y ahora a la médula del asunto.

Pero antes permítaseme una última aclaración: escribí todos los relatos que cita Luis Jaime Cisneros muchos años antes de mi ingreso al Instituto de Etnología de San Marcos, cuando tenía un concepto muy vago y sumamente anticuado de la Antropología.

Cree Cisneros “que hay escritores que sólo pintan la realidad vivida y es muy verdad asimismo que otros crean una realidad-ficción que aprenden a vivir y querer”. No es muy claro el planteamiento ¿A qué llamará nuestro distinguido amigo la “realidad vivida”, y en que la diferenciará, en el campo de la literatura, de la “realidad-ficción”? ¿Se cree, acaso, que ciertos novelistas sólo escriben autobiografías y hechos estrictamente reales? Tal parece suponer, por ejemplo, que “Warmá Kuyay” no es una ficción-realidad sino que “sólo pinta la realidad vivida”, la misma de “Yawar fiesta”. ¿Y si le dijera que todo eso es ficción en el sentido que esas historias no existieron nunca y que todo no es más que obra de la *imaginación* del autor? Ni más ni menos. Sólo que tienen como fuente la vida, al punto de parecer nada más que la pintura de la realidad vivida ¿Puede haber novela sin ficción y sin imaginación? ¿Es posible esto, puede siquiera insinuarlo un crítico, un hombre de letras?

* En *La prensa*, Lima, 23 de diciembre de 1958.

Biblioteca Nacional de Lima, sala hemeroteca, sección investigaciones.

PARÍS Y LA PATRIA*
José María Arguedas

Siempre habíamos temido de las ciudades su artificio, su deformidad con respecto a las cosas naturales. A diferencia del hombre de las aldeas que ha mantenido la integridad de la que consideramos como su naturaleza, el de la ciudad aparecía diferenciado por la influencia de los convencionalismos cada vez más complejos e impenetrables. Todo individuo de la ciudad se nos presentaba como el producto de un proceso especial de “domesticación” que lo haría distinto de los demás y diferente de los hombres del campo, casi sustancialmente diferente. Así, las verdaderas grandes ciudades, como Londres, Nueva York y París se nos figuraban aún más terribles. Pero en cuanto a París quisiera afirmar que la *naturaleza* y el contacto del hombre con lo principal de ella, ha sido en cierta forma, magnificado.

En el parque de Luxemburgo y en la avenida de L’Observador, estatuas, bosques, fuentes, jardines, casas y palacios, palomas y gorriones, son parte de una especie de universo musical creado para inspirar, consolar, acariciar y abrigar al ser humano, para alentar y vivificarlo, como los ríos y las aves de los campos naturales, como las flores y los árboles de las regiones incultas a cuyo contacto el espíritu humano se renueva o parece renovarse.

Los inmensos árboles de la avenida de L’Observatoire están poblados, acicalados. Creo que son los únicos que los jardineros de la ciudad han modelado artificialmente. ¿Qué se ha tenido en cuenta para reformar así las copas altísimas y tan extensas de estos árboles? Todo, aparentemente, y en especial la luz. La luz natural, la de estos crepúsculos del otoño; el gris constante de los días que, sin embargo, es el que dora y mata las hojas. Los troncos tan altos y corpulentos de los árboles se están ennegreciendo, aunque, al mismo tiempo, aparece en ellos un musgo verde, brillante, tanto más brillante cuanto más opaca y gris es la luz. Y en este mundo caen las hojas amarillas, entre los troncos oscuros y la llovizna. Los ojos y el corazón de quién jamás había visto tal espectáculo se prenden, cautivados, del vuelo lento e imprevisible de las grandes o menudas hojas que caen al suelo, sobre una superficie atenta, tan viva como el propio ser del extranjero que ha venido de los desiertos donde la primavera y el otoño no existen. Pero también a la luz del sol de los veranos, estos vigilantes árboles acicalados de la avenida cumplen con igual generosidad su misión de acompañar al ciudadano, de calmarlo y de recordarle cuan bello es este mundo en el que habitamos, y más bello aún —y no al revés, como creíamos— cuando la mano del hombre lo sabe modificar, reúne las cosas que se han criado dispersas, las junta y acomoda para regocijarse y estar cerca de los seres que viene la vida.

Ahora comprendemos o conocemos las causas por las cuales el mismo día de nuestra llegada a la ciudad permanecemos durante casi dos horas en un café y descubrimos, sorprendidos, que de veras es placentero estarse así, mirando la ciudad o charlando frente a una taza de café. Lo que antes habíamos considerado como algo inexplicable y absurdo.

Fue en San Michel; teníamos delante de nuestros ojos la Catedral de Notre Dame, el Sena y los Puentes. Gentes de todas las razas, vestidos de los trajes más diversos, por extranjeros o por ser productos del capricho o de la libertad irrestricta de elegir de que se goza en París, pasaban por el boulevard. Y de pronto, sentimos que en ninguna parte, salvo en nuestra propia casa y en nuestro propio pueblo nativo, nos habíamos sentido tan cómodos y satisfechos, tan “puestos en sí” como se suele decir. No, no me sentía extranjero. Y tuve un verdadero impulso por hablarle a algún transeúnte en mi lengua materna, en quechua. Tenía la ilusión de que me entendieran.

Esta ciudad no obliga a nada. Ninguna arquitectura, ninguna concepción de lo urbano se hizo con tan profundo respeto por el objeto mismo de lo creado, que es el hombre. Los palacios no asustan, no abruman, a pesar de que son de los más espléndidos y grandiosos del mundo. Todas las cosas de la ciudad están atentas, como pendientes de la sensibilidad del transeúnte, atentas hacia el ciudadano, y no al de París solamente. Quizá en ninguna

* *El comercio, Suplemento Dominical*, domingo 7 de diciembre de 1958, Pág. 2.
Biblioteca Nacional de Lima, sala hemeroteca, sección investigaciones.

hombres venidos de todos los pueblos de la tierra. Desde el más absoluto y bien amado anonimato lo hemos comprobado. Es verdad cuanto nos habían afirmado de París a este respecto; una verdad mucho más hermosa cuando es vista por nuestros propios ojos que cuando sólo se sabe de oídas.

Hay sin embargo, un hecho evidente que en apariencia parece dar la razón a los detractores de París. ¿Por qué en esta ciudad feliz se han escrito los libros más crueles y detestables contra el hombre? ¿No deberíamos haber sido nosotros, los pueblos en que el hambre, la miseria, la ignorancia, el despotismo y la servidumbre son permanentes flagelos, no deberíamos haber sido nosotros quienes escribieran² los libros más desesperados y crueles? ¿Qué hay de común entre el Sena tranquilo, tan vital e iluminado siempre, por la bruma o la luz del día; entre estas avenidas donde como en el Cuzco Inca, el trazado, la dirección y los espacios cautivos han sido concebidos y hechos teniendo en cuenta el mundo celeste; entre la catedral que es un himno vivo, una llamarada, y las novelas, comedias y poemas de la “náusea” y del suicidio, esa literatura en que el hombre no aparece tal cual es, ha sido y será: el señor y rey de la naturaleza, sino como un pingajo asqueroso?

¿No es muy revelador, nos decía nuestro amigo español, Virgilio Cabello, que el novelista y escritor francés actual más importante, y libre de todo ese tipo de escoria, André Malreaux, sea el producto de una experiencia humana no sólo extraparisina sino extraeuropea?

Es que la ciudad puede ser convertida en un cerco, puede amurallar y depravar, por mucho que se haya pretendido conservar en ella la naturaleza y sus esencias vitales. Lo hemos visto. Viven allí, ciertos intelectuales, royéndose a sí mismos; tal parece que ni siquiera conocen la ciudad, que no van a las zonas en que la vida cursa poderosamente; filosofan, escriben y crean de sí mismos y de la contemplación de sus colegas, frecuentemente barbudos y mugrientos. No; no es la ciudad que los cerca, son ellos mismos. Sin duda que París tiene otros efectos y otros valores para el hombre que viene de las distintas regiones del mundo donde la lucha con la naturaleza continúa siendo terrible o ha comenzado, y aún para el paisano francés que va a la gran ciudad desde sus cultivados, dulces e infinitamente fecundos campos. Y es el artista melencólico, pálido y tembloroso, quien se acerca más a los jardines y bosques, a los bulevares generosos. Pero estos señores ¿qué ven, qué oyen, que buscan allí? He seguido los pasos de un poeta sudamericano astroso, esforzado y que se considera triunfante. No volverá de París. No tenía vínculos fuertes con nuestra tierra; quizá muera bellamente en París, pero no le dará nada nuevo a la ciudad ni a su patria, y seguirá acumulando hasta el fin las rarezas humanas del barrio latino. La misma impresión y la misma convicción nos inspiran los melencólicos de raza amarilla que pululan en los bulevares y en los cafés. ¿Qué toman, qué respiran de las fuentes y árboles de la ciudad, estos señores? Llueven las hojas doradas y caen al agua o al suelo donde el viento las agita sabiamente, como un mago ebrio de armonías ¿Cómo es posible desearnarse y escribir contra el hombre desde este sitio donde la pureza de la tierra y su hermosura ha sido así exaltada y mostrada?

Recuerdo unos versos de Whitman: “Tremenda y deslumbrante la aurora me mataría si yo no llevara otra aurora dentro de mí”. Hay que llevar sólidamente a la patria dentro para no ser desintegrado en París. Una aurora para alcanzar a poseer otra. Toda sensibilidad débil, no sustentada por raíces profundas, puede ser perturbada por la visión y el gozo de tanta belleza reunida, a pesar de su externa mansedumbre. ¿Y los que no tienen patria? ¿Y quienes sólo han vivido en esta ciudad? ¿Cómo nos imaginamos a un hijo de París? Mi amigo español me decía: los hijos de París necesitan de nosotros tanto como nosotros de ellos. Nosotros los bárbaros, los “imperfectos”, los mestizos, quienes nos resistimos como

² Figura así en el original.

Asteriscos

* Juan Villoro. *El Testigo*. Barcelona: Anagrama, 2004. 472 p.

Entre las fotos de los cristeros, le sorprendió una en que se fusilaban relojes para detener el tiempo de la historia. El pueblo en armas de Cristo Rey fue dueño de su tiempo por tres años. Luego desapareció de la memoria oficial.

Juan Villoro, *El testigo*

Que nosotros somos herederos no significa que tengamos, que recibimos esto o aquello, alguna herencia que nos enriquece un día con esto o aquello, sino que el ser de lo que nosotros somos es ante todo herencia, nos guste o no, lo sepamos o no. Y que, como lo dijo tan bien Hölderlin, sólo podemos dar testimonio de ella. Dar testimonio es dar testimonio de lo que somos en tanto que heredamos, y que —he aquí el círculo, el azar, o la finitud—heredamos aquello que nos permite dar testimonio de ello.

Jaques Derrida, *Espectros de Marx*

La novela de Juan Villoro, *El testigo* (Barcelona: Anagrama, 2004), plantea desde una perspectiva renovada una pregunta que es central a la literatura mexicana: cuál es la relación entre historia y literatura o, mejor dicho, por qué toda narración necesita volver a aquellos acontecimientos históricos percibidos de forma traumática (en este caso: la revolución, la institucionalización del PRI, la guerra de los cristeros, la represión del '68, el fin de las utopías, etc.). Para retomar entonces estas preguntas, la novela pone en escena de manera exacerbada el imperio de las creencias que rige, anacrónicamente, el universo social, político, religioso y cultural de los mexicanos. Su protagonista, Julio Valdivieso (una suerte de alter ego de Juan Villoro), único en no profesar ninguna fe o defender alguna causa perdida, será justamente el testigo de las luchas crispadas entre diferentes actores sociales (la iglesia, sectores del PAN, el narcotráfico, los "agraristas", los antiguos hacendados, los empresarios de la televisión, los intelectuales, etc.). De regreso a su país, luego de veinticuatro años de ausencia y de vivir en Europa, en donde es profesor de literatura en la Universidad de Nanterre, Valdivieso deambulará por el D.F. y por el desierto (lugar en donde todavía sobrevive "Los cominos", la antigua hacienda de su familia) sumido en una especie de sonambulismo existencial. De alguna manera, el regreso lo vuelve un extranjero en su propia tierra. Al escuchar, por ejemplo, en "Los cominos", a su tío Donasiano plantear el tema del robo de las tierras por parte de los agraristas (y que ahora siguen acechándolo pero para robarle agua), Julio percibe esas referencias de forma ajena pero sobre todo como detenidas en el tiempo. En verdad, el viaje comienza entonces a tener la forma de una cierta circularidad, como si Julio nunca hubiera salido de México, como si la revolución sólo hubiera acentuado las diferencias en torno a la propiedad y al origen de castas.

Aunque la novela plantea desde el comienzo una cierta ruptura en la historia de los últimos ochenta años a partir de la pérdida de las elecciones del PRI —momento en el que Julio decide volver a México y que da lugar, por lo tanto, a la novela—, todo parece, sin embargo, estar anclado en los hechos del pasado. El futuro es, simplemente, una reactualización de lo ya ocurrido. Lo que torna más siniestra esta experiencia es que tanto la prácticas políticas como la vida cotidiana parecen encontrarse determinadas por los carteles de la droga (ésta es una de las versiones que predomina en la novela). Cuestión que vuelve, en definitiva, más patética las peleas ideológicas, gestos rudimentarios que obedecen, en última instancia, a la voluntad de los narcotraficantes.

Esta maquinaria infernal de la que Julio se convierte en víctima (las personas que lo contratan dirimen a través del proyecto de la novela sus propios intereses y vínculos con los carteles hasta el punto de arriesgar la vida —algunos mueren de manera incierta y Julio deberá soportar un violento interrogatorio policial—) se le irá develando a medida que siga un itinerario casi siempre impuesto por los otros protagonistas de la historia. El motivo de su regreso, que da origen a su recorrido, se encuentra determinado por esa coyuntura

particular de aparentes cambios (la derrota del PRI y el ascenso del PAN al poder): Julio es contratado por antiguos amigos, ex compañeros de un taller literario que frecuentaba en su juventud (ahora burócratas mafiosos de la televisión), para investigar y contribuir en la escritura del guión de una telenovela en la que se revivirá la gesta de los cristeros, contemporánea a la revolución y durante tanto tiempo silenciada. Al mismo tiempo, su tío y el sacerdote Monteverde le piden que dé testimonio de los milagros obrados por el primer poeta modernista mexicano Ramón López Velarde para lograr su canonización. Como vemos, si la caída del Partido de la Revolución produce una fisura en la homogeneidad institucionalizada de la historia, la misma es rápidamente obturada por diversos oportunistas (amigos de la Iglesia, antiguos hacendados, ex intelectuales que actúan en el negocio televisivo, escritores mercaderes –Constantino Portella, autor de best-sellers, es quien escribirá el guión de la telenovela a partir de la investigación de Julio). Al recorrer la hacienda y sus alrededores, Julio respira un aire enrarecido de religión y fanatismo: encuentra distintas leyendas y documentos sobre ese levantamiento popular tan cruento como la revolución, y observa vestigios de distintos escenarios en donde, ante la derrota inminente los soldados de la Iglesia, sus protagonistas deciden inmolarse. Finalmente, descubrirá que la locura religiosa encarna ya de manera descarada en el ejército de los narcotraficantes, quienes, en definitiva, podrían ser los que estén alentando una devoción tan primitiva: “Antes de matar bendicen sus AK-47, como los cristeros bendecían sus carabinas. Llevan crucifijos de oro por todas partes” (224).

Si Valdivieso viene a dar testimonio, obedeciendo así a la figura del testis (el que se sitúa como tercero), se trata, en verdad, de un superstes (el que ha vivido un acontecimiento hasta el final y está por ello en condiciones de ofrecer un testimonio de él). Determinado por la autoridad del padre (abogado dedicado a estudiar la figura del testigo), Julio no puede dejar de dar testimonio, de allí la historia que se relata, pero se resiste a tomar la palabra y a enrolarse en alguna de las tantas causas que ante él desfilan (es un espectador que se niega a actuar). Pero no porque se configure como un personaje heroico o de elevados principios morales. Por el contrario, dos acciones privadas (ocultas) lo colocan por fuera del orden simbólico: el plagio (robó la tesis de un estudiante uruguayo para escribir la suya) y el incesto (mantuvo relaciones sexuales con su prima Nieves en la hacienda “Los cominos” donde ambos vivían durante la adolescencia); hechos que, como la historia mexicana, también regresan de su pasado cuando vuelve a su país. Félix Roviroso, su excompañero de taller que lo contrata para realizar la telenovela, descubre el plagio y lo soborna cuando quiere renunciar. Nieves, a su vez, es la figura femenina que recuerda obsesivamente. Si alguna vez existió un anhelo utópico que de alguna manera revirtiera su oscuro origen como profesor de literatura (escribir una obra que superara a la tesis robada) el mismo abortó con el transcurso del tiempo. En definitiva, también él, como sus antiguos camaradas, traicionaron sus propias expectativas políticas e intelectuales. Pero, al mismo tiempo, esa es justamente la marca actual de los tiempos. Pretender vivir de otra manera tornaría más patética la realidad. De allí que, al descubrir que otros compañeros del taller y su antiguo maestro mantienen el mismo ritual de los encuentros literarios no puede dejar de sentir una profunda y nueva perplejidad. Otra vez la sensación de un anacronismo perpetuo, de un *dejà vu* que regresa como parodia. ¿Será que, en definitiva, la literatura es una práctica residual que ya no se sostiene en el mundo actual?

En el centro de la novela, Villoro ha colocado una discusión en torno a la literatura, mientras despliega la estructura de un thriller. Alrededor de la figura de Ramón López Velarde los protagonistas inscriben su propio universo axiológico que obedece a distintas teorías conspirativas y a una visión paranoica de la historia: “el panteón de la patria es un bestiario de asesinos”, dice el tío de Julio, “López Velarde [su héroe] estaba horrorizado con la sangre, no podía ver a Zapata como un mártir de Hollywood” (144). Los antiguos talleristas, en cambio, ante “el regreso de los católicos, los crucifijos de neón que se vendían en el metro, el misticismo de botica que se respiraba en todas partes” buscaban “defender el carácter laico de López Velarde” (361-2). El propio Valdivieso, por su parte, va configurando una imagen del poeta que trata de superar las visiones dicotómicas. La idea

de un alma compleja y atribulada pero al mismo independiente y capaz de unir causas discordantes va ganando peso, sobre todo al final da la novela, cuando Julio realiza un nuevo viaje, esta vez al interior del país. Como el viajero de *Los pasos perdidos* de Carpentier (y aquí podría leerse un cierto homenaje al autor cubano), Julio parece desprenderse de la civilización (abandona su hogar, su esposa italiana y sus hijas y dice que no regresará a Europa) para vivir de manera elemental entregándose a los placeres del cuerpo de Ignacia, mujer que ha conocido en sus incursiones por los villeríos cercanos a “Los cominos”.

Este final sólo confirma, una vez más, la imposibilidad de escapar de los designios de la tierra (el viaje conduce siempre al mismo lugar, es el viaje después de *Los pasos perdidos*). Es que justamente, para desprenderse del tiempo de la Historia (el gesto de quemar el archivo histórico de la hacienda que tanto ha preservado Donasiano para su sobrino es por demás sugestivo), Julio se refugia en el tiempo mítico, que es, en definitiva, el que pervive eternamente. Desde el momento en que la Historia ha dejado de existir como entidad real (ya no produce nuevos acontecimientos) se convierte en un espectro. Pero, por ello mismo, no cesa de acecharnos permanentemente. Julio no puede abstraerse de su mirada sin poder él mismo asirla, sólo puede dar testimonio de ella.

Isabel Alicia Quintana

* Roberto Bolaño. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004. 366 p.

Leer a Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953 –Barcelona, 2003) es estar siempre ‘a favor del placer’, sumergirse en un mundo de humor y de horror, de ironías y melancolías siempre asociadas “al fenómeno estético, nunca a la cursilería ni al sentimentalismo siempre en boga de la literatura en lengua española”. Y también es indagar, desde lo latinoamericano, los centros y márgenes de la literatura. La cita anterior es de Bolaño al comentar el libro de un escritor amigo en una crónica (“Un paseo por el abismo”) publicada en Chile en 2002 que junto a casi un centenar de textos conforma *Entre paréntesis* (Anagrama, 2004), un nuevo recorrido por el mundo Bolaño. Como Ignacio Echeverría explica en la “Presentación”, el volumen reúne artículos, columnas, discursos y prólogos publicados entre 1998 y 2003 en diferentes medios. Los enmarca un “Autorretrato” –que Bolaño escribiera al recibir el premio Rómulo Gallegos en 1999– y una entrevista para la *Playboy* mexicana aparecida en julio de 2003, quizás la última entrevista. Los textos se agrupan en seis secciones a partir de un criterio más temático que cronológico, lo que ayuda aún más a vislumbrar las redes de sentido que conectan las piezas, incluso publicadas en diferentes años. Esto alumbró la coherencia de pensamiento del escritor: pese a la usual dispersión –y desplazamientos– de tópicos que impiden una esquematización rigurosa permite leer constantes, extensivas a la propia obra de Bolaño. El primer bloque, “Tres discursos insufribles”, está conformado por tres textos que se articulan como introducción a esas constantes del universo Bolaño: el poder y la riqueza de la literatura argentina, en la que traza linajes y tradiciones a partir de Borges (Macedonio, Cortázar, Güiraldes, S. Ocampo, Marechal, Arlt y Piglia, Soriano, Lamborghini); el recurrente homenaje a la propia generación (“[los que] entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creíamos la más generosa de las causas del mundo”, 37); el lamentable estado de la literatura chilena, que remite, por desplazamiento, a la literatura latinoamericana, además de las referencias obligadas a los horrores de la coyuntura histórica de los 70 en el Cono Sur latinoamericano: “Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados” (38).

El segundo grupo, “Fragmentos de un regreso al país natal”, tiene como eje a ese paíspasillo del que Bolaño melancólicamente reniega –en la acepción religiosa del verbo– en tanto se reconoce chileno pero prefiere la ‘conversión’: “Mi única nacionalidad es la chilena lo que no es ningún obstáculo para que me sienta profundamente español y latinoamericana-

no" (20). De ese regreso quedan dos figuras que volverán a aparecer como gratos recuerdos: Pedro Lemebel y Nicanor Parra, íconos de la rebeldía, la humildad y la valentía en literatura. Chile es el 11 de septiembre, es la memoria del fracaso de una generación ("¿se puede tener nostalgia por la tierra en donde uno estuvo a punto de morir?", 43), es un país de rostros quietos y silenciosos que miran el suelo, es una literatura exitista consagrada por los premios y las ventas ("En Chile todo el mundo escribe", 68; "La literatura chilena, tan prestigiosa en Chile, no tiene más que cinco nombres válidos, eso hay que recordarlo como ejercicio crítico y autocrítico", 104). Si Bolaño habla bien de literatura lo hace especialmente sobre poesía (Rodrigo Lira, Enrique Lihn, Jorge Teillier, N. Parra-siempre, hasta Lemebel, "el mejor poeta de mi generación aunque no escriba poesía", y 'cierto' Neruda cuando no es lamentable o repetitivo). Excepto algunos escritores y escritoras jóvenes (como Roberto Brodsky, Gonzalo Contreras, Lina Meruane, Alejandra Costamagna), Bolaño sentencia que no hay novelistas, hubo *un* Donoso y hay *donositos* a quienes aconseja leer en vez de escribir.

"Entre paréntesis", el tercer grupo, reúne columnas periodísticas publicadas en el *Diari di Girona* (Gerona) y en *Las últimas noticias* (Chile) entre enero de 1999 y enero de 2003. Aquí se presenta una galería de personajes, amigos, escritores, editores, pintores, panaderos, librerías que encarnan las personalidades preferidas de Bolaño: la figura del viajero, el melancólico, el valiente, el raro, el entomólogo, el escritor menor. Sergio Pitól ("...una sobra enorme a la que se le reconocen ciertos méritos, pero a la que se esquivaba como a un erizo en medio del camino", 136) es 'rescatado' por su diferencia con sus contemporáneos del *boom*, por 'ir más allá', llevar una vida de errancia, por seguir siendo un 'hombre rebelde y valiente'. Rodrigo Rey Rosa, otro viajero errante, encarna al entomólogo que busca espacios y materiales extraños para convertirlos en experiencia estética. Hay un Bolaño crítico de literatura en tanto amigo, frases como *...el mejor de mi generación, uno de los tres mejores de hoy...* abundan como parte de un proceso de legitimación entre pares latinoamericanos y españoles contra todo *provincianismo* o *nacionalismo nefasto*. Un circuito cerrado de amigos que se hace visible en frases como "Aira el único comparable a Vila-Matas, Villoro sólo comparable a Rey Rosa". Desde los argentinos Alan Pauls, Rodrigo Fresán, César Aira, los españoles Vila-Matas, Javier Cercas, A. García Porta, el guatemalteco Rey Rosa, el salvadoreño Castellanos Moya, los cubanos Norberto Fuentes, Pedro Juan Gutiérrez, el mexicano Juan Villoro, hasta el peruano Bayly, entre otros. Una cofradía de escritores con rituales de legitimación mutua.

Accedemos también a la biblioteca de Bolaño, que se nos presenta bajo la forma de una reflexión a cerca de ciertos modos de exclusión y pertenencia a un campo literario: los estadounidenses Mosley, McCarthy, Gifford, los clásicos Twain y Melville; el canon argentino con centro en Borges, los clásicos Camus, Swift, Stendhal, Dostoievski, Kafka, las lecturas de fanático compartidas con pares (el caso de Philip Dick con Fresán). Una lista de autores consagrados y autores que elige en tanto símbolos del escritor menor, el 'poco recordado', "escritores que contribuyeron a nuestra educación sentimental y que ahora ya no es posible encontrar en los fondos de librerías por la sencilla razón de que casi no tienen nuevos lectores" (182).

"Escenarios" es el cuarto bloque de relatos que exponen la narrativa viva de Bolaño y que junto con las últimas secciones, "El bibliotecario valiente" y "Un narrador en la intimidad", colocan su escritura en relación con recorridos geográficos, desplazamientos continuos y vivencias que lo convierten en el escritor viajero, el escritor melancólico... Quien socava borgeanamente la tradición literaria para erigir un Parnaso ecléctico, construido desde lo más individual y subjetivo. Un posicionamiento lúcido respecto de ciertos mecanismos del mercado editorial, uno de los rasgos más preocupantes de la actual literatura latinoamericana. *Entre paréntesis* es la dimensión reflexiva sobre los avatares del escritor, la sustancia de la literatura, los temas que aparecerán luego ficcionalizados en sus cuentos y novelas. Un conjunto de ensayos que iluminan la obra de Bolaño y la reafirman como un coherente universo inagotable.

Paula Aguilar

* Ernesto Livon-Grosman. *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003. 202 p.

Este ensayo crítico de Ernesto Livon-Grosman, editado por Beatriz Viterbo, propone –como ya su título sugiere– leer el cruce de dos poderes: el de la razón y el de la imaginación, la ciencia y la ficción, precisamente en textos que en tanto “relatos de viaje” se prestan al análisis crítico de esta dialéctica de lo real y lo irreal en la construcción del espacio. El aporte es sumamente valioso porque Livon-Grosman recorre simultáneamente la Patagonia como texto y los textos sobre la Patagonia e inaugura así una crítica que trata a los relatos como un corpus y a la región como un mito –que no sólo pertenece a la Argentina y Chile, sino también a mucha literatura occidental. Existen dos razones más por las cuales este ensayo constituye un aporte significativo: por lo que el mismo autor afirma, que pocas zonas hay “tan inhóspitas y de tan difícil acceso que como la Patagonia hayan sido capaces de atraer, a lo largo de los últimos dos siglos, semejante interés y producción narrativa” (9); y porque el texto aparece casi en simultáneo con la reedición de los relatos patagónicos que trata, y con la de otros a cuya lectura incita (muchos han sido rescatados del olvido gracias a la “Colección Patagónica” de la editorial El Elefante Blanco). Este ensayo sobre la construcción del espacio patagónico es, además, apenas posterior a las ficciones que –por lo menos en Argentina– Sylvia Iparraguirre, Eduardo Belgrano Rawson y Leopoldo Brizuela dedicaron a la región en la última década.

Livon-Grosman, argentino doctorado en Estados Unidos bajo la dirección de Sylvia Molloy y actual profesor en Boston College, se especializa en estudios latinoamericanos y en esta investigación quiso establecer un puente “entre el registro crítico hispanoamericano y el estadounidense” (7). Una mirada a la bibliografía, sin embargo, confirma más bien la afinidad de Livon-Grosman con la crítica europea o norteamericana en general, argentina en particular, y en especial con la teoría y el aparato crítico del nacionalismo cultural. Su propuesta es clara: “trazar las correspondencias entre la literatura de exploración y viaje dedicada a la Patagonia y la incorporación legal y simbólica de ese territorio a la nación argentina” (10). Los relatos que al crítico le interesan son aquellos que por su influencia sobre otros relatos y su contribución a los intentos por establecer la idea de nación tienen un carácter fundacional, fundación que contiene un doble mito: “el de la región como territorio primigenio y tierra de nadie, y el de ese territorio como parte integral de la nación” (10). De esta manera, a pesar de que sobre todo en el análisis del *Primer viaje en torno del globo* de Antonio Pigafetta, donde el mito de los gigantes patagónicos queda asociado al nombre de la región y a las dimensiones del lugar –“gigantes son los indígenas, gigante es el territorio en el que viven, gigantes las ideas que se asocian a este espacio” (41)– se lee a partir de la lectura exótica de los europeos (empezando por el mismo Colón) frente a la otredad de América, el texto no indaga demasiado en las apropiaciones de lo indígena dentro del marco de un fenómeno continental latinoamericano, sino que se circunscribe a los aportes que los relatos ofrecieron a la definición de la nación.

El primer capítulo del libro, “La literatura de viaje: género, naturaleza y nación”, funciona como una verdadera puerta de acceso: allí se aclaran propósitos, se plantean hipótesis, se define el corpus y se explora este género menor e híbrido, el de las narrativas de viaje, que –como sostiene el autor– “pierden progresivamente sus ambiciones científicas a medida que el naturalismo del siglo XVIII y XIX se separa en discurso científico y literatura de viaje” (10). La propuesta de Livon-Grosman es la de reconstruir la historia de la formación del mito patagónico a través de la lectura de viajeros, mediante la cual se pueden identificar las tres etapas que a su juicio permiten aprehender la región como un todo. A pesar de que en este capítulo introductorio el autor propone leer los textos como superposiciones que contribuyen a un palimpsesto, estudia lo que él llama “los tres estadios en la literatura de viaje de la zona” de modo lineal, y a estos tres estadios le corresponden entonces los siguientes tres capítulos del libro.

El capítulo 2: “Antonio Pigafetta, Thomas Falkner y Charles Darwin: fundación y mito de la Patagonia”, se ocupa de la etapa que precede a la Conquista del Desierto e inicia el

archivo que establece a la Patagonia como un desierto extremo, poblado por gigantes, pero redimensionado a medida que sus viajeros no criollos lo visitan. Aquí se incluyen mapas de la época y como en todo el ensayo, Livon-Grosman se preocupa por analizar críticamente aquellas prácticas (como archivar, relevar y coleccionar) y disciplinas modernas (la cartografía, la etnografía) relacionadas con las circunstancias históricas y políticas en las que estas narrativas se escriben. La lectura de los relatos a partir de las preocupaciones del estado y las instituciones (el museo, el archivo) rige sobretodo el análisis de la segunda etapa, que corresponde al capítulo 3: “Francisco P. Moreno: la fundación del Museo y los límites de la nación”, en la cual viajeros oficiales –voceros del estado argentino– completan el relevamiento anterior en función de la Conquista del Desierto. Según Livon-Grosman estos relatos justifican la campaña militar de Julio A. Roca a la vez que “constituyen una extensión de la oposición civilización o barbarie” (25). La tercera etapa, que para el autor no ha terminado, es el objeto del capítulo 4: “William Henry Hudson: Un trascendentalista en la Patagonia”. Ésta etapa se caracteriza por la metaforización del territorio, la referencia “a indios ya extintos y un paisaje despoblado” (183) y la recuperación de aquella naturaleza que “había sido sinónimo de lo vacío” (15).

Es este último capítulo a mi modo de ver el más interesante del ensayo, por el hecho de que la mirada “externa” y “sin filiación precisa” de Hudson, que le permite no participar “de la discusión civilización y barbarie” (179) le permite a su vez a Livon-Grosman liberarse del problema que surge al plantear una lectura de la Patagonia como *desierto* y “tierra de *nadie*” en relatos que en realidad están *poblados* ya sea de gigantes o de indígenas. Ciertamente, el mito de la Patagonia como espacio vacío fue una de las brutales construcciones de la conquista al desierto, que no puede no leerse si no es en el marco de la discusión sarmientina, pero eso no significa que todos los viajeros que Livon-Grosman trata –y que responden a fines imperiales o estatales– hayan dejado a los indios “desprovistos de su historia” o “transformados en gestos” (34). Sin duda en algunos relatos –el de Thomas Falkner por ejemplo– se encuentra una desmitologización y un encuentro con los indígenas; no todos los viajeros contribuyen al vaciamiento. ¿No puede haber contribuido a la pervivencia del mito patagónico más bien la poca o nula divulgación de estos relatos, o la popularidad del texto de Darwin frente al desconocimiento, por ejemplo, del magnífico texto de Lucas Bridges? ¿No ha sido más determinante en la construcción de nuestro imaginario el hecho de que en las escuelas argentinas se enseñe que el exterminio de Roca fue una “conquista del *desierto*”? Estas preguntas no se formulan en el ensayo.

En el breve capítulo final del libro, “A modo de cierre”, el autor afirma que la Patagonia como inscripción cultural es “una red siempre abierta a nuevas contribuciones” (189). El mito se expande hasta nuestros días: Hudson inauguró la metaforización del territorio que continuaron Paul Theroux y Bruce Chatwin, quienes fueron a su vez el punto de partida para nuevas ficciones argentinas. El estudio de Livon-Grosman puede entonces arrojar luz sobre las lecturas que estas nuevas ficciones –las de Brizuela, Iparraguirre y Belgrano Rawson– promueven: lecturas metafóricas sí, pero ya –a mi entender– en una nueva etapa, que coincide con la reedición de los relatos de viajes, en contra del silencio y del olvido. Lecturas que, en contra del mito, *pueblan* el vacío y se inscriben en los intersticios y fracturas de estas *Geografías imaginarias*.

Florencia Bonfiglio

* Beatriz Colombi. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004. 270 p.

Una cultura del viaje acompaña el proceso expansionista de las principales naciones europeas durante los siglos XVIII y XIX, y una escritura que ha hecho del desplazamiento una tradición literaria ha sido central en la configuración de las formaciones culturales que

alentaron el imaginario latinoamericano hasta las primeras décadas del XX. Escritores distintos y distantes, como Sarmiento, Martí o Alfonso Reyes abordaron la problemática de definir un espacio cultural, el del estado-nación en formación, tomando muchas veces la perspectiva de una identidad continental que se definía por contraste y, a veces, por oposición a los discursos cimentados desde los centros ciudadanos europeos.

En *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Beatriz Colombi asume la tarea de rastrear esas confrontaciones a través de un abordaje ecléctico aunque riguroso, desde una perspectiva crítica articulada en la confluencia de un amplio espectro disciplinario que incluye tanto el campo de los estudios culturales (Said, Clifford y Pratt son algunos de los autores citados) como el de la teoría literaria (Barthes y Steiner, principalmente) y los estudios aportados por diferentes críticos latinoamericanos, entre los que habría que nombrar a Rama, Trigo, Ramos y Viñas, entre otros. De este modo, Colombi podrá pensar más en una escritura desterritorializada que viajera, más en un *desplazamiento* que en un viaje a la hora de dar cuenta de los distintos fenómenos que operan en las configuraciones y re-configuraciones simbólicas de los sujetos migrantes; operación que le permitirá incluir escritos que, aunque no se ajustan estrictamente a la condición de relatos de viaje, como pueden ser *Visión de Anáhuac* o el epistolario de Reyes, son afines a una “práctica espacial” y no dejan de dar cuenta aunque en diferentes niveles de fenómenos de desplazamiento (territorial y cultural).

Los intelectuales-escritores latinoamericanos debieron afrontar la labor de conformar una identidad cultural rebasada de miradas otras, esto es, miradas externas provenientes de las metrópolis europeas que fueron asentando un archivo textual modelizador sobre el propio territorio. En efecto, la cultura del viaje nace como tal hacia fines del siglo XVII en Europa y se expande hacia el nuevo continente con la marca ideológica del romanticismo que abreva en una suspicaz subjetividad del viajero, aquella que intenta dar cuenta en una estampa impresionista del paisaje (la cultura) que lo rodea y cuyo principal método de exposición se halló formulado por primera vez en el *Préface* de Humboldt a sus *Tableaux de la nature*. Tanto Europa, cuna del “progreso” para los criollos latinoamericanos en el siglo XIX, como más tarde Estados Unidos, ejemplo y muchas veces modelo de nación nueva en crecimiento, se convertirán en los interlocutores culturales permanentes de los intelectuales latinoamericanos que tantean (ensayan) con su escritura la definición de un espacio cultural propio, por lo menos hasta las primeras décadas del siglo XX. Así, estos escritores viajeros se podrán comportar como mediadores culturales, inventores de nuevas representaciones, agentes modernizadores o importadores de modelos, figuras todas que hablan del cruce empático pero también de las disputas entabladas con esas “geografías imaginarias” de las cuales el sujeto hispanoamericano busca diferenciarse para autorizar su voz; fenómeno que, como señala la autora, supera la figura de la angustia de las influencias al convertirse, a través de innumerables capas discursivas acumuladas, en una suerte de palimpsesto identitario.

El libro de Colombi se estructura en tres momentos diversos en los que puede verificarse la incidencia de esos discursos migrantes en la conformación de un imaginario moderno para Latinoamérica. “Escenas norteamericanas” (así se titula el primer capítulo) podría ser el nombre genérico de la primera parte del libro que aborda uno de estos tres momentos: la puesta en cuestión del modelo modernizador norteamericano. Las crónicas que escribe Martí desde su exilio norteamericano para la prensa latinoamericana se destacan por asumir un discurso crítico al sistema capitalista coetáneo a su residencia en New York. La escritura de Martí asume por esos años una formación identitaria continental, que rubricará luego en las páginas de “Nuestra América”. En el contexto de esa discusión, cuyo intertexto prominente es *Democracia en América* de Tocqueville, Colombi se detiene en los contrastes y divergencias que supone la perspectiva martiana frente a las de otros letrados hispanoamericanos, como Cané, Groussac o Sarmiento. La lectura atenta del sanjuanino de las crónicas publicadas en *La Nación*, revierte en una crítica correctiva sobre el escritor cubano a quien Sarmiento gustaría ver, como señala Colombi, continuar “la huella de sus *Viajes* dentro del círculo quimérico de su escritura” (40). En efecto, si bien Sarmiento visitó dos

veces Estados Unidos parecería ser su crónica del viaje de 1847 la que despunta en las críticas sobre la sociedad norteamericana. Allí Sarmiento había adherido al mundo norteamericano, cohesionando en su discurso la idea de un gobierno homogéneo cuyo rasgo prominente era la igualdad societal. Martí también encarecerá el sistema democrático, pero su visión estará tensionada por las fallas de la estructura (lo que podría resumirse en la fórmula martiana “amamos la tierra de Lincoln pero tememos la patria de Cutting”) y por la contradicción entre *progreso* y *pobreza* (que se enfatiza en “Impressions of América by a Very Fresh Spaniard”, crónica publicada en 1880, pero también en “El puente de Brooklyn”) afianzada por los mecanismos del capitalismo transatlántico. Otra será la postura de Groussac, traductor al francés de una crónica martiana sobre la Estatua de la Libertad, quien en su rechazo de la cultura norteamericana (país al que compara con un “mamut”) emprenderá la formación del discurso calibanesco oponiéndolo al latinismo. Para Groussac, cuya escritura reproduce los métodos del viajero naturalista y positivista, América es una tierra en la que naturaleza y cultura son entelequias opuestas y excluyentes. En “El triunfo de Calibán y el discurso latino”, Colombi se encarga de demostrar, siguiendo a Jameson, el carácter anfíbio del ideograma de este discurso latinoamericanista que se construye en la oposición finisecular entre cultura *yankee* y cultura latina.

El segundo eje está estructurado alrededor de las retóricas que cifran el viaje a España, retóricas que apelan a los tópicos del filicidio y de la maternidad. Una re-hispanización, producto del conflicto bélico cubano del 98, orienta las producciones de los escritores latinoamericanos hacia el fin de siglo. Desde la España “retrógrada” y “orientalista” de Sarmiento hasta la “Europa *sui generis*” que construye Alfonso Reyes en sus *Cartones de España*, el país aparece como el discurso de otros, como una “invención francesa”, una “muralla”, según la metáfora de Darío, que debe ser atravesada para reconducir su toponimia imaginaria hacia un discurso unificador. En efecto, finalizando la centuria, el desplazamiento de los intelectuales hacia Europa confluye para Manuel Ugarte en las líneas de un relato mayor, cuyo sentido establece el surgimiento de una cultura supranacional, que organiza un campo de identidad “iberoamericana”.

Por último, a partir de “Parisiana. Viaje y neurosis”, se ensaya el desplazamiento de los intelectuales frente a uno de los tópicos que dominó la cultura decimonónica latinoamericana: París como capital artístico. En los primeros años del nuevo siglo, Rubén Darío constata que los centros parisinos de reuniones literarias se han convertido en lugares a los que asiste una clientela heteróclita, lo que marca al mismo tiempo una clausura del espacio tradicional letrado (en palabras de Colombi, “el proceso compromete al arte que se aburguesa, mercantiliza y vuelve complaciente” [196]) y una desmitificación (que ya aparece tempranamente en Sarmiento) que corroe la idealización de los tours de la ciudad francesa, fenómeno que puede ejemplificarse con el gesto parricida de Groussac frente al “culto hugolátrico”, que aparece descrito en “Vistas parisienses”, relato de su visita a París en 1883. Desde estas primeras fragmentaciones al discurso tópico parisino a la crisis del relato patentada en “Snobópolis”, crónica publicada por Darío en *La Nación* de Buenos Aires en 1904, los discursos de los escritores latinoamericanos parecen concluir en la imposibilidad de seguir narrando el viaje ante la evidencia de la falta de novedad de los lugares visitados. La súbita modernización de las metrópolis ensancha la distancia entre los relatos de viaje y la realidad visitada, y ese fenómeno parece indicar el afianzamiento del gesto paródico como única retórica posible.

El estudio de Beatriz Colombi propone leer esos discursos migrantes como formaciones representativas de la modernidad en América Latina, entendidos como prácticas sociales concretas que se insertan en la actividad material del sistema social. La idea de una escritura desterritorializada, el “entre dónde” como lugar de enunciación (más que “sobre dónde”) del sujeto migrante es particularmente productiva para pensar los fenómenos de transcodificación culturales o, en términos de Ángel Rama, de transculturación. En este sentido, quiero hacer mención al interesante capítulo dedicado al trabajo de traducción en el que la idea martiana de que “traducir es transpensar” pone en primer plano las resoluciones con las que opera una cultura periférica a la hora de hacer “viajar” a la realidad de su

espacio los esquemas de la modernidad. Viaje y desplazamiento, entonces, no sólo de los intelectuales sino de la propia escritura que, como el ensayo de Alfonso Reyes analizado por Colombi, entre variaciones y mediaciones *transpiensa*, al traducir, las representaciones que sobre el continente conforman las aristas del imaginario latinoamericano.

Hernán Pas

* Susana Zanetti (coord.) *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*. Buenos Aires: Eudeba, 2002. 197 p.

Como aporte a una futura edición de las obras completas de Rubén Darío, este libro surge de la necesidad de recoger y ordenar parte de la obra dispersa del autor mediante el inventario de sus crónicas y artículos publicados en el diario *La Nación* de Buenos Aires entre 1892 y 1916. Este detallado relevamiento aparece al final precedido por cinco artículos críticos.

El artículo inicial, "Itinerario de las crónicas de Darío en *La Nación*" de Susana Zanetti abre el temario a desarrollar. En primer lugar, Darío como sujeto renovador de la lengua literaria en el ámbito hispanoamericano, constituyéndose en el poeta "faro" respecto del cual se definirán las posiciones y disposiciones de los escritores y artistas en un momento de emergencia de lo que Beatriz Colombi, a su vez, denomina un protocampo intelectual. En segundo lugar, la consolidación y expansión del modernismo en tanto primer movimiento de raíz americana. El tercer eje gira en torno al diario *La Nación* –en el marco de su proyecto modernizador y ordenador de la cultura en ese período– como espacio de articulación del modernismo. Por último se aborda la estetización de la crónica periodística como estrategia privilegiada para la articulación y difusión de este movimiento.

Zanetti revisa el itinerario de Rubén Darío en *La Nación* desde 1892 –poco antes de la llegada del autor a Buenos Aires en 1893– hasta 1916, año de su muerte en Nicaragua. Este "peregrinaje estético", geográfico y textual, y sus diversas etapas constituyen un mapa en el cual leer la articulación del modernismo. En este sentido, la autora analiza las estrategias desarrolladas por el propio escritor y los modernistas hispanoamericanos en dos direcciones: la primera tiene que ver con la constitución interna del modernismo que establece su génesis a partir de la monumentalización del grupo inicial compuesto por José Martí, Julián del Casal, Gutiérrez Nájera y José Asunción Silva; de la configuración de una estética y una imagen de artista propias por parte de Darío en Buenos Aires, y de los intentos de cohesión ligados a las demandas de un arte nuevo y autónomo. La segunda apunta a la difusión del modernismo como un movimiento de expansión por los países latinoamericanos y por España para configurar un territorio propio como "diseño de Hispanoamérica o de América Latina" (21).

Entre las variadas estrategias de articulación del modernismo que desarrolla Zanetti se hallan la construcción de la "cofradía ilusoria" y cosmopolita en *Los raros* (profundizada en el artículo de Colombi), y las necrológicas de Verlaine y de José Martí como formas de establecer filiaciones y opciones estéticas; la publicación de revistas literarias modernistas en otros países latinoamericanos y en España; las polémicas en el interior del Ateneo difundidas por *La Nación*; los eventos que rodean la publicación de *Los raros* y de *Prosas Profanas* en 1896. Enviado a España como corresponsal de *La Nación* (1899), Darío propone allí la unidad cultural de hispanos y americanos a fin de configurar una literatura moderna en español que reconozca la autonomía intelectual y estética del modernismo latinoamericano. A ello suma la demanda de la unión centroamericana ante la amenaza del imperialismo norteamericano, también presente en los textos escritos durante su estadía en París y otros lugares de Europa. Del viaje a París y de la diversidad de textos que Darío produce allí, Zanetti aborda, entre otra cosas, la decepción que le produce París y la ignorancia de los franceses respecto de la literatura hispanoamericana y del propio Darío. Así

se perfila una segunda etapa de la vida del poeta ya consagrado y reconocido como líder del modernismo, pero en la que se vislumbra su decadencia.

Beatriz Colombi ("En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires") aborda la publicación de *Los raros*, la constitución de "los joven América" y las polémicas que colocan a Darío en el centro de la escena, para comprender por una parte, el modo en que el poeta se posiciona en el espacio intelectual y construye su imagen de escritor en un movimiento a la vez de ruptura y reconocimiento con los mayores consagrados; y por la otra, la emergencia de un "protocampo intelectual" donde los actores realizan sus tomas de posición a la par que se van estableciendo las reglas de legitimación y consagración. Asimismo revisa el juicio de Ángel Rama en *Las máscaras democráticas del modernismo*, según el cual *Los raros* obedecía al exitismo periodístico y al gesto escandaloso y *snob* del autor, más que al deseo de innovación estética. La autora, por el contrario, lo inscribe en el contexto de "las siluetas" o retratos de escritores cultivados a fines del siglo XIX.

En "Rubén Darío: periodismo y enfermedad", Carlos Battilana analiza la crónica modernista y el modo como ésta problematiza la relación entre periodismo y literatura. El autor señala dos modos de diferenciación empleados por los modernistas: la estilización y la enfermedad. Por un lado, retoma "La enfermedad del diario" de Rubén Darío donde el poeta se refiere a la enfermedad engendrada por el proceso de modernización y la lógica de producción que ese mismo proceso impone. Pero, la enfermedad del diario afecta, "contagia" al escritor modernista, quien se apropia de los síntomas visibles en su cuerpo para volverlos marca de una sensibilidad de artista distinguible socialmente. Por el otro, Battilana, apoyándose en el análisis de Julio Ramos (*Desencuentros de la modernidad en América Latina*), sostiene que los modernistas llevan a cabo una estetización de la crónica para diferenciarse del discurso del periodismo. Sin embargo Gabriela Mogillansky ("Modernización literaria y renovación técnica: *La Nación* (1882-1909)") ve cómo *La Nación* se apropia de ese estilo como "marca de fábrica", como rasgo distintivo y moderno de su empresa.

Mogillansky asevera que, a pesar de la fuerte verticalidad en el plano político, en el plano cultural el diario adopta una posición de apertura hacia las novedades convirtiéndose en un espacio de debate y difusión, dando lugar a la heterogeneidad cultural y estética, diversificando así su público lector. Contra la percepción de *La Nación* como un periódico destinado a la oligarquía (David Viñas), la autora acuerda con Julio Ramos en concebirlo como "el periódico más moderno y modernizador de la época".

Laura Malosetti Costa ("¿Un Ruskin en Buenos Aires? Rubén Darío y el Salón del Ateneo, en 1895") da cuenta de dos objetos olvidados por parte de la historiografía de las artes plásticas: las siete críticas de Darío sobre el Ateneo de 1895 publicadas en *La prensa*, que la autora ha encontrado azarosamente, y los cuadros de la pintora Diana Cid García de cuya obra no hay registro. El corpus de críticas de Darío pone en evidencia la incursión del poeta en un género no habitual entre los hombres de letras de la época, su influencia entre los poetas y los pintores que polemizaron en el Salón, y el valor de manifiesto que revelan esas críticas respecto del modernismo en las artes visuales. Mediante el análisis de la obra de esta pintora, Darío construye "un ideario estético" que fue identificado como decadente y, por ello mismo, dejado en el olvido.

Mariela Rodríguez

* Pablo Rocca. *Poesía y política en el siglo XIX (un problema de fronteras)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2003. 158 p.

El trabajo de investigación llevado a cabo por Pablo Rocca puede equipararse al de un perito atento a las lábiles fronteras entre poesía y política en el siglo XIX uruguayo. Compleja tarea dado que debe hacer frente no sólo al vacío existente tanto en la historiografía

como en la crítica literaria, sino también a los avatares históricos que constantemente ponen en jaque las precarias fronteras uruguayas y, por ende, obligan a cristalizar la identidad nacional.

Rocca lee entonces el proceso de constitución del Estado-Nación uruguayo desde la poesía, entendiéndola como discurso subyugado a los designios de la política y, al mismo tiempo, en tanto un discurso social más entre muchos otros. Dicha perspectiva, le permite recuperar distintos tipos de textos (correspondencia, diarios íntimos, informes oficiales, testimonios de viajeros, etc.) y pensarlos en función de esta progresiva afirmación simbólica del Estado-Nación uruguayo, para desplegar así un mapa más completo. Mapa que busca construir puntos de anclaje y comparación con Argentina y Brasil, en una opción metodológica sumamente productiva para la literatura latinoamericana al entender que la particularidad de este proceso de construcción de la identidad uruguaya se da en un marco más amplio que pone en escena las rutas semejantes recorridas por los países vecinos. La pertinencia de las analogías (y la visión global que aportan) constituye sin lugar a dudas, un acierto del libro. Asimismo, siempre se trata de tender puentes de lectura entre los siglos XIX y XX, proponiendo un fructífero diálogo entre modernidad y posmodernidad.

Primer hito. Establecidos los cimientos del campo intelectual montevideano —especialmente motivado por la labor periodística y política de los argentinos emigrados—, L. Lira publica en 1835 y 1837 los tres volúmenes de recopilaciones que constituyen *El Parnaso Oriental*, consolidando simbólicamente tanto las bases del Estado-Nación recién institucionalizado como la posición del sector dirigente. Los doscientos poemas reunidos de múltiples autores y las cuatro piezas teatrales celebran en estilo neoclásico la hazaña histórica de esos años, sus protagonistas —excluido Artigas cuyo plan no se corresponde con los intereses de la *élite*—, y los motivos típicos de la poesía civil. Tradición nacionalista continuada luego por la poesía de fines de siglo XIX. Además, Rocca plantea *El Parnaso Oriental* en tanto cifra precursora —a partir de los versos de Petrona Rosende, Hidalgo y Acuña de Figueroa— de otras líneas poéticas posteriores, entre ellas: la lírica femenina; la poesía gauchesca y posgauchesca (nativista, criollista, canción de protesta de los sesenta); la atrevida escritura *under* de los años ochenta, parte de la producción de Sarandy Cabrera y la poesía visual, respectivamente.

Segundo hito. La Guerra Grande significó la crisis de las aún endeble fronteras nacionales y una nueva organización del territorio uruguayo, ahora polarizado en función de los dos bandos. Por un lado, en Montevideo se aglutinan los colorados, los unitarios, y los aliados franceses e ingleses y, por otro, en Cerrito se reúnen los blancos y los rosistas. En este particular contexto, ingresa el romanticismo especialmente vía Mariano José de Larra, promoviendo las primeras reflexiones y debates teóricos en torno a la necesidad de practicar una literatura nacional impregnada de color local —correlato de la independencia política. Al mismo tiempo, este imperativo convive con una concepción de literatura entendida como discurso autónomo en pos de su especificidad.

Tercer hito. En este intento de definición nacional, la poesía gauchesca cumple un papel clave al presentar al gaucho como paradigma nacional (Argentina y Uruguay) y regional (en Río Grande do Sul, Brasil). En tanto género compuesto por el sector letrado urbano, la voz del gaucho ha sido vehículo de múltiples mensajes: para combatir al enemigo externo (españoles y lusitanos a principios del siglo XIX e inmigrantes a fines) e interno (entre bandos), para educar e incorporar a la población analfabeta al proyecto político liberal. Rocca destaca las vastas posibilidades funcionales del género al incluir el desconocido folleto *Carta gaucha. Escrita pa los gauchos* (1921) de Juan Cruzado donde el uso del lenguaje gauchesco responde ahora a los intereses de una ideología contra-hegemónica: el anarquismo. La década del sesenta también verá renacer esta voz en la “canción de protesta” con intérpretes como Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, “Los Olimareños”, Carlos Molina quienes

(...) emplean un lenguaje similar, y a veces el mismo lenguaje llano familiar a la guachesca —sobre todo en poetas/letristas como Osiris Rodríguez Castillos y Rubén Lena—, con el

esperanzado llamado a la insurgencia contra el sistema económico y contra otro imperialismo. (Rocca, 127)

Cuarto hito. El indianismo completa y confluye con esta operación letrada fundadora de los cimientos del mito nacional. Así, la representación del indio se desplaza también en relación al contexto de escritura, resignificándose: el rechazo del salvajismo de los charrúas en *El Parnaso Oriental* (tomo I, 1835) leído a partir del reciente exterminio perpetrado, la recuperación del charrúa de la conquista como símbolo de resistencia al avance español –reescribiendo la historia para culpar a éstos de su desaparición y no al gobierno nacional– en “El último charrúa” (1851) de R. de Santiago, escrito frente a la amenazadora presencia de los extranjeros aliados, línea continuada luego por P. Bermúdez en 1853. La celebración del charrúa como fundamento de la nacionalidad uruguaya se consigue finalmente en *Tabaré* (1888) de Juan Zorrilla de San Martín de cuño cristiano y la obra historiográfica de F. Bauzá. Rocca destaca que esta reivindicación de los indios charrúas, exclusivos del territorio uruguayo (ya no se trata de los sumisos guaraníes románticamente evocados por Berro y por Pacheco y Obes en 1840 y 1841), debe entenderse como estrategia contestaria a las amenazas de anexión proferidas desde la orilla argentina y a la ola de inmigrantes recién llegados. Herencia suya será la legendaria “garra charrúa”, consagrada tras las sucesivas victorias del equipo futbolístico uruguayo en el mundial de Maracanã en 1950.

Desde múltiples vías complementarias, la travesía de Rocca implica aventurarse a recorrer el trayecto inverso al propuesto y efectuado por sus compatriotas del siglo XIX. Viaje de ida a esas frágiles fronteras emprendido por un “perito” uruguayo de nuestro tiempo. Viaje de vuelta que invita volver a pensar al Uruguay contemporáneo desde los mojonos de la política de la memoria.

María Elena Campero

* Carmen María Pinilla, *Arguedas en el valle del Mantaro*. Lima: PUCP, 2004, 358 p. Contiene CD ROM con las cinco libretas de campo en formato digital.

Esta publicación es el resultado del trabajo de un grupo de investigadores que emprenden el análisis de cinco libretas de campo del escritor peruano José María Arguedas. Las libretas pertenecen al período en el que Arguedas realiza sus investigaciones en el valle del Mantaro, período que se inicia en 1952 y concluye en 1956. En ellas el escritor plasmó sus notas analíticas de la feria dominical del valle del Mantaro, celebración de la herranza, ritos e inquietudes sobre la vida social en conjunto; de ellas surgirán más tarde los principales trabajos etnológicos de Arguedas, algunos de ellos compilados por Ángel Rama en *Formación de una cultura nacional indoamericana* (1977). La intuición que recorre el libro y que impulsa la intención del proyecto es iluminar ese lado opaco de Arguedas, el etnólogo, y pensar la experiencia personal y también la experiencia antropológica en estrecha relación con los albores de su mejor producción literaria.

Los análisis propiamente dichos de las libretas tienen como antesala un trabajo biográfico sobre la experiencia de Arguedas en el colegio Santa Isabel de Huancayo, su primer contacto con el valle del Mantaro, en donde el lector puede conocer desde anécdotas, boletines de calificaciones y horarios, hasta artículos escritos en los años de Secundaria (“La raza será grande” y un poema, “Fantasía”, entre otros). A renglón seguido, se transcriben cartas, escritas entre 1954 y 1957, enviadas a Vilma Ponce Martínez con quien entabló relaciones en el período en que realiza en el valle la recopilación de relatos tradicionales. Estas cincuenta cartas inéditas estaban hasta este momento en manos de la única hija del escritor; al margen de la íntima y dolorosa relación que se intuyen en ellas, cobra importancia, por la recurrencia del tema, el testimonio de una vida agobiante en la ciudad de Lima y del ejercicio de la escritura que Arguedas intenta hacer entre las preocupaciones del dine-

ro, la salud y la urbanización. En la tercera parte se presenta un ensayo en donde se examina la concepción general del trabajo antropológico de Arguedas, su relación y su posición distanciada de las corrientes antropológicas del momento, y un acercamiento a la relación de esta práctica con la literatura. Las apreciaciones relativas a la literatura son sugerentes, si bien no se trata de un estudio literario; se intenta descubrir que el sentido estético influye en la etnología arguediana. Finalmente, un último ensayo analiza el trabajo de Arguedas sobre la feria del valle del Mantaro en un estudio comparativo con investigaciones actuales sobre esta misma feria.

De las cuatro partes en que se divide el libro, la tercera, “La pasión y los medios. Aproximaciones a la obra etnológica de José María Arguedas y al concepto de ‘cambio cultural’” en la antropología peruana, resulta más valiosa, puesto que el análisis de las libretas de campo se nutre de los trabajos finales, editados algunos en Rama (1977), artículos periodísticos de Arguedas y obras literarias. Lo que se expone allí resulta un recorrido muchas veces tangencial con las ideas de Rama acerca del trabajo etnológico de Arguedas. “La probidad del investigador” rige todas las creaciones, tanto las que se vinculan a la ciencia social en donde origina un alejamiento del paradigma del *cambio cultural* y de la teoría de la dependencia, ambos en boga, como de la visión clásica del indigenismo; y en el terreno estrictamente literario la reorientación y enmienda realista de una retórica de la reivindicación. Pero lo que queda de relieve y enriquece estos puntos por los que ya ha pasado nada menos que Ángel Rama, es el papel relevante que adquiere la modernización que hace que Huancayo y el valle del Mantaro asistan a una transformación y se origine un cambio en la configuración urbana. Arguedas privilegia por sobre el dinamismo económico las manifestaciones culturales relativas a la ciudad, esta última como un nuevo espacio en donde los hombres se perciben los unos a los otros, dando cuenta así de que la influencia urbana no anula lo indígena: “más que dimensiones política y económica del valle del Mantaro y de Puquio, Arguedas estudia las percepciones y las actitudes sociales de los ciudadanos y campesinos que intenta comprender”.

Lo más sustancioso de esta publicación es que a partir de esta obra se nos permite pensar una relación entre antropología y literatura, una relación que puede aclarar algunos aspectos del proyecto intelectual de un autor tan singular como complejo que escribió dentro de distintos géneros discursivos. Es decir, que hay un trazo que vincula tanto los ensayos etnológicos como los cuentos, novelas, poesía y aún sus textos periodísticos (ensayos y crónicas). Ese trazo configura una visión que interpreta los cambios originados por la modernización, “ese momento convulsivo del Perú”. Arguedas sostenía que las ciencias sociales eran, en ese entonces, las que se ocupaban de esos cambios, y que la narrativa todavía no lo hacía (*Discusión de la narración peruana*, 1960). Se puede sospechar que las notas de las libretas con sus consiguientes trabajos, y las cartas están, en este sentido, marcadas por una fascinación que es al mismo tiempo una preocupación: cómo las tecnologías influyen en la vida campesina y en la cultura. Huancayo es una incipiente muestra de cosmopolitismo en donde lo indígena pasa a ser popular y el mestizo es el “prototipo” del hombre nuevo que recorre las calles de la feria, podríamos decir, las calles de la ciudad. “Sin la aparición del caso del Alto Mantaro nuestra visión del Perú sería aún amarga y pesimista” (*La sierra en el proceso de la cultura peruana*, [1953], 1971). Esta fascinación-preocupación hace que Arguedas no sólo trascienda el paradigma antropológico de la época y se acerque a reflexiones recientes de etnólogos contemporáneos, sino también que en Chimbote, al estudiar los procesos de cambio cultural no ya en la sierra sino en el ámbito costero, comience a escribir *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Silvia Rene Mellado

* *Malvario. Revista monográfica de literatura y arte.*

Número I. Buenos Aires - Córdoba: ed. Malvario, 2003, 112 p.

Número II. Buenos Aires - Córdoba: ed. Malvario, 2004, 138 p.

Directores: Clarisa Pérez Villalobo, Pablo Narral y Samuel Bossini.

Malvario es una revista que, como reza su presentación, se propone en cada número tomar a un autor o un tema y realizar su abordaje desde estudios, cartas, manuscritos, iconografía, datos y testimonios. Cuenta con otra sección llamada "Manifiestos" donde diferentes artistas develan sus poéticas. Los creadores de este primer ejemplar son Florencia Ferré, Rodolfo Häsler y Pedro Lastra. Bajo el sugerente epígrafe de Juan Eduardo Cirlot "La poesía es lo que el mundo no es y no me da" podemos descubrir una sutil correspondencia con las obras que se presentan en estas dos iniciales publicaciones.

En el número uno se intercalan los artículos de Carlos Germán Belli, Jorge Cornejo Polar, de José Luis Ayala y de Carlos Meneses; una anécdota de Arturo Corcuera; y "Se prohíbe estar triste" de André Coyné. Entre las "Anécdotas y Testimonios" se dan cita poetas, amigos y familiares; también se reproduce, gracias a la memoria de Rafael Ménez Dorich, el bono literario que podía ser canjeado por los *5 metros de poemas*. Más adelante se encuentra la sección "Diálogos" donde leemos opiniones de Oquendo de Amat sobre algunos escritores como Vallejo, Santos Chocano y José Carlos Mariátegui; descubrimos en él no únicamente al poeta hábil y gracioso sino a un mordaz e implacable crítico que no pierde su humor característico ni cuando de política se trata. Sin embargo estos diálogos extraídos de *Carlos Oquendo de Amat* de José Luis Ayala son espontáneos comentarios sobre poesía y revolución, sobre el destino, la filosofía, la vida y su enfermedad. Antecedan la reproducción de la obra "poemas sueltos" y unas páginas informativas sobre la bibliografía de y sobre el autor. Finalmente: *5 metros de poemas*.

Los artículos de Belli, Cornejo Polar y Meneses se centran en algunas composiciones, exploran "el libro-acordeón desplegado como una película", una cinta cinematográfica cuyas páginas pueden ser leídas como también contempladas (Belli). Por otra parte, insisten en la gran novedad que significó esta obra en la escena vanguardista –sin negar la influencia del ultraísmo y del creacionismo– desde la originalidad de su título hasta los libérrimos procedimientos que despliega. Meneses hace mención al proyecto de Oquendo junto con Adalberto Varallanos de publicar *Celuloide*, revista sobre cine que no hace más que confirmar la admiración que el peruano sentía por este arte. Cruce de estéticas que vemos escenificado en los poemas por medio de referencias a estrellas de la época (Rodolfo Valentino), o a procedimientos lingüísticos típicamente cinematográficos ("Intermedio-10 minutos", "véase el próximo episodio"); también Meneses destaca el 'buen humor' y podríamos pensar, correlativamente, en el ingrediente fundamental del cine: el entretenimiento, presente en "New York" y analiza otras composiciones como "Film de los paisajes", "Réclam" en las que el cine hace de decorado o marca el tempo acelerado ("Time is money") o la disparatada secuencia donde estallan parlamentos absurdos "Las nubes/ son el escape de gas de automóviles invisibles" que buscan explicar el alucinante mundo de Oquendo y del cine.

El sabroso y breve comentario de Arturo Corcuera sobre las desventuras del sepulcro de Carlos Oquendo de Amat nos conduce otra vez al mito, a lo que el mundo no fue y no le dio al desdichado poeta. Corcuera narra cómo debieron procurarse de la lápida, el tallador e incluso de las facturas de lo pagado para que en Instituto Nacional de Cultura restituyera el monto a Antonio Cillóniz, cosa que sucedió varios años después. Dos datos resultan significativos de esta anécdota: el voluntario esfuerzo para que Oquendo no fuese olvidado y la desafortunada suerte de sus últimos escritos; de boca del sepulturero se enteran de que "sus cuadernos, con muchas páginas escritas, y su escasa ropa fueron incinerados porque el joven había muerto de una enfermedad muy contagiosa".

El artículo de André Coyné da cuenta de los procesos en los que se inscribió la obra de Oquendo de Amat, la importancia de la figura de Vicente Huidobro para la vanguardia latinoamericana y también la de los hermanos Mariátegui en el escenario peruano. Con respecto a estos procesos, Coyné señala que "Seguramente Oquendo nunca tuvo a la

vista, ni menos en la mano, alguno de los ejemplares, todos numerados y reservados a los suscriptores, de *La prosa del Transiberiano de la pequeña Juana de Francia*, el larguísimo poema de Blaise Cendrars, ‘desplegable como un acordeón’, impreso sobre pergamino, Japón imperial, simil-japón, con tapas de cabritilla o pergamino, pintados a mano, por Sophie Delaunay...” A diferencia del exquisito libro de Cendrars, los *5 metros de poemas* serán publicados por la editorial Minerva con tres años de demora, algunos ejemplares serán canjeados por bonos que Amat vende para poder financiar el libro. En este humilde ejemplo parecen enfrentarse materialmente la vanguardia europea con la latinoamericana, quedando Huidobro, entre otros, excluido de este enfrentamiento.

Oquendo de Amat invita al lector a abrir “Estos primeros poemas inseguros como mi primer hablar”. Lamentablemente sólo nos quedaron estos únicos diecinueve poemas escritos a los diecinueve años por un extraordinario poeta obsesionado con las correcciones (“Ah!, si Huidobro hubiera corregido sus poemas antes de publicarlos!”) y de gestos rebeldes que mucho recuerdan a las irreverencias de Girondo y de Norah Lange como su tarjeta de visita “Carlos Oquendo de Amat no es doctor”.

El número dos de *Malvario* está dedicado a Luis Omar Cáceres (Cauquenes 1904-Santiago 1943). En este volumen escriben Pedro Lastra, Miguel Gomes, Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita. Además se recrea mediante las cartas que hizo públicas el diario *La Opinión*, la polémica entre Vicente Huidobro y Pablo de Rokha en torno a la publicación de la *Antología de poesía chilena nueva*, también en estas líneas se filtra otra discusión no menos agónica: la de los supuestos prólogos dobles a *Defensa del ídolo* (1934) a los que se refiere Hernán Ortega cuando señala “Los prólogos misteriosos” (teóricamente, además de los dos de Huidobro, habrían existido dos más, uno de Rokha y otro de Ángel Cruchaga, estos últimos no agradaron a Cáceres). Sin embargo, el aspecto sobresaliente es que *Malvario* edita completo por primera vez en la Argentina *Defensa del ídolo*. El segundo número también cuenta con la sección “Manifiestos”, en este caso son: José Tono Martínez (España); José Vicente Muscará (Argentina) y José Antonio García Simón (Cuba).

Los dos primeros artículos ahondan en la poética de Cáceres. En “Sobre poetas marginales”, Lastra (responsable de la recuperación editorial de la obra del poeta chileno) rescata la lucidez intelectual y visionaria de E. Anguita y V. Teitelboim quienes publicaron en 1935 la *Antología* ya citada e incluyeron entre los diez poetas chilenos de la nueva generación a Cáceres. Lastra dedica parte de su artículo a tres poetas para él marginales Cáceres, Anguita y Juan Luis Martínez.

Miguel Gomes señala el problema que se le plantea a la crítica la figura de Cáceres, “¿Cómo abordar con cierta objetividad analítica un poemario cuyo rastro, desde hace decenios, viene imbuido en la imagen de un Cáceres kafkianamente autodestructivo, excéntrico, ‘impenetrable’, ‘fantasmal’, ‘leyenda para minorías’”, Gomes advierte en Cáceres “una enunciación empeñada en borrar las apariencias, la concreción exteriorista o perceptible de la subjetividad protagónica del libro”. Hace un recorrido de los quince poemas de *Defensa del ídolo* que poseen una continuidad seminarrativa, itinerario –mito del descenso– en el que comprueba una desmaterialización, un desmoronamiento y cita a Cáceres: “Dejé de existir, caí de pronto en el desamparo de mí mismo”. Este hermetismo en la significación daría a la poesía del chileno un signo particular que halla su justificación en la búsqueda de lo sagrado o del encuentro con la auténtica identidad.

El tercer artículo pertenece a Volodia Teitelboim y sus comentarios encierran el atractivo de haber conocido al mito, él habla de poeta de signo enlutado y las sectarias palabras de Anguita “es de los nuestros”. Las características de la personalidad del poeta en las voces que dan testimonio son recurrentes y ellas no hacen sino engrandecer el mito que creó su figura y sus extravagancias. Personaje enigmático y solitario de una elegancia espectral, a quien el semidiós creacionista llamó verdadero poeta, “cantor para los oídos del espíritu”, autor de un libro inhallable ya que él mismo contribuyó a que así fuera, violonista de una orquesta de ciegos, de quien no se sabe con certeza el día y la causa de su muerte. En un gesto sin duda revolucionario hizo una fogata con su primer libro: ¿suicidio poético o iniciático ritual vanguardista?

Entre los muchos méritos de *Malvario* se encuentra el redescubrimiento y el hallazgo no sólo de estos dos renovadores poetas sino toda la larga lista de comentarios, de experiencias que enriquecen la literatura latinoamericana.

Muchas coincidencias unen ambas obras, las dos fueron las únicas que escribieron sus autores, en ambas el fuego tuvo un desafortunado rol: a Oquendo le incineraron sus últimos escritos y Cáceres quemó la modesta publicación que su hermano había podido afrontar, al parecer por las excesivas erratas. Ambos poetas corrieron parecida suerte una vez muertos, Oquendo casi anónimo en un lejano cementerio de Navacerrada y Cáceres envuelto en el misterio de un suicidio u homicidio. Sus poéticas suscitan imágenes nuevas y potentes; la poesía se vuelve un lugar sagrado, quizás la no vida a la manera de Blanchot, pero deviene utopía ya que la poesía fue para ellos lo que el mundo no fue ni les dio.

Melina Eva Gardella

* Adriana Kanzepolsky. *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004. 299 p.

Ciertas revistas literarias que contribuyeron a difundir y fortalecer las nuevas poéticas de sus escritores marcan, en su momento de aparición, espacios y recorridos que la definen y ubican en un determinado campo cultural. Con el paso del tiempo y desde una perspectiva histórica, la sucesión de las lecturas críticas la vuelven a definir y reubican. En el primero de los momentos, con su entrada en escena, la publicación diseña un espacio de circulación y recepción, de contacto con otras revistas y escritores donde resaltan afinidades y diferencias, se consolidan lazos jerárquicos u horizontales, o ninguno. El segundo momento, el de las evaluaciones críticas del pasado, ofrece una visión abarcadora de los antiguos recorridos, puesto que apela a la larga mirada que otorga el historial de lecturas. Esas lecturas se orientan a reflexionar acerca de las implicancias literarias del grupo de escritores que trabajaron en la inmediatez de elaboración de la revista.

Un dibujo del mundo de Adriana Kanzepolsky es un estudio pormenorizado sobre la revista *Orígenes*, producto de una investigación doctoral que ahonda con detenimiento sobre las cuestiones arriba esbozadas. Su punto de partida es la afirmación sobre la universalidad de la revista *Orígenes*, afirmación que la autora se propone interrogar exhaustivamente. Desde este enunciado que implica un considerable listado de escritores extranjeros –colaboradores directos o traducidos por alguno de los miembros de la revista– la investigadora despliega, a medida que avanza el texto, una extensa red de preguntas que sostiene un minucioso trabajo de indagaciones en múltiples frentes. Guiada, fundamentalmente, por la inquietud de establecer el lugar de esta revista en su propio campo cultural y el vínculo que estableció con otros campos culturales, rastrea los arduos propósitos que sostuvo *Orígenes* de constituirse en alternativa frente a la cultura oficial.

En este claro y paciente trabajo de Adriana Kanzepolsky, el común denominador es siempre la presencia de literaturas y escritores extranjeros, y la búsqueda del modo en que, desde la isla, el grupo *Orígenes* estableció un recorte de la literatura occidental e intentó un vínculo dialógico con ella. Este vínculo con la literatura (representada mayoritariamente por escritores de España, Francia, Estados Unidos, Argentina y México) es planteado desde la tensión bipolar entre centro y periferia. Kanzepolsky se ocupa en este trabajo de lo que considera “la problemática central de *Orígenes* y también su mayor desafío: la conciencia de que la revista formaba parte de una literatura situada en la periferia del sistema –lo que implica el reconocimiento de algún o algunos centros– y, a partir de estas circunstancias, el apetito de tornarla un producto americano singular, aunque integrado y reconocido como partícipe de la tradición de Occidente.” Esta cuestión central implica una suerte de ramificación en otros problemas derivados y adyacentes a los cuales Kanzepolsky atiende con igual esmero.

Cada número de la revista aparecida en La Habana entre 1944 y 1955 es leído en detalle por la autora. Confronta los escritores extranjeros publicados en *Orígenes* con las discusiones y conformidades poéticas internas al grupo. Para ello, Kanzepolsky recurre a las cartas como testimonio, especialmente las cartas que los dos directores de *Orígenes* se escribieron durante el período, es decir, entre José Lezama Lima (figura central del grupo origenista, residente inamovible de La Habana) y José Rodríguez Feo (viajero activo y ágil, traductor, nexo de la revista con el exterior).

Los cuatro capítulos de la investigación, presentados cada uno como un universo diferenciado, operan como cuatro puntos de orientación en el trazado del recorrido de las relaciones de la revista con los escritores extranjeros. Organizado el trabajo de este modo, Adriana Kanzepolsky destaca en primer lugar el universo español, por la importancia de los vínculos con la literatura española contemporánea, especialmente con María Zambrano, y, sobre todo, con Juan Ramón Jiménez, figura determinante tanto para el comienzo de la revista como para su final. Está presente, en la revista y en la correspondencia, la conflictiva relación con la generación del 27, lo que lleva a la cuestión del difícil trato de Lezama con la vanguardia y con estos escritores españoles, al tiempo que, sin embargo, coinciden en la reivindicación de escritores como Góngora y Quevedo.

La posibilidad de diálogo de manera horizontal que los miembros de la revista tuvieron con otros países de América Latina (el universo hispanoamericano) está centrada en México, referente cercano geográfico y cultural. Relación establecida a través de colaboraciones para la revista y el vínculo epistolar con Alfonso Reyes, José Gorostiza y Octavio Paz. Argentina representó otro espacio, con el que, en verdad, se esperaba un contacto más fluido del que tuvo. Si bien Virgilio Piñera, como residente en Buenos Aires, se contactó con escritores, éstos no eran los nombres relucientes de la revista *Sur*, de quienes se esperaba un intercambio entre pares. Ese intercambio sí ocurrió con las publicaciones mejicanas *El hijo pródigo* y *Taller*.

Otro capítulo que se interna en el vínculo con la literatura contemporánea es el dedicado a Estados Unidos. Mediante la directa relación de Rodríguez Feo con Wallace Stevens se ven los perfiles de expectativas y visiones mutuas entre el caribeño y el estadounidense. Qué representan uno para el otro a lo largo de varios años de diálogo epistolar y cómo el tono de la conversación va cambiando paulatinamente, constituye un punto de condensación de significaciones en este capítulo.

En el capítulo "El universo europeo", Europa está representada para los origenistas, señala Kanzepolsky, por Francia y muy levemente por Inglaterra. Los escritores destacados son los consagrados del simbolismo de fines del XIX, dejando un reducido espacio para el mundo literario contemporáneo. Por otra parte, en este punto se destaca el desinterés de Lezama por el vanguardismo, aunque algunos surrealistas fueron publicados como parte de las concesiones estratégicas que llevó a cabo la revista. De este modo, la autora desmonta las estrategias por medio del contraste de lo publicado en la revista con opiniones de los escritores origenistas vertidas en cartas, ensayos y reportajes; yendo, de esta manera, tras las huellas de la política editorial que sostuvo la revista en función de ubicarse en un espacio de legitimación cultural.

Adriana Kanzepolsky indaga, así, sobre los motivos (afinidades poéticas, política editorial) y problemas que implicó el trazado del mapa literario por parte de los origenistas. Trazado que forma parte del relato de la historia de *Orígenes*, es decir, por un lado, de los avatares de la revista en el intento de ocupar un sitio destacado en el campo cultural latinoamericano, y por otro, el proceso de consolidación de una estética que replanteó en su momento el canon literario y sentó las bases, como Lezama quería, de una "tradición por futuridad".

Julia Miranda

* Oscar Terán. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. 309 p.

En este libro Oscar Terán presenta el mundo de ideas y creencias que procuraron sostener y concretar los miembros de la elite social e intelectual porteña hacia fines del siglo XIX.

La etapa elegida está marcada por un giro en el pensamiento y por un cambio histórico y espiritual profundo. Culturalmente corresponde a la modernidad, proceso al cual la Argentina se incorporó con cierto discronismo respecto a las producciones del horizonte intelectual europeo. Sin embargo, un estudioso del período como Gutiérrez Girardot destaca que los "escritores de lengua española de fin de siglo respondieron a los fenómenos de su tiempo de modo semejante a los escritores europeos contemporáneos" ("El modernismo incógnito"). Es esto precisamente lo que deja en claro el libro de Terán: cómo los intelectuales argentinos se esforzaban por estar actualizados en cuanto a las teorías y filosofías que circulaban en Europa y cómo intentaban encontrar la metodología adecuada para aplicarlas, modificándolas y adaptándolas a nuestro país.

La modernidad generó una fragmentación y procuró suturarla. Es, precisamente, esa fragmentación de la totalidad el hilo temático vinculante de los autores tratados por Terán y los intentos que estos hicieron por recomponerla.

La filosofía positivista es llamada por Terán "cultura científica", ésta funcionaba como ideología al mismo tiempo que organizaba el saber de las ciencias. Ya en la etapa a la cual se refiere este libro estaba siendo cuestionada en Europa e incluso enfrentada por las ideas antipositivistas; pero en Hispanoamérica las formulaciones antipositivistas surgieron en el seno mismo del positivismo. Los intelectuales argentinos de fin-de-siglo buscaban una filosofía vigorosa para proponer un modelo de nación y poder sustentarlo teóricamente. Con este sistema se cruzaban otros que construían líneas complejas, tales como evolucionismo biológico darwiniano, positivismo criminológico, las teorías de Taine aplicadas a la producción cultural, la psicología de las masas, el monismo materialista y la crítica religiosa apoyada en la exégesis bíblica de Renan.

Terán recurre a la literatura de ideas y al ensayo con pretensiones científicas para realizar sus citas y fundamentar sus opiniones. Los discursos de los intelectuales de fin-de-siglo son guiados por ideas diferentes que subrayan las continuidades y modificaciones que la cultura científica introducía en el ámbito de los saberes intelectuales, a la vez que competía con el espiritualismo estetizante en su pugna por construir imaginarios sociales y nacionales alternativos.

Leen, interpretan, colaboran con el proceso de modernización: Miguel Cané (h) identificaba al positivismo con una propuesta epistemológica pero también con una concepción materialista (en sentido moral); su mayor adhesión, sin embargo, fue a la cultura literaria porque "coloca el deseo de una nueva totalización en un modelo de belleza que remite a la noción de la armonía griega" (67). Su idea de armonía se comunica con la ética y la estética, garantizando el goce estético y penetrando en la esencia de la realidad. Lamenta la disolución de un orden jerárquico que promueve la modernidad.

José María Ramos Mejía enfoca una problemática nacional: en el nuevo sujeto histórico (las masas inmigratorias) que ocupan el lugar dejado vacante por el individuo. La solución que propone Ramos Mejía es la escuela pública como un medio de nacionalización a fin de que las pasiones patrióticas ofrecieran una propuesta de solución a los males de la modernidad.

Carlos Octavio Bunge busca las causas de los males argentinos en una sociología psicobiológica. Concibe la sociedad como un organismo psíquico y construye dos teorías sobre ella: utilitarista y simbólico-genética y realza el papel del Estado en la conducción de la nación que, a su vez, debe estar en manos de una minoría.

Ernesto Quesada trabaja sobre dos problemas básicos: por un lado, la "cuestión nacional" tematizada a través del problema del idioma nacional que, en la tradición de Herder, identificaban lengua con tradición, y por otro, la "cuestión social" de incorporación de las masas inmigrantes a la tradición nacional mediante la educación. Fortalece la búsqueda

de una identidad que refiere a la cultura y proyecta el diseño de un “sujeto nacional” en la línea derivativista; la teoría del trasplante era adecuada para solucionar la autorrepresentación de la clase dirigente.

Finalmente, José Ingenieros propugna un espacio sociopolítico conformado por clases estables organizadas por la economía. Así el país gobernado por una reducida elite podrá aspirar a liderar el área latinoamericana basándose en su riqueza creciente, su clima templado y sus franjas de población blanca en aumento; aun así es necesaria la presencia de elementos dinámicos que garanticen la evolución. Se trata de la existencia de dos éticas: una para las masas conformistas –a las que hay que nacionalizar– y otra para las elites idealistas.

En su proyecto, en general, los intelectuales que participaban activamente en la conformación del Estado procuraban conformar una elite educada que pudiese conducir a las masas inmigratorias –nuevo sujeto histórico moderno que reemplaza al anterior individuo– incluyéndolas en este proyecto de nación mediante la educación pública. Intentaban armonizar los cambios de la modernidad con el sustrato del viejo mundo social y cultural, ordenando las clases sociales jerárquicamente. Más de una vez fue necesario adaptar y modificar el rumbo establecido, incluso al costo de postulados personales previos. Aún así destacan, precisamente, las concretas participaciones de este grupo intelectual en su orientación y conformación del Estado.

La evidente declinación de la cultura científica, sostiene Terán, se vincula con la tensión entre ética y científicidad. En suma, en Europa la concepción derivada del iluminismo era puesta en cuestión, se daba el quiebre civilizatorio porque “ciencia” y “democracia” comenzaban a formar parte de un paradigma epocal al que con desdén daban en llamar “el estúpido siglo XIX”. En Argentina también se percibían los cambios y aires de una nueva época y una nueva sensibilidad; crecía el espiritualismo pero la cultura científica continuaba intentando defender su lugar en las nuevas formaciones simbólicas en ascenso.

Queda latente en este libro la pregunta por la función de los intelectuales en la actualidad, dado que el mismo Terán en una entrevista señala que la similitud de aquel fin de siglo con los cambios que se dan actualmente en el país. Pero el aspecto de mayor diferenciación consiste para el autor en que los intelectuales de hoy no tienen un proyecto político para proponer al país como tampoco hay una potente filosofía en la cual apoyarse, ni aquí ni en el resto del mundo occidental.

Valeria Lúpori
